



HAL
open science

Percevoir et concevoir l'architecture : l'hypothèse des formants

Grégoire Chelkoff

► **To cite this version:**

Grégoire Chelkoff. Percevoir et concevoir l'architecture : l'hypothèse des formants. Amphoux, Pascal; Thibaud, Jean-Paul; Chelkoff, Grégoire. Ambiances en débats, A la Croisée, pp.55-69 + débats 82-98, 2004, 2-912934-08-7. hal-04239135

HAL Id: hal-04239135

<https://hal.science/hal-04239135>

Submitted on 12 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Chapitre 2
PROJETER

De l'espace construit à la forme sensible

Percevoir et concevoir l'architecture : l'hypothèse des formants

Grégoire Chelkoff

Pourquoi l'ambiance ? En posant de prime abord cette question, nous souhaitons indiquer en quoi la problématique des ambiances peut intéresser et infléchir l'approche de l'architecture, mais aussi ce que l'approche architecturale peut apporter à une théorie des ambiances.

Etre engagé dans la recherche sur les ambiances architecturales et urbaines n'a rien d'innocent. D'un point de vue personnel, il s'agit d'élaborer un mode d'intelligibilité particulier du monde construit et de tester ses enjeux dans une problématique de projet. Cet engagement est en premier lieu motivé par un goût marqué pour certains contenus qualitatifs de l'expérience éprouvée dans les bâtiments et dans les villes. Considérant que l'architecture n'est pas réductible à un art de représentation, nous sommes en droit de nous demander à travers quelles expériences concrètes, sensibles et sociales, elle est livrée lorsqu'elle est parcourue ou utilisée et comment les contenus empiriques par lesquels on l'appréhende participent du sens des lieux. Ces remarques prennent un sens plus vif encore au regard d'une tendance prononcée aux effets d'"image", à un surinvestissement de certaines valeurs de représentation liées à un formalisme parfois pesant dans la production architecturale et urbaine.

Notre interrogation a pour corollaire de se demander enfin pourquoi certaines techniques de construction et modes de composition sont employés plutôt que d'autres (en dehors de raisons strictement économiques). Ces derniers prédisposent en effet des qualités sensibles différenciées qui, si elles ne s'accomplissent ou ne se révèlent qu'à l'usage, sont potentiellement incluses dans ces techniques. Les normes techniques, esthétiques, sociales, qui accompagnent tout acte d'aménagement et du bâtir, sont donc mises en jeu derrière l'investigation des ambiances.

Au regard de ces considérations, l'apport d'une approche des ambiances architecturales serait intéressant, décisif et moteur dans une perspective de renouvellement des modalités de conception plus attentives aux conditions concrètes de l'expérience et au sens que celles-ci contribuent à donner aux lieux. Cela ouvrirait une alternative face à une hyper-sémiotisation du monde qui se fait au détriment de dimensions en prise avec l'expérience courante d'habiter mais avec les matériaux et techniques employés pour construire. Voici des mots certainement risqués, pouvant être jugés comme déplacés par rapport à des manipulations conceptuelles et au développement des techniques du monde virtuel. En ce sens, toutes les précautions doivent être prises pour éviter un excès inverse qui tendrait à un repli sur des valeurs supposées intangibles, indépassables. Rien dans notre propos n'ira dans ce sens, au contraire, c'est le renouvellement des formes dans un sens créatif et la recherche d'outils adaptés qui sont visés et cette perspective n'est en rien opposée aux voies conceptuelles que peut emprunter tout acte de création. Il s'agit de susciter une vigilance constante sur les conte-

nus empiriques de notre expérience et les implications de l'*homo faber* sur le monde : quelle sorte de monde fabriquons-nous ? Nous voilà bien de plain pied dans ce que l'*ambiance* offre de plus anthropique et sans doute d'irréductible.

L'*ambiance* comme instrument de projet prend alors toute sa valeur, tant sur le plan de la compréhension des modalités de perception que sur celui des fondements cognitifs mis en œuvre dans les processus de création.

Dans un premier temps, on exposera quelques observations préliminaires afin de spécifier notre conception des relations entre *ambiance* et monde bâti.

Dans un second temps, on exposera un mode d'analyse en nous intéressant particulièrement à la définition sensible de la notion d'*unité d'ambiance*, partant de l'idée que l'*ambiance* convoque un tout, qu'elle constitue un ensemble composite orienté et qu'elle relève, dans l'approche que nous privilégions, de l'ordre d'une expérience éprouvée dans l'immédiateté des situations.

Positionnement préalable

Les observations qui suivent explorent rapidement quatre champs d'interrogation qui nous paraissent constituer autant d'enjeux de la notion d'*ambiance* : la relation à l'espace, les contextes d'usage, le temps et le rapport esprit - matière.

Espace et ambiance

Qu'est ce que la notion d'*ambiance* apporte par rapport à celle d'espace ?

La notion d'espace est une notion fondamentale de l'architecture depuis le mouvement moderne. On sait que ce dernier a introduit cette notion comme élément fondateur de la définition de formes nouvelles ¹. Le terme d'architecture repose prioritairement sur l'objet construit (entité géométrique ou corps solide dans l'espace) défini essentiellement par sa matière, sa forme et (parfois) ses couleurs. Les règles de constitution de l'architecture relève, dans une définition stricte, d'abord et surtout de l'organisation de la matière par la forme. La dominante visuo-tactile (plasticité de l'objet) est d'emblée posée comme première.

Privilégiant d'une manière évidente l'œil, la forme spatiale rend compte essentiellement d'une étendue dans laquelle des objets entretiennent des relations dont certaines sont d'ordre métrique. L'idée d'*ambiance* ouvre un mode d'énonciation bien différent qui questionne la réalité sensible au delà ou en deçà de la disposition d'objets dans un espace métrique. La pertinence de la notion d'objet est elle-même mise en cause puisque nous dirions, en termes d'*ambiance*, que nous avons plutôt affaire à un "réseau sensible" à travers certaines variations de tensions dans différents registres sensoriels. Dans cette perspective, en nous affranchissant des représentations en terme d'espaces et d'objets, nous tentons de saisir la diversité des phénomènes sensibles (ce qu'on appellera plus bas des *formants* *) sous lesquels un milieu acquiert une présence première. Dans ce sens, l'idée d'*ambiance*, si on ne la place pas uniquement dans le champ technique d'où elle vient ², interroge les fondements sensitifs, physiques, de l'expérience de ce qu'on a pour habitude de nommer des "espaces".

L'idée d'*ambiance* marque donc un tournant par rapport à la notion d'espace. Et, sans avancer que l'*Ambiance* est en mesure de remplacer l'espace au plan opératoire, elle peut être un paradigme fécond. A ce titre, l'emploi qui est souvent fait par équivalence des termes "espace sensible" ³ et "*ambiance*", devrait être évité car des confusions

¹ Voir à ce propos F. CHOAY, "Espace", in *Encyclopedia Universalis*.

² La maîtrise des ambiances telle qu'elle est désignée dans les programmes d'enseignement de l'architecture concerne les techniques d'éclairage, climatiques et acoustiques.

³ Sans compter les objections qui peuvent être faites en termes écologiques à l'égard de la notion d'espace. Voir à ce propos les critiques de J. J. GIBSON qui en conteste la validité dans *The ecological approach to visual perception*, Lawrence Erlbaum, Londres, 1986.

peuvent en résulter. De même, lorsque les termes d'"espace olfactif", ou d'"espace sonore" sont employés, un présupposé réside dans ces termes qui sous entendent une propagation, un volume de répartition et d'emprise.

Contexte et usages

Le terme d'ambiance suggère, nous semble-t-il, les modalités par lesquelles *nous nous mettons en ambiance* en utilisant et en arrangeant des éléments de manière à produire l'univers qui nous convient. Si l'expérience humaine consiste fondamentalement à habiter, habiter ne serait-ce pas précisément *se mettre dans l'ambiance qui nous convient en utilisant différentes ressources sensibles* ? Les modalités d'usage des lieux mettent en jeu des critères sensibles diversifiés de luminosité, de sonorité, de tactilité. Selon les contextes d'usage, les modes de sensibilisation mis en jeu ne sont pas identiques, mais la dimension active est toujours présente. A ce titre, la notion d'ambiance convoque, si elle n'est pas limitée du point de vue de la conception à l'idée d'un état donné, nos potentiels d'action dans un réseau sensible.

Première conséquence : le terme d'ambiance concerne pour nous les modes d'existence des objets, non seulement dans leur rapport à la nature mais plus encore, dans le rapport à l'usage qu'on en fait. L'ambiance ne se réduit pas à un ensemble d'objets physiques et ne peut donc être ramenée au "décor" architecturé, quand bien même celui-ci est un composant de l'ambiance. Deuxième conséquence : on ne peut réduire l'ambiance à un ensemble de propriétés qualitatives appartenant à l'objet construit, dans la mesure où ces propriétés naissent de relations avec l'objet et non de l'objet lui-même.

L'ambiance pourrait être définie comme la qualité des relations empiriques et mentales caractérisant les liens que nous entretenons avec les objets.

Temps

Dans la relation active qu'on entretient avec les choses, la dimension temporelle est un élément extrêmement prégnant. Les "prises" que nous avons sur les objets et les espaces se font dans le temps, varient avec des conditions naturelles, mais aussi par le déplacement ou dans l'action que nous exerçons sur ces objets. Ce mode plutôt successif met en valeur la dimension temporelle d'un milieu *. Ainsi, on dit parfois qu'une ambiance "s'est installée" : or, à partir de quel moment estime-t-on, qu'une ambiance *s'installe*, qu'une stabilité se fait jour ? À quelle échelle de temps cette ambiance est saisie ? Est-ce qu'il ne faut pas un certain temps pour pouvoir ressentir une ambiance ? La représentation que je me fais de la forme n'est donc pas seulement une forme donnée dans l'espace, elle est aussi une forme appréhendée dans le temps.

Un des facteurs qui paraît extrêmement important dans l'idée d'ambiance, c'est donc qu'à côté de la notion d'espace, la question du temps devient déterminante. A côté d'une simultanéité propre à l'espace, la successibilité dans le temps prend sens. L'idée d'ambiance ne peut pas s'en passer.

Etat mental et environnement matériel

Où se trouve l'ambiance ? La question du rapport entre esprit et matière reste en arrière-fond : quelle est la part de ce qui se passe dans notre tête et celle de ce qui se passe dans l'environnement ?

Qu'elle soit dite *architecturale* ou *urbaine*, l'ambiance désigne pour nous une expérience du dedans des choses plutôt que de choses vues extérieures à soi. En ce sens, dire qu'une ambiance nous habite n'est pas seulement un jeu de mot, cela veut dire aussi qu'une ambiance prend corps. Mais quelle sorte de relation peut exister entre l'état mental incorporé et l'environnement ? La notion d'ambiance lie-t-elle ces deux polarités qui ne seraient pas si indépendantes ?

A ce sujet, il est intéressant de noter que selon certains chercheurs, le système nerveux ne peut pas nécessairement distinguer entre les changements d'origine interne et

ceux d'origine externe⁴. Les mécanismes de définition/formation d'environnement dans l'expérience reposeraient alors tant sur des processus internes propres au système nerveux que sur des transformations externes produites dans l'environnement. L'activité interne peut se substituer au monde environnant⁵. Dans cette perspective, l'émergence d'un monde perçu est autant autopoïétique qu'allopoïétique et percevoir équivaudrait à construire des invariants par un couplage sensori-moteur qui permet à l'organisme de survivre dans l'environnement⁶. De plus, il apparaît que ce n'est que du point de vue d'un observateur et non dans le domaine d'opération du système nerveux que ce couplage historique à la structure de l'environnement est apparent. Ceci explique, selon l'auteur, la tendance longtemps prédominante à expliquer la perception en terme de saisie à partir d'entrées sensorielles et de réponses (sorties)⁷. Le bruit en provenance de l'environnement *devient* objet. Alors la perception sensorielle ne peut être comprise comme n'ayant que des entrées.

Certaines théories envisagent que « l'organisme est à tout moment accordé pour résonner à des formes (*patterns*) correspondant aux invariants significatifs pour lui »⁸. Ceci montre qu'une relation est possible entre l'état mental et l'environnement. La voir sous le modèle d'une "résonance" est séduisant car le fait qu'un résonateur puisse réagir à un signal légèrement différent de son accord initial permet d'établir malgré tout une certaine relation. Cette idée suggère, en poussant le raisonnement, qu'être dans une ambiance c'est nous mettre dans un certain état de perception et d'expérience, se mettre *en accord* avec le milieu*. Dans ce cas, l'ambiance n'est pas seulement une représentation, mais c'est bien une incorporation, une incarnation, qui a peut-être des traductions dans notre disposition mentale et nos actions. Bien qu'elles dépassent largement nos compétences, ces considérations induisent l'idée qu'il y a un lien possible entre l'arrangement physique d'un environnement* et notre manière de nous y inscrire. L'idée d'ambiance questionne la capacité des milieux à nous mettre dans un certain *état*, alors que réciproquement, notre perception consiste à construire l'environnement.

Au regard de ces quatre premières observations, il ressort que l'on peut s'intéresser aux rapports entre formes construites et ambiance en deux sens : la forme qui fait l'ambiance, l'ambiance qui fait la forme. En effet, par rapport à la définition des formes architecturales, deux types de questions peuvent être posées.

D'une part on peut se poser la question « comment l'architecture *produit*-elle une ambiance ? », ce qui revient à se demander : « Quels sont les éléments des dispositifs construits qui favorisent telle expérience d'ambiance ? ». L'architecture et ses dispositifs construits sont vus comme des causes ou plutôt comme des potentiels physiques, sensibles, sociaux. Cette position est légitime dans la démarche de conception attentive aux conditions de confort mais a conduit souvent à raisonner en terme de causalité déductive bâtie à partir des résultats de la psychologie de l'environnement notamment.

⁴ Ces indications sont recueillies dans : F. J. VARELA, *Autonomie et connaissance – Essai sur le vivant*, Seuil, 1989.

⁵ Voir à ce propos : EDELMAN et TOMONI, *Quand la matière devient conscience*, O. Jacob, PARIS, 2001.

⁶ F. VARELA, *op. cit.*, p. 153

⁷ Le fonctionnement cognitif du système nerveux « ne recueille pas mais impose une information à l'environnement... Ce sont les données sensorielles qui nous portent à croire que le monde nous fournit des informations traitées à l'intérieur du cerveau ». F. VARELA, *op. cit.* p. 145 et p. 154.

⁸ Cette théorie de Shepard est évoquée par A. BERTHOZ dans : *Le sens du mouvement*, O. Jacob, Paris, 1999, pp. 143 et suiv. J.J. GIBSON, *op. cit.*, explique aussi par le phénomène de résonance pourquoi une partie seulement des informations présentes dans le milieu est traitée.

La seconde position est établie en inversant la question : « Comment l'ambiance, qui précède l'architecture, *produit-elle* de l'architecture ? ». Autrement dit : que nous dit l'ambiance de la forme construite ? Du point de vue de la conception, cela revient à se demander quels sont les référents d'ambiance qui peuvent induire une production de l'architecture ? La notion d'ambiance dépasse des définitions qui souvent sont trop exclusivement rattachées à la forme spatiale telle qu'elle est définie à partir de l'œil. Cette dimension cognitive de l'ambiance paraît importante du point de vue des résultats qu'elle peut entraîner sur la définition des formes construites. Elle amène à infléchir les représentations et outils cognitifs qui sont à l'œuvre dans la conception architecturale en examinant mieux les conditions d'émergence d'ambiances dans des situations concrètes.

L'ambiance à l'épreuve de l'*in situ*

Les arguments et questions qui vont être à présent discutés émanent de travaux ancrés dans l'observation de l'expérience *in situ*⁹. Un même objectif sous-tend ces travaux : tenter de saisir l'expérience première que nous avons du monde construit, et voir comment arrimer la conception à ce substrat. Approcher la nature de l'expérience que nous avons des choses, ce n'est pas expliciter les mécanismes de *jugement* de l'ambiance mais c'est considérer les premières strates du ressenti dans les rapports actifs que j'entretiens avec l'environnement. Cette approche est donc circonscrite à ce fond incorporable et premier des contenus de notre expérience du monde bâti et habité. Elle invite à questionner les dimensions qualitatives ou phénoménales de l'expérience. Investissant la matrice sensible de l'expérience du monde construit, nous tentons d'extraire ce qui est susceptible de *faire* ambiance, au sens où un tout ou un ensemble cohérent est ressenti. Comment, dans mon expérience quotidienne, je suis à même de pouvoir dire « il y a ambiance » ? Quel type d'ambiance ? Comment se fait-il que j'ai ressenti cette ambiance dans une situation donnée ? En analysant des fragments urbains *in situ*, on s'est placé du point de vue de l'Ambiance en tant qu'unité cohérente : comment est-il possible de sentir une telle unité ? On interroge alors plus précisément les lignes de force ou les déterminants, sans doute de différentes natures, de cette unité ressentie.

En approchant une diversité d'ambiances urbaines, nous avons proposé des catégories d'analyse dans le but de caractériser différents modèles urbains produits de l'histoire¹⁰. Ces catégories furent nommées : *formes*, *formants* et *formalités* *, renvoyant respectivement à des caractérisations de situations observables au plan de l'*environnement* * *physique*, des *contextes sensibles* et des *usages socialisés*. La racine commune qui désigne ces catégories décline l'idée de forme à différents niveaux d'analyse : la forme dans son rapport à la matière, dans l'organisation perceptive et dans les actions socialement contextualisées. Les corrélations entre ces trois niveaux intéressent précisément la description de l'ambiance dans une situation vécue. On propose de discuter ici plus précisément la notion de *formant* * qui, au regard des deux autres catégories, est la plus délicate. Ce terme a été emprunté à la phonologie dans laquelle il désigne le processus qui permet d'articuler la langue et de faire advenir du sens à partir d'un bruit¹¹. Cette catégorie fut proposée pour dépasser la description de la forme architecturale en tant que telle et pour désigner la perception d'unités cohérentes dans l'environnement à partir de "pivots d'articulation".

⁹ Travaux menés depuis quelques années sur des contextes variés : espaces publics urbains, habitat, espaces de transports, dans des espaces intérieurs de la ville souterraine. Plus récemment, des expérimentations ont été menées afin de développer l'approche des relations entre *Dispositifs architecturaux*, *facteurs d'ambiance et potentiels d'action*, rapport de recherche, CRESSON, Grenoble, à paraître.

¹⁰ Nous l'avons fait en explorant ce que nous avons appelé *L'urbanité des sens*, Thèse de doctorat, IUG, Grenoble, 1996.

¹¹ Les formants sont caractéristiques des sons vocaliques, ils résultent de la répartition de l'énergie sur des bandes de fréquences marquées relativement stables pendant une centaine de millisecondes.

Notre position d'analyse part en effet de l'idée que percevoir quelque chose qui constituerait une ambiance consiste à ordonner un environnement physique *a priori* multiple et complexe, voire chaotique et non structuré, en l'arrangeant selon un certain ordre ou plutôt en le structurant pour agir en un ensemble cohérent. On suppose que certains phénomènes sensibles prennent valeur d'appui et deviennent ainsi décisifs dans ce processus de formation perceptive à partir duquel le sentiment d'une ambiance peut émerger.

Une approche phénoménale

Comment évaluer l'appréhension que nous avons d'un environnement si on ne ramène pas celui-ci à des objets ? Si je regarde les objets non plus sous l'angle de ce qu'ils sont du point de vue d'une définition géométrique, établie dans leur dimension spatiale, je peux envisager plus directement la manière dont mon corps ressent des flux, forces ou pressions, d'ordre différent. En se démarquant des représentations en termes d'espace et d'objets, il s'agit de tenter d'atteindre les indices sensibles par lesquels les choses acquièrent une présence première. Ainsi, sans encore spatialiser notre monde sensible, et donc en interrogeant cette notion d'espace naturellement si forte dans les domaines de l'architecture et de l'aménagement, nous considérons l'ambiance en un premier temps comme un champ de forces transitant par différentes voies. On renoue ici avec une approche à caractère phénoménal. Suspendant la thèse du monde existant tel qu'il est reconnu, l'analyse porte sur des structurations vécues. Cette variation que l'on fait subir à une perception (qui semble, par nécessité, toujours se donner comme naturelle) vise à explorer les limites à partir desquelles l'objet cesse d'être un objet connu et devient une structure vécue. Partir de la description de l'expérience que nous avons, éprouver la "texture sensible"¹², interpelle une conversion de l'attention. C'est une sorte d'introspection attentive qui ne correspond pas tout à fait à l'état normal d'un usager. Toutefois, même en situation ordinaire, sommes-nous toujours en état de veille cognitive ?

Unité et cohérence dans un tout

Dans cette approche exercée sur différents contextes, on a cherché à savoir comment une certaine unité structurale d'un environnement sensible peut être ressentie, décrite et conçue. Une des questions majeures réside en effet dans le fait que l'idée d'ambiance perçue présuppose une unité relativement cohérente, le sentiment d'un tout. Cette question est importante du point de vue de la conception dès lors que l'on considère que l'architecture vise à spécifier des environnements cohérents.

Qu'est ce qui confère cette unité perçue ou cette cohérence à l'environnement sensible *a priori* divers et hétérogène ? Autrement dit, comment un tout est-il formé à partir de combinaisons simultanées d'indices sensoriels multiples ?

On peut supposer l'idée qu'une relative stabilité soit nécessaire y compris dans un ensemble instable pour qu'une ambiance puisse être perçue. Mais en fait cette condition ne suffit pas et n'apporte pas grand chose à notre compréhension. Sachant que différents sens me font percevoir un environnement global, il peut paraître nécessaire de discrétiser les différents éléments qui constitueraient l'ambiance comme tout. Mais cette énumération serait infinie et on ne saurait se contenter de l'idée que le tout ne résulterait que de la somme des parties en vertu d'une bien ancienne loi de la perception. Ce serait aussi revenir à une conception atomiste de la perception procédant par élément qui s'additionnent.

L'hypothèse des formants *

Est-ce qu'il n'y aurait pas dans la diversité sensible vécue des "vecteurs" qui, selon les situations, sont rendus déterminants et structurent l'ensemble ? C'est dans ce sens

¹² Termes employés par M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

que l'on suppose pouvoir caractériser les prises de cohérence d'un environnement : est "formant" * ce qui à un moment donné dans le champ sensible détermine ou caractérise l'ambiance perçue *en offrant une orientation de l'ensemble selon un vecteur commun*.

Plusieurs arguments étayent ce parti difficile. La quantité d'informations, étant immense dans l'environnement, implique la nécessité de sélectionner l'information. Si les capacités de l'attention à agir sur la perception participent de cette sélection, d'autres phénomènes entrent en jeu. Ces éléments-là sont peut-être des éléments qui sont à la fois présents, mais choisis, et qui deviennent déterminants dans les conditions d'émergence ou de sensibilisation de l'ambiance. Dans le cadre d'une conduite ordinaire, c'est un fait courant : soit un phénomène émerge comme structurant à lui seul un ensemble, dominant en quelque sorte le flux assez complexe et multiple de notre perception, soit une série de phénomènes paraissent soumis à un même régime de variation, à une structure commune.

Plusieurs indications sur les processus d'organisation perceptive étayent l'idée que celle-ci procède par paquets plutôt que par éléments. On sait que la perception stabilise certaines irrégularités et en accentue d'autres¹³. Identifier des schémas ou "*patterns of ambient energy*"¹⁴ dans un flux global est sans aucun doute le premier pas de l'activité perceptive pour ordonner le monde et le mettre à notre portée d'action. Ces *patterns* caractérisent soit un état relativement stable, soit un changement dans une durée. Les phénomènes d'apparition, de disparition et de maintien d'événements sensibles ont été repérés comme particulièrement importants¹⁵. Ces phénomènes induisent un rythme et des enchaînements ou combinaisons sans cesse renouvelés ou au contraire récurrents. Une structure ambiante serait incorporée, ressentie, à travers un réseau de relations entre formants * d'origine différente. Autrement dit, elle serait rendue cohérente et émergerait comme « unité » par une combinaison imaginée et ressentie entre formants * de registres sensoriels différents.

Ces processus mettent en jeu les modes attentionnels. Nous sommes parfois dans des situations où l'attention est divisée¹⁶, c'est-à-dire que l'on peut marcher en lisant, ou se reposer en écoutant, etc. Il y a à ce moment-là une sélection, un couplage entre ce qui est dans l'environnement et ce que je construis par ma perception. Certaines situations urbaines ou domestiques orientent particulièrement les attitudes attentionnelles compte tenu des codes ou formalités d'usage en vigueur : être assis dans un parc ou monter un escalier encombré ne mobilise pas l'attention de la même manière au regard des contextes d'action. Le type d'action ou de tâche implique des attentions diversifiées qui valoriseraient précisément des formants *. La validité écologique des formants * procède donc par l'appropriation de certains signaux présents dans l'environnement et rendus pertinents. Ceci implique que l'ambiance est liée aux processus attentionnels mais aussi que les milieux (environnement * physique et destinations de l'espace) induisent certains processus attentionnels et mobilisent différents formants *.

Enfin, lorsque l'information n'est pas entièrement disponible, des possibilités de "remplissage perceptuel" pallient les manques éventuels. La capacité de "remplissage" désigne l'aptitude mentale à reconstituer des épisodes, des formes, des mots, des gestes à partir de "quelques éléments de la configuration des indices"¹⁷. La mémoire met en œuvre sans doute ce type de procédé et à ce titre, la mémorisation des ambiances se base sans doute sur certaines régularités remarquables de structure sen-

¹³ Voir à ce propos toute la littérature sur les lois d'organisation perceptive proposées par la *Gestalttheorie* résumées dans P. GUILLAUME, *La psychologie de la forme*, Flammarion, 1979.

¹⁴ T. A. STOFFERGEN & B. BARDY, "On specification and the senses", *Behavioral and Brain Sciences* 24 (1), revue numérique, 2000.

¹⁵ Phénomène relevé notamment par J.J. GIBSON, *op. cit.*

¹⁶ J.F. CAMUS, *La psychologie cognitive de l'attention*, Paris, Armand Colin, 1996.

¹⁷ A. BERTHOZ, *op. cit.*

sible. Ne pas avoir besoin de la totalité de l'information pour identifier quelque chose semble tout à fait possible du point de vue cognitif et invite à une logique ou une loi du juste suffisant, énoncé susceptible d'intéresser une économie de l'art.

L'origine des formants *

Tels que nous avons voulu les définir, les formants * dérivent de la forme construite des objets et des événements qui les rencontrent ou les animent. Ce n'est donc ni l'évènement sensoriel en tant que tel (car ce serait alors de simples indices), ni l'objet matériel mais la combinaison ou l'interaction des deux dans le temps. C'est la manière dont un élément vu habituellement comme objet est traduit dans du sensible : en ce sens, il s'agit plutôt d'événements perceptifs. Mais ce sont aussi des événements bien particuliers qui engendrent une dynamique organisatrice d'un tout en coordonnant différents registres sensoriels. En ce sens, l'ambiance perçue repose sur cette dynamique organisatrice. Ces considérations orientent notre analyse des situations.

Si je regarde une paroi non plus comme un objet, mais comme quelque chose qui renvoie des ombres ou de la lumière, je ne regarde plus cette paroi en tant que telle, comme une forme donnée, mais je la regarde comme "formante" de mon milieu ambiant du moment parce qu'elle reflète des choses qui sont d'un autre ordre que la paroi elle-même. Elle est transformée par l'évènement sensible particulier qui la fait exister sous cette forme à cet instant-là en la raccordant à d'autres phénomènes (des gens qui passent, un changement de luminosité, etc.). Une paroi peut transparaître à travers un son ou une luminosité, elle n'est plus exactement une paroi au sens de la forme architecturée ou construite. La paroi entre dans un processus formant d'ambiance dans la mesure où elle constitue, sous la forme d'une interaction avec d'autres facteurs ambiants (résultant de mon action, d'une action d'autrui ou de l'action naturelle), un vecteur sensible susceptible d'informer et de réorganiser l'ensemble.

En fait, ce processus « formant » qui nous intéresse, résulte d'un *couplage* entre un substrat physique offrant des potentiels et l'intention perceptive qui corrèle ou arrange des phénomènes disparates et variables. Par exemple, si entrant dans une pièce, il y a une source de chaleur au milieu de cette pièce, la source de chaleur peut être "formante" de l'ambiance en tant qu'elle oriente la perception et l'action dans la pièce. Le fait qu'elle soit rayonnante et centrale peut structurer l'espace d'une certaine manière, mais la perception que j'ai des autres éléments d'ambiance va aussi être organisée en fonction de cette tonique parce qu'elle qualifie aussi ou relativise les autres contenus sensibles.

On voit donc que la notion de forme, rattachée à la définition spatiale et plastique de l'objet, est considérablement modifiée à partir du moment où elle est "animée", précisément par des actions soit naturelles, soit humaines, qui font qu'elle existe à travers un phénomène, ou qu'elle est éveillée par lui, sous un jour sensible renouvelé. Par exemple, parfois une paroi devient source sonore, elle *devient* une source virtuelle, elle prend existence à travers cela. De la même manière, selon certaines conditions d'éclairage elle peut *devenir* tout à coup quelque chose de singulier qui peut caractériser ou orienter la perception de toute l'ambiance. Ce terme "devenir" est essentiel, il indique bien le processus de transformation qui produit sans cesse notre monde sensible.

C'est en ce sens-là qu'on peut distinguer le monde des formes de celui des formants * Les seconds allient aux premières l'interaction avec des éléments sonores, lumineux, visuels ou thermiques mouvants, ils en expriment une version singulière et mouvante.

Une dernière remarque, les processus formants * ne sont pas continus et varient dans le temps : d'un même lieu peuvent émerger plusieurs ambiances. Il n'y a pas forcément identité entre une unité spatiale et une unité d'ambiance, il est bien probable que, d'une forme qui au départ est vue comme telle, par les processus formants qui vont la faire advenir (selon les circonstances temporelles, naturelles ou humaines), différentes configurations cohérentes vont émerger.

Ce système d'analyse met l'accent sur le fait qu'une ambiance, en tant que totalité, peut être modifiée si l'un des formants * vient à changer. Si un changement se produit qui ne modifie pas l'ambiance, c'est qu'il ne s'agit précisément pas d'un "formant" * de cette ambiance-là – il n'est pas suffisamment déterminant par rapport à l'expérience en cours. La configuration ambiante d'une pièce ou d'un lieu peut ainsi changer en fonction de la combinaison des formants * actualisés. Sans pouvoir développer cela faute de place, précisons que les modalités d'usage et les encodages culturels et sociaux qui les caractérisent peuvent valoriser certains de ces formants * sensibles.

Une ambiguïté est apparue sur la notion de formant * : s'agit-il d'effet * ¹⁸ (alors pourquoi un autre terme ?), s'agit-il de « qualia » ¹⁹, s'agit-il d'événements ²⁰, s'agit-il simplement de traits ²¹ ?

Toutes ces notions tendent à "séparer" des qualités. Elles rendent indépendant un fait d'un autre. Or, si chaque registre sensible peut être décrit en termes d'effet *, ce n'est pas leur somme qui fait ambiance. Dans l'idée de formant *, bien qu'on identifie des ressources formantes dans les différents registres sensoriels, nous recherchons ce qui tend à former un tout dans l'organisation variable de différents événements sensibles. Un événement peut devenir formant * passager d'une cohérence de l'environnement quand il ordonne d'autres événements, autrement dit lorsqu'il participe d'un champ plus qu'il n'est une identité isolée : on a le sentiment qu'il appartient à ce tout qu'il contribue à structurer, et, sans cette prégnance sensible, le tout change d'aspect.

Peut-on imaginer l'ambiance ?

Ces éléments nous ouvrent quelques perspectives pour décrire et comprendre les ambiances perçues mais aussi pour instrumenter ces faits dans la conception. Rien ne nous permet d'établir des lois de cause à effet, tout au plus les éléments présentés invitent à explorer les formes architecturales selon les critères à travers lesquels elles sont toujours contextualisées et à questionner les dynamiques de sens qui peuvent en ressortir. C'est pourquoi il ne s'agit pas de raisonner en termes appréciatifs vis à vis d'un environnement mais plutôt de mettre à jour les "pivots" à partir desquels celui-ci est échafaudé.

¹⁸ La notion d'effet a été définie par Jean-François Augoyard dans le domaine du son : J.F. AUGOYARD, H. TORGUE (eds), *A l'écoute de l'environnement, Répertoire des effets sonores en milieu urbain*, Parenthèses, Marseille, 1995. Elle a été transférée en d'autres domaines : visuel, lumineux, olfactif. Chaque sens aurait une logique propre mais on peut supposer qu'on y retrouve des catégories transversales telles que la coupure *, le filtrage, la synecdoque, etc.

¹⁹ Voir à ce propos l'ouvrage publié sous la direction de J. PROUST (ed.), *Perception et intermodalité – Approches actuelles de la question de Molyneux*, PUF, Paris, 1997. Il s'agit de propriétés de certains états mentaux : un *qualia* est le caractère qualitatif d'états tels que : avoir l'impression de sentir du citron (p. 59) Les *qualia* sont les propriétés phénoménales considérées en elles-mêmes – abstraction faite des objets dont elles sont habituellement perçues comme des propriétés (*ibid.*, p. 26). Toutefois cela n'enlève rien au contenu intentionnel de l'expérience perceptive.

²⁰ Développé d'abord par Johansson dans les années 50 qui utilise ce terme (*event*) pour caractériser la perception de stimuli en mouvement. Dans l'approche écologique de la perception, la perception dite directe distingue *event* et *affordance*. Les événements (*events*) seraient des propriétés statiques (i.e., stationnaires) et dynamiques (i.e., en mouvement) d'objets et de surfaces, définies comme (i.e., mesurés) indépendantes de celui qui perçoit. Les *affordances* sont définies comme des relations entre un animal et son environnement qui ont des conséquences sur le comportement ; les *affordances* sont des comportements offerts.. Voir à ce propos T. A. STOFFREGEN, "Affordances and events", in *Ecological psychology*, Lawrence Erlbaum Associates, 2000.

²¹ Terme employé par A. TREISMAN, "L'attention, les traits et la perception des objets", in D. ANDLER (ed.), *Introduction aux sciences cognitives*, Gallimard, Paris, 1992.

Les réserves que l'on peut émettre vis-à-vis de cette démarche qui adhère à l'expérience concernent sa dépendance par rapport à l'observation. A partir du moment où l'on part de l'expérience située, nous sommes dans un système ambiant et en même temps nous sommes observateurs : quelle légitimité cela laisse-t-il à l'objectivation du processus de perception de phénomènes d'ambiance émergents ? D'autre part, il peut sembler difficile de dégager des catégories générales à partir d'une approche de l'expérience de l'environnement par essence toujours particularisée. Pourtant, c'est précisément le fait de mettre à jour des invariants à partir de ces fondements ancrés dans l'expérience qui se trouve au bout de cette démarche et qui pourrait fournir des éléments de travail pour les modalités de conception. Car, s'il s'agit d'énoncer un cadre de description des situations et des conditions d'émergence de l'ambiance, il s'agit aussi de reconfigurer notre charpente des représentations des formes construites. Comment peut-on imaginer l'ambiance d'un lieu qui n'existe pas encore ? Derrière les termes qui permettent de désigner des espaces ordinaires comme des rues, des parcs et différents lieux, sont projetées des ambiances à travers certains caractères dans des registres sensoriels différents qui établissent une cohérence d'ensemble et orientent des formes d'usages. Les ressources accumulées dans l'expérience quotidienne sont à mettre à profit. Il y a ici un fondement de connaissances qui peuvent être mises à jour et utilisées pour produire des lieux qui, en retour, nous mettent dans un certain état pour les utiliser.

Ce débat porte sur les deux articles du chapitre 2 PROJETER De l'espace construit à la forme sensible de l'ouvrage Ambiances en débats :

AMPHOUX, Pascal, CHELKOFF, Grégoire et THIBAUD, Jean-Paul (éd.), 2004. Ambiances en débats. Grenoble : A la Croisée.

Percevoir et concevoir l'architecture : l'hypothèse des formants
Grégoire Chelkoff
Le travail de l'esquisse. Points d'inflexion en situation de projet
Philippe Liveneau

Débat

La colonnade et le mur de toiture de l'Unité d'habitation de Marseille

JPT : Une question directe pour commencer. GC, pourrais-tu nous donner des exemples de formants ?

GC : Si j'étudie des dispositifs d'articulation entre des dedans et des dehors comme des seuils ou des portiques par exemple, ils sont composés d'un côté par un certain nombre d'éléments physiques discontinus... des colonnes, mais de l'autre par le fait que s'il y a des gens qui passent, je vais les voir apparaître-disparaître-apparaître-disparaître derrière ces colonnes, etc. C'est le phénomène que nous avons commencé à étudier ensemble dans la recherche sur les mises en vue * de l'espace public. Si cet événement ne se produit pas, je n'ai pas la même révélation de la forme que s'il se produit. Et dans ce cas, ce portique n'est plus seulement une forme architecturale, mais un *formant* * de l'ambiance perceptible. Par là, je veux dire simplement qu'à un moment donné de l'expérience il y a une conjugaison entre une mobilité de personnes, un certain type d'éclairage, un certain type de contre-jour, etc., et que c'est cette combinaison singulière qui forme ma perception de l'ambiance – à ce moment là et de ce point d'observation là.

De la même manière, je suis sur la terrasse d'une toiture... – je pense à une célèbre photo de la terrasse de l'Unité d'habitation à Marseille –, il y a un grand mur sur lequel se projettent des ombres... Ces ombres révèlent en quelque sorte la forme du lieu, et je pense qu'elles constituent un *formant*, que cette conjonction devient "formant", à un moment donné, de l'environnement dans lequel je suis. Ce que je cherche à comprendre, c'est ce qui se modifie. Dans certaines situations, il y a bien unité de lieu, mais il n'y a pas forcément unité de temps, ni unité des conditions d'usage ni même unité de production d'éléments naturels. Donc « ça varie ». Et ces variants-là révèlent la situation et précisément lui donnent forme. En cela je me dis que le mur est un *formant* *, à condition qu'il se produise ce type d'éclairage ou ce type de projection sur celui-ci. Ce sont les éléments constituant l'interaction entre la forme spatiale et les événements qui font que celle-ci produit une ambiance.

La "forme en train de se faire"

JFA : Est-ce que le *formant* * est un processus qui va nous donner accès à la forme comme donnée ? Le "formant", c'est la forme en train de se faire. Ça veut dire que j'utilise tous mes sens, il y en a peut-être certains qui jouent un rôle prioritaire...

GC : ...qui caractérisent l'ambiance perçue à un instant donné de manière plus déterminante que d'autres.

JFA : Dans le cas du "formant colonnes", il y a un effet * lumineux, qui est produit par la projection des ombres sur la forme bâtie. Mais il peut y avoir en même temps quelque chose qui passe et qui met en valeur ces effets * d'ombrage, et puis le portique peut être entendu, et puis il peut y avoir du vent ; je me mets devant un prostyle dans une

ville du Midi, il y a tout ça en même temps... Là il y a l'apparition particulière et remarquable d'un rythme de colonnes qui est porté justement par cet ensemble de facteurs. Mais s'il y a une projection lumineuse plate, horizontale, tu ne vois plus le fond. Là tu as l'apparition d'une autre forme grâce à un autre formant * remarquable... Mais ils sont tous remarquables !... Une remarque. Ça voudrait peut-être dire que le mot "forme" doit être entendu dans un double sens – ça me paraît important de faire la distinction : la forme construite et la forme perceptive...

GC : Oui, ce que Gibson appelle le "réseau ambiant" qui prend forme et se déforme.

JFA : Donc c'est la complexité. Au niveau du formant *, de droit, tous les registres sensoriels peuvent fonctionner.

Le formant * comme notion intersensorielle

GC : C'est vrai. Il y a différents types de phénomènes lumineux, sonores ou autres qui *donnent forme* à la situation ou au dispositif "donné", construit. L'idée est de passer d'une forme qui est donnée par un dispositif architectural ou géométrique indépendant des sens, à une forme qui est justement "formée" par la mise en place d'un réseau sensible ambiant pour remonter vers la projection et l'imagination de l'ambiance. Puisque c'est quand même ça le problème : du point de vue de la conception, comment est-ce que je peux imaginer la forme que va prendre l'environnement si je dispose les choses de telle ou telle manière, ou de telle ou telle autre manière ?

JPT : Tu as dit qu'il y a des formants * à dominante lumineuse et d'autres à dominante sonore. Mais est-ce que la notion te permet de dire qu'il y a des formants * audiovisuels par exemple ? Qui ne soient pas seulement une mise en parallèle du sonore et du visuel, mais qui permettent déjà de saisir une unité audiovisuelle ?

GC : Oui, il me semble. Par exemple lorsqu'on s'approche de l'Arche de la Défense, on peut la voir comme un grand trou, et en même temps entendre le son projeté à travers elle. Il y a bien renforcement réciproque d'un au-delà, d'un arrière-plan, d'une béance sur le ciel, qui résulte autant du visuel que du sonore.

JFA : ... et des courants d'air. C'est même du visio-sono-aéroulque !

GC : Ce qui caractérise cette forme là (son "formant" *), c'est cette répartition des flux ambiants, que ce soit du son, de la lumière, ou même de l'air effectivement et le fait qu'on soit amené à la traverser soi-même...

Un outil descriptif et/ou génératif

PA : Tu dis à un moment donné que le formant * *résulte* d'un couplage entre le substrat physique et l'activité perceptive. Est-ce que ça "résulte" ou est-ce que ça *génère* ? Quand tu dis "formant", c'est que cela met en forme quelque chose... Qu'est-ce que cela met en forme ? Est-ce la perception ou la conception ?

GC : Ça révèle la forme sous un certain angle, sous une certaine "forme" justement, non pas la forme a priori déterminée géométriquement par l'espacement des colonnes, mais celle qui est déterminée par les conditions de l'expérience, lesquelles peuvent elles-mêmes varier dans le temps. Ce qu'on manipule dans la matière première de la conception architecturale ce sont des objets spatiaux, des formes spatiales objectives. Mais si j'arrive à préciser quelles sont les "capacités formantes" de tel ou tel type de dispositif dans certaines conditions, il me semble que je caractérise le dispositif formé lui-même puisque je spécifie quelles potentialités sensibles il offre : car pour un même dispositif, il n'y a pas une infinité de possibilités ; il y en a un certain nombre, mais elles ne sont pas infinies.

PA : Je ne sais toujours pas bien si c'est une modalité d'émergence, un facteur d'identification ou de reconnaissance d'une forme connue, ou bien si c'est un moyen de production. Quand tu dis "formant", qu'est-ce qui est formant, et qu'est-ce que ça forme ? Quel est le sujet et quel est le complément d'objet, en fait ?

GC : Qu'est-ce qui est formant ? Ce sont les capacités que peuvent avoir certaines formes à être arrangées et à arranger aussi les phénomènes ambiants, les événements, les objets alentour, etc. Parce que ça part de là, que ce soit un événement sonore, un objet qui se déplace, ou quoi que ce soit d'autre de cet ordre là. Et ce qui est formant, c'est bel et bien la conjugaison des deux : ce n'est ni la forme en elle-même, ni l'événement en tant que tel. C'est une modalité d'émergence qui concerne la perception et la conception car elles sont intimement liées.

PA : Et l'enjeu, c'est plutôt de décrire quelque chose ou de générer de la forme ?

GC : Pour moi, c'est la même chose.

Un concept à double face

JFA : Est-ce que tu accepterais de dire alors qu'il y a des "formants formés" et des "formants formateurs" ? C'est-à-dire qu'il y aurait deux points de vue – un peu comme lorsque l'on distingue la "nature naturante" et la "nature naturée". Il y aurait deux façons d'appréhender la forme : en la prenant comme quelque chose de donné, que tu fixes, et tu dis « voilà, c'est la forme, et cette forme, je vais la décrire comme étant le résultat de toute une série de formants ». Et puis il y a le processus de formation, qui te conduit à te demander « comment ça *devient* ? ». Mais ça ne peut "devenir" que du point de vue de la perception.

GC : Il y a aussi du devenir dans la conception, du devenir imaginé. C'est en cela que ça rejoint la problématique de l'Ambiance, parce que du point de vue de l'architecture dite, dessinée ou pensée, je pense qu'il y a des formants * qui sous-tendent différentes cohérences d'ambiance selon les interactions imaginées avec l'environnement.

PA : S'agit-il plutôt de décrire une expérience vécue d'identification de la forme, ou de se mettre dans la perspective du concepteur, qui veut générer une forme "qui marche" ?

GC : Les deux ! Cela consiste plutôt à dire : si je me place d'un point de vue analytique, quels sont les outils cognitifs qui permettent de modifier notre façon de percevoir la forme construite ? Comment passer de la forme construite à la forme sensible ? Et si je me place du point de vue du projeteur, dans le cerveau du concepteur, de quelle manière est-ce que je peux imaginer l'ambiance ? Je me dis que pour projeter avec l'ambiance en tête, il faut mettre en jeu les registres formants susceptibles d'actualiser les formes. Et peut-être y en a-t-il qui sont plus importants ou qui sont particulièrement moteurs à un moment donné... Encore faut-il en être conscient au moment où on interroge la capacité d'ambiance d'une disposition architecturale.

GH : Là on rejoint d'ailleurs un peu la modélisation déclarative, dont le principe repose en un sens sur la capacité du programmeur à produire des formants puisque l'on part justement de la propriété ou de la qualité de la forme.

Une notion "orientée conception"

GC : Philippe Liveneau fait de l'observation du processus de conception. Il y a des travaux à promouvoir dans cette direction pour mieux comprendre la manière, justement, dont l'imagination projectuelle fonctionne. Comment imagine-t-on le son d'un lieu ? Comment imagine-t-on sa capacité à se transformer avec la lumière ? Est-ce qu'il y a des éléments... certainement je pense... qui permettent de projeter ça ? Comment se fait-il qu'on puisse le faire ? Quelles sont les ressources qui sont à la disposition du concepteur ? C'est dans cette veine-là que je souhaite travailler.

GH : Est-ce qu'on explore la forme que l'on observe à l'aide des formants * ? Ou est-ce que les formants * servent de support à la création d'une forme, d'un effet * ou d'un environnement nouveaux ? Dans un sens, à chaque fois que je modifie les conditions physiques extérieures de la perception (ou à chaque fois qu'elles varient par elles-mêmes), je vais révéler des aspects différents d'une forme existante. C'est l'exemple de tout à l'heure : si l'éclairage est bon, la discontinuité spatiale des colonnes est immédiatement perceptible ; mais s'il est mauvais, il faudra peut-être que quelqu'un

passer entre les colonnes ou que je change de point de vue pour révéler le modèle discret du bâtiment. Donc à ce niveau, on met en jeu un ensemble de phénomènes physiques qui me révèlent l'architecture, si on parle d'architecture ; ça permet d'explorer la forme existante. Mais dans le sens inverse, si je peux jouer sur cette forme avec des paramètres physiques que je peux contrôler, je suis en mesure de manipuler l'existant pour créer cette fois-ci une ambiance, une forme ou un environnement nouveaux.

GC : Ce n'est pas qu'une question de paramètre physique, je cherche à comprendre comment constituer une culture sensible de l'ambiance dans la conception. Et je me demande : peut-on tirer les éléments qui me permettent d'explicitement comment se constituent ces formes ? L'idée de formant réside dans le participe présent, c'est un processus en train de se faire, il y a une force agissante, les formes construites ne sont pas vues uniquement en tant que telles, mais mises en tension par des événements qui prennent sens et ayant le pouvoir de donner forme à l'action : la personne qui passe n'a pas exactement la même allure selon qu'elle longe un mur ou traverse une colonnade.

Comment repère-t-on un formant ? L'exemple des trémies et ouvertures

JPT : D'où pars-tu lorsque tu poses la question des formants * ? Est-ce que tu pars de formes construites données, et tu te dis : « comment est-ce que ces formes-là peuvent varier selon des conditions temporelles qui peuvent se prêter à des expériences visuelles, auditives, etc., en partant de dispositifs construits, en essayant de voir comment ils varient et en quoi ils peuvent renvoyer à des formants particuliers ? ». Ou est-ce que tu pars directement des formants ? Et si c'est le cas, sur quelle base empirique ? Parce qu'à un moment donné, il faut bien que tu aies un mode d'accroche au terrain pour identifier ces formants, pour les nommer, les caractériser, etc. Quel est ton point de départ, du point de vue de la méthodologie ? Pars-tu de dispositifs matériels ou pars-tu de structures... ?

GC : D'abord je pars d'une observation "naturelle", celle que l'on peut faire tous les jours. Cela nécessite sans doute une forme de détachement par rapport à la situation, puisque je dois être observateur, et en même temps être dedans !... Mais le but est d'essayer d'observer et de caractériser comment différentes catégories d'événements perceptibles dans la situation en question sont structurés. Par exemple dans un espace public où il y a une trémie, observer, comprendre et caractériser le fait que je sens le son passer par cette trémie ou en provenir : qu'est-ce qui forme l'idée dans ma perception qu'il y a un espace, un vide, une trémie à cet endroit-là ? Je ne la vois pas nécessairement, mais elle est bien *formée* par le fait qu'il y a du son qui y passe et cela peut entraîner beaucoup de significations.

PA : Dans cet exemple là, c'est quoi, le formant ?

GC : C'est la relation entre la forme et l'événement. C'est à ce moment là qu'il y a compréhension du lieu, compréhension de l'environnement, visuel et sonore à la fois.

JPT : Mais dans ce cas, tu pars bien d'un dispositif matériel, au départ ?

GC : Non, au départ je le perçois à travers des événements : le son qui passe ici amorce une structure. Je pense que c'est intéressant, parce que cela permet d'aller au delà d'une définition strictement matérielle. Prenons la notion d'ouverture en architecture : qu'est-ce qu'une ouverture ? Comment peut-elle être comprise dans mon expérience de la ville ou de l'architecture par d'autres phénomènes que le fait de simplement voir l'ouverture, ou de la désigner comme telle ? Ça peut être un passage lumineux, ça peut être un appel ou un flux sonore, quelque chose d'autre encore. Et je dis que c'est cette complexité-là qui donne forme à ma compréhension de l'environnement. C'est cela qui me permet de me dire « oui, je peux passer par là »... C'est un peu l'idée d'"*affordance*" (de Gibson) appliquée à l'ambiance, au sens où c'est cela qui permettrait de dire de façon plus générale « j'ai des opportunités d'action dans l'environnement qui sont désignées par la manière spécifique dont le réseau ambiant se forme ».

Un mode de structuration des possibilités d'action

JPT : Est-ce que c'est aller trop loin de dire qu'en fait, un formant * est un *type de structure* du réseau ambiant ? Est-ce que ce serait ça ?

PA : Ou une *modalité de structuration* ?... Tu peux nous répondre par écrit ! [rires]

MB : Est-ce que le formant * ne serait pas le mouvement minimal, ou plutôt le mouvement nécessaire et suffisant, dans un processus de perception, pour révéler la forme ou l'Ambiance ? C'est-à-dire le mouvement minimum qui révèle le tout ? Une personne qui passe derrière des colonnes..., et finalement toute l'ambiance est révélée. L'ombre d'un feuillage sur la page que je suis en train de lire..., et tout change...

GC : Je ne sais pas si c'est forcément le minimum...mais cette économie est évoquée dans l'article.

MB : "Nécessaire et suffisant". Tu disais tout à l'heure que la perception agit dans un sens par sélection, on retient une chose plutôt que le tout, et aussi, dans un autre sens, par remplissage.

GC : Effectivement, dans la mesure où dans des processus complexes on n'est pas capable de tout percevoir à la fois, on va sans doute sélectionner les éléments nécessaires à l'action. Donc il y a bien réduction nécessaire, et en même temps pas de perte du tout, puisque le formant * reste suffisant pour amorcer le tout. Le vide entre les colonnes n'est peut-être pas perçu en soi, il y a des conditions qui lui donnent des formes différentes selon les combinaisons d'événements, mobilité des passants, éclairage de la surface en arrière-plan, etc., et qui vont façonner ma perception, peut-être jusqu'à pouvoir me dire « je passe à travers ». Et si je passe à travers, c'est que je *peux* le faire, ça structure ! Ce que le formant * structure peut être fortement lié à des possibilités d'action. C'est dans cette optique que je pense qu'il y a une "action de la forme". Et c'est aussi pour ça que le participe présent "formant" est important : il est en perpétuelle constitution.

Un état remarquable entre le mental et le physique

HT : Je vais essayer de dire comment j'ai vu la notion de formant *. Imaginons un dispositif quelconque, aussi bien mental que physique, puisque tu joues de cette conjonction là, qui ne servirait pas de référence spatiale, mais qui positionnerait une situation complexe, mobile, non figée, mais quand même circonscrite. J'ai vu le formant * comme un état remarquable d'une telle situation. À un moment donné, il y a une espèce de flash, qui caractérise cette situation et qui devient emblématique du lieu. Ce flash peut-être lié à des caractères physiques (un éclairage, un fond ou quelque chose comme ça), des caractéristiques humaines (une déambulation, un passage...), des états sémantiques intérieurs (d'un seul coup on pense à quelqu'un et tout bascule...). Ça peut être très mobile. Mais le formant * correspondrait à cette espèce d'état remarquable, de moment, on pourrait presque dire que c'est une séquence de la forme. Avec le formant *, on est dans une espèce de saisie ou d'apparition multimodale de la forme, dans une capacité à la représenter, qui fait qu'elle prend sens à un moment donné pour quelqu'un, pour un groupe.

Dès lors, si le formant * peut être considéré comme cette espèce de moment suspendu, qui a la capacité emblématique de représenter des situations ou de les synthétiser, pourquoi ne pas appeler ça une "image" ? Ou une "configuration" ? Pourquoi ne pas reprendre des notions déjà connues ? Est-ce que ça ne peut pas recouvrir d'autres systèmes de pensée, qui appartiennent justement à ce registre intermédiaire entre le mental et le physique. Je pense en particulier que la notion d'*image* n'est pas loin de ce que tu appelles formant *. L'image au sens de "notre mode de relation au Monde", l'image au sens de l'Imaginaire, non pas au sens d'un résidu de forme, mais au sens d'une dynamique constitutive de la forme au contraire.

GC : Je ne suis pas sûr, je ne pense pas, ou alors je me suis très mal expliqué. Je ne crois pas que cette notion de formant * soit assimilable à l'image... ou alors ce serait un des embrayeurs concrets, sensibles, dans le processus de formation des images.

HT : C'est juste pour changer de vocabulaire et pour voir si ça tient le coup si on change le mot.

GC : ... Le formant *, concerne la façon dont de la forme se constitue dans du sensible. Si je prête attention, ici et maintenant, à la façon dont mes points d'appui tactiles sont en contact ici avec la table et là avec le siège, je perçois l'espace-temps d'une certaine manière, ça me forme l'espace tel que j'y suis actuellement. C'est par ce train de sensations diverses qui peuvent être sonores, lumineuses, etc., que je construis ma forme, et que je me construis dans cette forme-là. Et si tu fais l'observation assez souvent, ça renvoie directement à ce qui te pousse à agir dans un environnement concret, et pas seulement à l'imaginaire. En outre, je ne pourrais pas dire non plus que ça ne serait qu'une situation remarquable.

HT : Mais une "situation remarquable du dispositif spatial" ? Puisque c'est à ce moment-là que ça prend sens, sinon ça ne serait pas un formant *... Si ce n'est pas remarquable, ça ne forme rien.

GC : Oui, d'accord... Mais simplement je comprenais "situations remarquables" au sens particulièrement exemplaire. Tu avais dit « flash », quelque chose qui prend !

HT : Dans ce que j'ai compris, il y a quand même un peu de ça. Pour que ça soit formant *, il faut quand même qu'il y ait un côté actif, qui se démarque d'une situation étale, qui ne change pas ou qui n'évoque rien.

GC : Oui, mais ce côté actif ne réside pas seulement dans l'image ou l'évocation, il concerne encore une fois ma manière d'agir : marcher, s'asseoir, passer...

Une forme virtuelle pour l'architecture

JJD : Si ce n'est qu'une question de terminologie, je pense que ce qui est intéressant ici, c'est que ce soit une terminologie que les architectes peuvent s'approprier.

GC : C'est dans cette optique-là que j'ai choisi ce vocabulaire !

JFA : Ce que je sens bien dans l'approche de GC, c'est qu'il est toujours dans les ambiances, mais du point de vue de l'architecte et même du point de vue de l'expérience architecturale pourrait-on presque dire. Il suppose que les ambiances ont une forme, mais c'est d'une forme virtuelle qu'il nous parle, puisque tant qu'elle n'est pas actualisée par un regard, une écoute ou un appareil sensible complexe, elle n'existe pas.

À partir de là, le champ pour GC est vraiment celui de l'architecture. C'est tout l'intérêt, c'est ce qui permet de reprendre les choses autrement, de changer de registre. On n'est ni dans le champ de l'Imaginaire, ni dans celui d'une rhétorique, auxquels renvoie de mon point de vue toute la famille de termes que nous avons définis, "figure" *, "configuration", "motif" *, "effet" * : on est dans celui de la forme. On reste dans le même esprit, on a toujours les mêmes grandes composantes : l'activité, le rapport entre la perception et l'action, la dimension collective, la contextualité, ... Mais on change de "géographie sémantique", et la question posée est celle de la formation de la forme, la "*Formung*" comme on dit en allemand, dans le *Bauhaus* et dans la *Gestalttheorie*. C'est cette action de mettre en forme, qui n'est pas la mise en forme simplement de l'artiste, mais qui est bien celle de tout regardeur.

L'origine du mot "formant" en phonologie

JFA : Concernant le mot lui-même, est-ce bien dans la filiation sémantique de la phonologie que tu te situes ?

GC : C'est de là en effet qu'est issu l'emploi de ce mot, comme cela est précisé dans l'article. En ayant vu encore récemment la définition dans ce champ spécialisé, c'est ce qui transforme quelque chose qui a priori est un flux désordonné en quelque chose d'articulé. Donc, c'est ce qui va donner sens, structurer le moment, l'espace, l'action, etc.

JFA : La forme produite est un phonème...

GC : Ça me paraît important. Il faut vraiment essayer, au moment où j'imagine la forme architecturale, de remonter, en m'appuyant sur certaines expériences vécues, en amont de la forme telle qu'elle est codifiée (l'équivalent du phonème), et d'être en mesure de me dire « si je recherche tel ou tel type de formant *, je tends vers tel type d'ambiance quand cette chose là sera construite, empruntée, parcourue, etc. ». C'est aider à se représenter la forme finale à travers des potentiels d'expérience.

JFA : La notion de formant en phonologie est une notion riche et complexe. Parler, c'est articuler, c'est-à-dire, comme il a été dit tout à l'heure : laisser tomber toute une série de possibilités phonatoires pour produire des phonèmes pertinents au titre de la langue parlée, de la prononciation locale, de la configuration de l'appareil phonatoire de la personne, etc., Donc, le formant en fait produit une matérialité physique : il est représenté, comme la forme architecturale est dessinée, par des phénomènes sonores qui donnent un timbre remarquable, comme la forme architecturale donne des enveloppes remarquables. Et en même temps, ils produisent quelque chose d'immatériel, qui est mon écoute du timbre ou ma perception du timbre que je peux reconnaître entre mille. Alors, en phonologie, c'est clair. Est-ce qu'il y a bien une certaine parenté avec ton formant * de ce point de vue-là ?

GC : Oui, dans la mesure où cela consiste, précisément, à *articuler*...à former des sens.

Le formant comme mode d'articulation sélective

GC : C'était l'idée initiale. Partant de quelque chose qui *a priori* n'a pas de forme, tu articules à partir de ces points d'appui que constituent les formants... Il y a une anecdote dans Gombrich, où il relate son travail d'écoute des radios alliées, et où il dit justement « on écoutait, mais on entendait très mal les paroles, de sorte qu'il fallait vraiment interpréter, mais il y avait toujours quelques indices qui permettaient finalement de reconstituer la forme du discours ». Je me dis que c'est la même chose pour une ambiance. Pour moi, elle est nécessairement organisée, elle prend forme et par cela oriente mon agir. C'est peut-être trop métaphorique de dire que c'est une forme puisqu'elle n'est pas lisible comme telle...mais je ne crois pas qu'il y ait ambiance sans une certaine cohésion. Et, pour que ça s'organise dans un sens ou dans un autre, pour que cela devienne intelligible, peut-être que certains indices ont une importance plus grande, un impact ou une force qui font que je vais organiser l'ambiance à partir d'eux.

Mais ce n'est peut être pas l'ensemble des indices sensibles qui sont utilisés, ce serait infini. Il y a une sélectivité. Et c'est pour ça que c'est intéressant du point de vue de la conception : il s'agit bien d'interroger les éléments que je conçois, la manière dont je les agence, la manière dont ils sont peut-être plus ou moins aptes à former une ambiance singulière, à lui donner une cohérence plus ou moins forte qui se traduit dans la manière d'utiliser un lieu.

Le formant * comme mode d'accentuation

JFA : Est-ce qu'on pourrait parler de "formants de référence" ? Il suffit d'ouvrir les revues d'architecture pour constater que, du point de vue visuel, il existe des formants de référence : il y a des types de bâtiments qui sont toujours présentés en première page, la première photo, c'est plutôt celle-là qu'une autre, et d'une certaine manière, on gomme tout le reste de la production architecturale. Il y a un vocabulaire des formants de la publicité architecturale si on peut dire, du fait que c'est rendu public. Pareil probablement pour le sonore, au cinéma, il y a des formants... Je pense encore à un autre exemple : ce diplôme de Bordeaux, qui avait justement insisté à déconstruire les façades d'une rue selon différents moments d'une journée ou de la nuit, et selon différentes modalités sensorielles. Le code, c'était le dessin. À un certain moment, il ne dessinait que ce qu'on entendait. Donc il y avait des grands trous... Ou alors il ne donnait à voir que ce qu'on voyait la nuit, c'est-à-dire tout ce qu'on ne voyait pas le jour... C'était une fiction, mais cela montrait bien, par défaut, la force de formants de référence.

GC : C'est exactement ça, ce sont des mécanismes de substitution qui font que ça se modifie et qu'en même temps cela perdure, mais c'est une autre perception. Et c'est bien que tu rappelles cet exemple, parce que c'est vrai que le montage ou le photomontage fait bien voir ce genre de choses : on modifie un seul élément dans l'environnement, et l'on reforme l'ensemble, même si les autres éléments sont toujours présents. Et ça, ça peut être un outil pour mettre en valeur les formants qui sont essentiels. Si on supprime certaines choses ou si on en accentue d'autres dans une représentation graphique ou photographique, il y a formation-déformation ; et il y a peut-être des éléments cruciaux qui font que ça bascule dans un sens ou dans un autre.

Le plafond de la Rue Basse aux Halles – Entre forme architecturale et formalité d'usage

NT : Dans ta thèse, Grégoire, tu développais le triptyque forme-formants-formalités *. En faisant le zoom sur la notion de formant, tu as complètement gommé la dimension des formalités qui correspondaient aux usages. Je comprends bien que là, on soit focalisé sur l'articulation entre le construit et le sensible : « qu'est-ce que va donner mon mur à la lumière du soleil de midi, si je suis en position à tel endroit, etc. ? ». Mais comment raccrocher les formalités ? Que deviennent les usages ?

GC : J'ai zoomé sur les formants parce que pour moi il y a un enjeu important que je n'ai pas pu développer suffisamment, qui doit encore être enrichi d'exemples pour mieux saisir les choses. Et puis je ne voulais pas alourdir l'exposé en rentrant dans une réflexion qui met en œuvre la notion même de formant. Pour moi, la notion de formalité reposait sur l'idée suivante : une pratique ou un usage s'effectuent d'une certaine manière, selon certaines envies, ou codes, ou normes, etc. On peut longer un mur pour s'effacer, ou parce qu'on a peur... C'est pour ça que j'avais placé la notion de formant au centre de mon triptyque, dans la mesure où d'un côté elle est naturellement alimentée par la *forme* architecturale telle qu'on se la représente et qui fonde disons l'environnement * physique, de l'autre côté elle est actualisée par les *formalités*, c'est-à-dire par les formes d'usage que j'ai des lieux. Par exemple, cela consiste à dire « je vais quelque part ou je me dirige certes en fonction de la forme physique des lieux, mais je détecte aussi une opportunité de passage en fonction de la présence ou de la mobilité des gens ». Ça fait bien interagir la façon dont j'ai structuré l'environnement * et la manière dont je peux l'utiliser, dont je peux l'acclimater à ma façon de l'utiliser. Et peut-être aussi qu'il y a des limites à une telle acclimatation, des contraintes ou des impossibilités qui font que dans certaines situations je n'ai pas les formants qu'il faut, ou bien je dois les trouver.

Un exemple très simple. Dans la recherche sur les espaces souterrains, *les ambiances sous la ville*, dans la rue basse aux Halles, à un moment du parcours, beaucoup de gens disaient « l'espace est très encombré et on ne voit plus que les têtes qui bougent », et de fait, quand vous êtes dans une foule, vous avez toutes les têtes qui bougent. Comment alors "former" l'espace dans lequel je me déplace, pour savoir vers où je vais, puisque je ne peux pas voir le sol ? En fait, c'est le plafond qui donne la carte du sol, c'est le plafond qui devient littéralement "formant" de l'espace vers lequel je me dirige. Pourquoi ? Parce qu'il est fortement éclairé, qu'il y a deux fuyantes très nettes, lumineuses, que vous voyez très loin. Donc il y a utilisation d'un référent sensible existant qui devient très important pour pouvoir me déplacer et savoir où je vais. Le plafond devient formant de l'expérience, il est incorporé... C'est important, puisque ça veut dire que je peux changer de référent sensible selon la situation d'usage dans laquelle je me trouve. Et je crois que c'est sans arrêt ce qu'on fait. Et dans la conception, le plafond peut être traité comme formant.

L'exemple du passage – Entre action et affection

JPT : Là tu te situes du côté de l'action : « en quoi un formant me permet-il de faire des choses ? ». Est-ce que c'est seulement à ce niveau là qu'il faut se situer ? Il me semble qu'il y a deux plans différents : le plan de l'action elle-même qui concerne nos

capacités à agir, et le plan peut-être plus existentiel d'une façon d'être dans un milieu, d'une capacité à se mettre dans une certaine disposition affective. Est-ce que le formant * renvoie aussi à cette façon d'être dans un milieu, ou est-ce qu'il renvoie simplement à des capacités d'action par rapport à une structure environnementale ?

GC : Tu as raison. C'est ce que j'essaie d'exprimer en disant « l'ambiance c'est peut-être aussi la relation entre l'état dans lequel je suis et le milieu », ça correspond à ce que tu viens de dire. A un premier niveau, je peux désigner certains effets * sensibles que le milieu peut générer chez le sujet percevant, mais à un autre niveau la notion d'effet * ne me permet pas toujours de remonter vers la mise en forme même d'un état affectif ; et c'est vrai que du coup c'est plutôt la combinaison de différents éléments sensoriels qui va être constitutive de cet état affectif, actif ou existentiel : la luminosité, la sonorité, peut-être certaines structures optiques aussi, qui "tiennent" et qui "forment" à la fois le milieu * et la façon dont je le perçois et y agit. A quel moment juge-t-on que l'on peut passer, franchir quelque chose, etc. ? Il y a des études assez nombreuses sur la question par exemple de la « passabilité », mais elles sont toujours faites en termes de dimensionnement spatial, c'est la taille du passage qui reste déterminante entre deux espaces. Eh bien je me dis qu'un passage, ce n'est pas seulement cela, qu'il peut être formé par quelque chose que je ne perçois pas spatialement, mais qui laisse glisser un événement, ou qui est de l'ordre du son, ou de la lumière, qui traduisent telle ou telle présence publique..., autant de facteurs qui peuvent renvoyer cette fois à l'acte du passage ou à la disposition plus ou moins grande à passer. Cet ensemble de facteurs constitue le processus *formant* du passage, la manière de passer d'un milieu à un autre et par conséquent, d'être dans un milieu.

Les formants dans le processus de conception architecturale

JPT : Une question à Philippe Liveneau : quel statut pourrait avoir la notion de formant * dans ta propre recherche et ton travail de thèse sur les processus de conception ? Est-ce qu'elle est pertinente pour toi ? Est-ce qu'elle peut représenter une façon de traverser tout ce que tu fais ? Ou alors comment te positionnes-tu d'une autre manière pour travailler sur ces questions-là ?

PL : Le travail que je fais consiste à interroger des processus de conception en architecture. Donc je convoque la notion d'ambiance pour tenter de rendre intelligible la fabrication du projet, avec lequel, pour moi, elle entretient un double rapport : soit elle permet d'explorer la conception architecturale en tant qu'expérience sensible à concevoir, soit elle peut être considérée en soi comme une expérience sensible propre à l'activité de conception. Et peut-être que la notion de formant * sensible est bien une façon d'articuler les deux à la fois, une expérience, *in situ*, de choses qui se sédimentent dans la perception, et une expérience professionnelle de choses qui se sédimentent dans la pratique de projet. Peut-être qu'elle est un moyen d'éviter les clivages d'une représentation du processus de projet qui consiste à séparer la conception ou la projection de la construction ou de l'actualisation dans l'espace. L'architecte, c'est et ce doit être à la fois celui qui conçoit et celui qui actualise l'espace. Ce que je veux dire, c'est que la notion de formant sensible, par le mode d'articulation des potentialités du monde qu'elle sous-entend, permet de replacer l'architecte au centre du "concevoir l'espace", entre projection et perception, au moment même où se fabrique le projet.

Des points d'inflexion entre perception et conception

JPT : Tu sembles dire que ça fonctionne un peu de la même manière du point de vue perceptif et du point de vue de la conception. N'est-ce pas l'hypothèse d'une continuité des processus ou celle d'une homologie des modes de structuration de la matière Espace -Temps dans l'élaboration du projet d'une part, et dans la perception située d'autre part ?

PL : J'ai l'impression qu'il y a un processus de création continu dans le rapport qu'on entretient avec le monde. Un architecte, malgré la tendance à discrétiser en phases séparées conception et perception, perçoit comme il conçoit à partir de modalités homologues : quand il est en train de percevoir des choses dans son environnement *,

j'ai l'impression qu'il va les concevoir de la même façon à travers des organisations matérielles, sauf qu'à un moment donné l'expérience se sédimente dans et par du dessin : ça peut être une façon de configurer un cheminement en fonction d'une réaction à une situation vécue, etc. Je crois qu'il y a une continuité de ces processus, qui passent par ce que j'appelle des "points d'inflexion", qui en fait sont peut-être des "forces formantes", ou même des "façons de configurer notre rapport au monde", et qui se jouent de façon continue aussi bien dans la conception que dans la perception.

PA : Mais le point d'inflexion, c'est quoi ?

PL : En fait, le point d'inflexion ce n'est pas un point en soi, c'est plutôt la trajectoire continue de notre rapport au monde, un façonnage du monde qui, à un moment donné, selon les phases et les implications, permettent à l'architecte de concevoir, à un autre moment lui font percevoir ce monde. Ça rejoint ce que j'essayais de dire tout à l'heure : la notion d'ambiance pour moi permet de positionner la conception à la croisée de deux trajectoires :

- il y a le trajet qui part de la conception pour aller vers les actualisations (dans le cycle conception-construction-actualisation-programmation), et qui vise donc à contrôler la fabrication du bâtiment dans une logique de découpage et à maîtriser les ambiances qu'on essaye de concevoir, ou en tout cas une expérience sensible qu'on voudrait actualiser ;
- mais en même temps, il y a peut-être un autre trajet qui articule directement la perception à la conception, un axe vertical en quelque sorte qui, *via* l'architecte, que j'ai appelé "médiateur", établit une continuité entre l'une et l'autre : quelque chose se forme en tant que perception, qui se sédimente dans du dessin ou des configurations en tant que conception spatiale.

En fait, ça revient à dire : « Il y a différentes échelles d'appréhension ». GC disait : « En neurophysiologie, on peut pratiquement considérer comment une matière corporelle se configure ». À une échelle un peu plus vaste, on essaie de dessiner, puis de fabriquer. À une échelle encore plus vaste, on génère peut être du déplacement du corps dans l'espace. C'est pour ça que dans mon schéma, je garde une ligne de matière et de temps, pour dire que les processus de configuration ne sont rien d'autre, en un sens que des façons, pour la matière, d'être animée par du temps, ce qui me permet de laisser un peu de côté la notion d'espace. En fait, ce que j'essaie de caractériser, ce sont ces forces formantes, ces points d'inflexion entre ce qui s'exprime et ce qui est exprimé.

Comment imagine-t-on l'ambiance dans la pratique de conception ?

GC : Plus concrètement, la question est de savoir comment l'ambiance s'imagine dans le processus de conception. Quand tu projettes, qu'est-ce que tu projettes ? Est-ce que tu projettes de la géométrie, des objets ? Ou est-ce que tu projettes des éléments qui ont déjà quelques qualités d'ambiance, comme de la lumière, de la souplesse, de l'élasticité ou peut-être du sonore ? Moi, je me dis que la version ambiante de l'objet tient dans le processus formant * qu'il met en jeu. Et je pense que la manière de regarder ou de concevoir l'architecture à travers l'ambiance diffère radicalement de celle qui consiste à mettre en avant les dimensions "scénographiante", "monumentalisante", représentative, signalétique, etc.

PA : Mais quand même, vous avez tendance à dire « la dimension formante n'agit que sur la perception »... J'ai l'impression que c'est un peu réducteur par rapport aux enjeux posés par la conception. Ce qui me paraît fort dans l'idée de formant *, c'est que c'est aussi quelque chose qui est susceptible de générer ou d'induire du comportement, de l'action, de faire en sorte que la foule se déplace comme ci ou comme ça, que tel groupe se constitue à tel endroit, ... Et dans le passage qui motive la recherche de PL, est-ce que ce n'est pas justement dans cette espèce d'induction... comportementale qu'il y a une homologie possible entre le processus de perception et le processus de conception ? Celui-ci, en son sens majeur, ne vise en effet plus seulement

à inventer des ambiances esthétiques pour produire de l'émotion sensible, mais aussi à générer et induire un certain type de comportements, à rendre possible ou probable tel ou tel type d'événements, à faire *fonctionner* la chose, dans un sens non strictement fonctionnaliste.

Point d'inflexion, moment d'inflexion

PA : De tout ce qu'on vient de discuter, j'ai le sentiment qu'il y a une espèce de postulat premier qui consiste à dire « auparavant il y avait du bruit » (du *bruit* au sens de la théorie de l'Information), c'est-à-dire « en amont de toute forme de rapport au Monde, il y a du chaos », ça bouge, il y a des oscillations – tu utilises le terme d'"oscillation". Et d'une certaine façon, le formant, c'est ce qui génère un processus de sélection et d'auto-organisation dans l'ensemble de ces oscillations, qui sont elles-mêmes auto-entretenues, etc., et c'est ce qui fait que quelque chose émerge. Alors si GC est d'accord avec cette idée, ce qui veut dire que le formant est de nature événementielle, est-ce que le point d'inflexion de PL n'est pas d'une nature événementielle du même ordre ?

PL : Pour moi, l'événement, c'est ce qui s'effectue. Et c'est bien ce point d'inflexion qui permet de le nommer. Ce que je vise, ce que j'essaie de cerner dans le projet, c'est : comment et par quoi quelque chose s'effectue ? Le point d'inflexion c'est la "compactification", le trajet de remplissage de la forme dont je disais qu'il s'opère selon plusieurs médiums (langagier et graphique dans l'exemple) Comment est-ce que les choses s'organisent ? Alors, tu peux dire que c'est relié à des formants...

PA : Mais là, tu parles du dessin, de la façon dont le dessin organise...

De l'ambiance du projet au projet d'ambiance

PL : Pas seulement. Cela dépend des cadres d'observation que je me fixe. Cela peut être en effet un architecte qui dessine, et j'observe la façon dont il corrèle ses gestes pour exprimer son projet, ses expressions langagières, ... : c'est l'échelle du bonhomme assis à une table. Mais il y a une autre échelle, qui serait celle de l'agence, de la façon dont elle est organisée, de la façon dont elle distribue les rôles ou articule les modes de fabrication de la forme. Donc des choses s'effectuent à différentes échelles. Et c'est ce qui s'effectue que j'essaie de caractériser en désignant ce que j'appelle des « invariants de transformation », qui permettent de spécifier des registres d'action sur la matière, puisque par exemple on dénote telle ou telle intentionnalité de l'architecte en vue de configurer les choses d'une certaine façon. J'ai essayé de ne pas recourir tout de suite à la notion de formant * pour ne pas infléchir ma façon d'observer ou de nommer tous ces phénomènes. Mais il y a forcément un lien entre ce que je fais et cette notion.

PA : Ce que tu travailles, au fond, c'est l'ambiance du projet en train de se faire, et non plus l'ambiance d'un lieu en devenir – encore qu'il y ait du lieu dans le premier cas aussi. Et tes points d'inflexion, ce sont des moments d'inflexion qui précisément infléchissent la mise en forme du projet ; ce sont des moments dans l'équipe de conception, en actes et en situation de projet, dans le lieu même de l'agence, avec des machines, des outils, des personnes, des paroles et des choses comme ça. Donc c'est plus l'ambiance au sein de l'équipe...

PL : C'est un peu ça. C'est passer du projet de l'ambiance à l'ambiance du projet. Quand je parle de deux trajets possibles ou de deux conduites, c'est cette articulation qui se joue. Mais ce n'est pas qu'un jeu de mots.