



HAL
open science

Sound, Fiction, Occupation, The Ball Theater

Carlotta Darò, Nicolas Tixier, Marion Emery

► **To cite this version:**

Carlotta Darò, Nicolas Tixier, Marion Emery. Sound, Fiction, Occupation, The Ball Theater. Architecture d'Aujourd'hui, Numéro spécial / Special issue, pp.66, 2023. hal-04312466

HAL Id: hal-04312466

<https://hal.science/hal-04312466v1>

Submitted on 25 Mar 2024

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.

Copyright

'A'A'

L'Architecture
d'Aujourd'hui

Numéro spécial / Special issue

fr / en

son, fiction, occupation
sound, fiction, occupation



Pavillon français, 18^e exposition internationale d'architecture, Venise 2023

LE BALL THEATER

PRÉFACE / FOREWORD

[2 – 3]

CARLOTTA DARÒ, NICOLAS TIXIER

SON, FICTION,
OCCUPATION / SOUND,
FICTION, OCCUPATION

INTRODUCTION

[4 – 9]

GILLES DELALEX, GEORGI STANISHEV

L'ARCHITECTURE DE LA
FÊTE / THE ARCHITECTURE
OF CELEBRATION

PROGRAMMATION / PROGRAMME

[10 – 12]

PROGRAMME DU BALL
THEATER / THE BALL
THEATER'S PROGRAMME

CARTE BLANCHE

[13]

PILOOSKI, ALAIN FRANÇAIS, THOMAS FOURNY

RETOUR DE BAL / BACK FROM THE PARTY

[14 – 15]

CAN ONANER

THE JOY OF TILTING

[16 – 17]

XAVIER WRONA, MANUEL BELLO MARCANO,
CÉDRIC LIBERT

AFTER THE REVOLUTION

CARTE BLANCHE

[18 – 19]

MARCO ASSENNATO

WERNER OECHSLIN

ENTRETIEN / INTERVIEW

[20 – 23]

CARLOTTA DARÒ, OFFICE, MUOTO,
GEORGI STANISHEVL'ARCHITECTURE N'EST
PAS FINIE / ARCHITECTURE
IS NOT OVER

RADIO UTOPIA

[24 – 29]

CARLOTTA DARÒ, NICOLAS TIXIER

SONS D'ARCHITECTURE /
SOUNDS
OF ARCHITECTURE

CARTES BLANCHES

[30 – 37]

TIM INGOLD

ONA BALLÓ PEDRAGOSA

PERRINE POUPIN

JUAN JOSÉ LÓPEZ DÍEZ, META
VIRANT-DOBERLETSÉBASTIEN DE PERTAT,
THOMAS BONNENFANT

FRANÇOIS CHARBONNET

ENTRETIEN / INTERVIEW

[38 – 41]

CARLOTTA DARÒ, NADINE SCHÜTZ, ACHILLEAS
XYDIS, LUDWIG BERGER, RAVIV GANCHROWFUTURS SONORES /
FUTURE OF SOUND

CARTES BLANCHES

[42 – 49]

LUDWIG BERGER

NADINE SCHÜTZ (((ECHORA)))

RAVIV GANCHROW

CRESSON QUINTET

JULIEN CLAUSS

ADA ACKERMAN

ENTRETIEN / INTERVIEW

[24 – 27]

CARLOTTA DARÒ, BRUTHER, LIST, MUOTO

LES MILLE HISTOIRES
DE L'ARCHITECTURE /
THE THOUSAND STORIES
OF ARCHITECTURE

PORTFOLIO

[54 – 64]

PLANS ET DESSINS /
PLANS AND DRAWINGS

TENDRE L'OREILLE À LA SCÈNE

FR Il est des fêtes mémorables qui laissent en bouche leurs souvenirs sulfureux comme d'autres où l'ennui semble le seul invité. À la fin de l'inauguration du pavillon français de la 18^e biennale d'architecture de Venise, ni soufre ni ennui pour le public immanquablement critique – il s'agissait des *happy few* ayant accès aux journées d'ouverture – mais des langues bavardes, que le spectacle des visages maquillés et des corps en mouvement avait déliées. Et pour cause : au sein d'une structure argentée, une demi-sphère offerte en théâtre, allaient et venaient les performeurs et performeuses rappelant l'importance du voguing et de la *ball culture* comme outil d'émancipation. L'événement soulevant enthousiasmes comme dépit avait relégué au second plan le propos des commissaires, murmuré dans les paillettes. On a retenu la boule disco, et étouffé le Buckminster Fuller, qui parlait d'utopie dans un coin de structure acier.

C'était pourtant l'un des messages véhiculés par ce pavillon : écouter. Savoir se retourner dans les gradins, tendre l'oreille à la scène et garder un œil sur ce qui se joue derrière le rideau. « *L'architecture est avant tout un dispositif de mise en scène et d'occupation, un réceptacle qui oscille entre planification et improvisation* », rappellent les co-commissaires Gilles Delalex et Georgi Stanishev dans les pages qui suivent. Il n'est pas de coquille vide ; la programmation déforme le lieu autant que celui-ci, s'il est intelligent, s'adapte. Outre notre intérêt pour toute forme de valorisation d'un art bien pensé, c'est pour éviter les réflexions binaires que ce numéro spécial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* s'est intéressé aux événements du pavillon français, et particulièrement à Radio Utopia. Cinq jours d'enregistrements qui, au mois d'août 2023, ont usé – consommé, presque – ce pavillon d'architecture, rappelant qu' « *il n'y a pas de fête sans musique, danse ou expression de joie créée* », comme l'écrivent plus loin Carlotta Darò et Nicolas Tixier, instigateurs de ce « *laboratoire sonore* ». À Venise comme dans les pages de ce numéro, les experts et expertes accordent leurs voix, et libèrent, en sous-texte, un refrain connu : écouter notre milieu et le préserver. Écouter le son comme trace du monde, qu'il soit prière (Ona Balló Pedragosa), silence martial (Perrine Poupin), vibration (Sébastien de Pertat, Thomas Bonnenfant) ou désordre (Tim Ingold) ; écouter les spécialistes, les architectes, celles et ceux d'hier et à venir : ne perdons pas de vue les lendemains de fête.

EN Some parties are unforgettable, leaving sulphurous tastes in the mouth, and there are others where boredom seems to be the only guest. At the end of the inauguration of the French pavilion at the 18th Venice Architecture Biennale, there was neither sulphur nor boredom for the inevitably critical public - only a select few had the privilege of attending the opening days - but talkative voices, unleashed by the display of made-up faces and moving bodies. And for good reason, in a silver structure resembling a half-sphere theater, performers showcased the emancipatory power of voguing and ball culture. The event, which aroused both enthusiasm and disappointment, relegated the curators' message into the background as a mere whisper among the glitter. We remember the disco ball, while Buckminster Fuller's discussion of utopia in a secluded nook of the steel structure was muffled.

And yet one message this pavilion conveyed was to listen. To know how to turn around in your seat, turn your ear to the stage and keep an eye on what's going on behind the curtain. "Architecture is above all a receptacle for staging and occupation, constantly oscillating between planning and improvisation," as Gilles Delalex and Georgi Stanishev are reminding us in the following pages. There is no such thing as an empty shell; the programme distorts the space just as much as the space, if it is intelligent, it adapts. Besides our interest in any form of promotion of well-thought-out art, to avoid binary thinking, this special issue of *L'Architecture d'Aujourd'hui* has focused on the events in the French pavilion, and in particular on Radio Utopia. Five days of recordings in August 2023 wore out - almost consumed - this architectural pavilion, reminding us that "music, dance, and loud expressions of joy are essential for a party," as Carlotta Darò and Nicolas Tixier, the instigators of this "sound laboratory," write further on. In Venice, as in the pages of this issue, the experts are in tune with each other, singing from the same hymn sheet: listen to our environment and preserve it. Listen to sounds as an echo of the world, whether it's prayer (Ona Balló Pedragosa), the silence of war (Perrine Poupin), vibration (Sébastien de Pertat, Thomas Bonnenfant) or disorder (Tim Ingold). Listen to the specialists, the architects, those of yesterday and those to come. Let's not lose sight of the party's aftermath.

Anastasia de Villepin

LISTENING TO THE STAGE

SON, FICTION, OCCUPATION

Sound, Fiction, Occupation

CARLOTTA DARÒ NICOLASTIXIER

Lancée en 1977 par la NASA, la sonde spatiale Voyager 1 contient un disque d'or avec *The Sounds of Earth* (« Les sons de la Terre »), un recueil d'extraits venant du monde du vivant, des musiques et de discours condensant une interprétation de l'histoire humaine sur Terre, pouvant rejoindre d'autres éventuelles civilisations galactiques. Un sentiment d'apocalypse imminente accompagne les mots du président Jimmy Carter, gravés sur le disque : « Nous essayons de survivre à notre temps de sorte que nous puissions vivre un peu dans le vôtre. » Au temps d'une éco-anxiété qui s'impose, le disque d'or flâne encore dans l'espace interstellaire. Objet science fictionnel du passé, il nous projette vers un futur que nous continuons à imaginer.

EN The Voyager 1 space probe, which was sent into space by NASA in 1977, carried a golden record known as *The Sounds of Earth*. This record aimed to convey a condensed interpretation of human history on Earth to potential extraterrestrial civilisations through a collection of nature sounds, music, and speeches. A sense of impending apocalypse accompanies the words of

President Jimmy Carter, engraved on the record: "We are attempting to survive our time so that we may live into yours." At a time of growing eco-anxiety, the golden record is still wandering in interstellar space. A science-fictional object from the past, it propels us into a future that we are still envisioning.

FR Radio Utopia a occupé le BallTheater pendant cinq jours au mois d'août 2023 s'inscrivant dans la proposition du pavillon français d'une architecture comme réceptacle de vie. Conçu comme un laboratoire sonore et une antenne radio, Radio Utopia a ouvert une plateforme de réception et de diffusion à partir de discussions, témoignages, sons, musiques, installations. Le choix de la radio a permis d'interroger les conditions socioculturelles d'une manifestation comme la Biennale d'architecture, d'un cercle restreint de visiteurs au mois d'août à Venise. Le rayonnement radiophonique est une parabole, mais aussi une manière concrète pour atteindre par la captation sonore des ailleurs et des altérités possibles. Il offre aussi la possibilité de prolonger une manifestation au-delà du lieu physique et d'une temporalité éphémère. Radio Utopia a laissé une trace audio dans un coin de la toile mondiale, pour une durée indéterminée. Ce numéro spécial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* revient en partie sur la matière produite pendant cette semaine, tout en l'inscrivant dans le projet plus vaste du Ball Theater, avec ses différents acteurs et auteurs. La matière recueillie est transformée et adaptée au support du journal. Entre les différents formats, article, carte blanche, propos oral et entretien retranscrits, les contributions de cette publication poursuivent les moments d'échanges, les plateaux radio et les propositions artistiques qui ont eu lieu sur place et en dehors.

C'est par le thème de la fête que ce numéro s'ouvre. En reprenant la métaphore de la fête comme cycle, comme époque, comme histoire qui se déroule dans un avant, un pendant et un après (voir l'entretien entre OFFICE Kersten Geers David Van Severen et le studio Muoto, page 20), le sujet engage le rôle social et politique inhérent à l'architecture. D'une part le besoin inné de vivre et de célébrer collectivement, d'autre part l'appel à questionner l'ordre social que ce rituel exige. Il n'y a pas de fête sans musique, danse ou expression de joie créée. La fête convoque également la dimension du sonore. Plusieurs auteurs reviennent sur le *son* comme objet de recherche, comme exploration esthétique et architecturale, comme médium de communication et tout simplement comme expression de vie. Le sonore incarne aussi l'idée d'*occupation*, d'agent atmosphérique qui remplit le conteneur architectural à un temps donné. Il arrive comme il repart, sans laisser de trace sur place. La nature du sonore participe au désir de libération de l'imaginaire mis en avant par les architectes du pavillon. Par la parole et la narration, l'exploration de projets visionnaires dans la tradition du récit utopique et dystopique et la *fiction* comme matière d'inspiration pour l'architecte, est au centre d'autres contributions et réflexions du numéro.

Enfin, garder en filigrane la matérialité du projet, de l'architecture, fonde l'ensemble de ces propos. Tout en touchant à une variété d'approches disciplinaires des auteurs, des voix invitées, ce numéro spécial garde le projet et l'objet du pavillon, sa proposition architecturale, au centre du développement et de son iconographie. Les lectures possibles et les contributions découlent de la nature hybride du pavillon autant architecture que scénographie, ou simple structure. À la fois vecteur de nombreuses références théoriques, de la gravité du projet d'autonomisation en architecture par l'évocation de la sphère à l'icône pop de la boule à facettes, sa nudité et sa frugalité permettent de questionner la tension entre projet spéculatif et réalité construite. Il souhaite ouvrir une réflexion sur l'état de l'architecture aujourd'hui.

EN Radio Utopia occupied the BallTheater for five days in August 2023, as part of the French Pavilion's vision of architecture as a receptacle for life. Designed as a sound laboratory and radio antenna, Radio Utopia provided a platform for receiving and broadcasting discussions, testimonies, sounds, music, and installations. Choosing radio made it possible to question the socio-cultural conditions of an event such as the Architecture Biennale, from a restricted circle of visitors to Venice in August. Radio broadcasting serves as both a parable and a tangible means of connecting with distant places and potential differences using sound recording. It also offers the possibility of extending an event beyond its physical location and ephemeral temporality. Radio Utopia has left an audio trace in a corner of the World Wide Web, for an indeterminate length of time. This special issue of *L'Architecture d'Aujourd'hui* looks back on the material generated throughout the week, situating it within the broader BallTheater project, including its actors and authors. The content has been transformed and adapted for the magazine. Between the format of the article, the carte blanche, the oral comment and the transcribed interview, the contributions to the issue continue the moments of interaction, the radio programmes and the artistic proposals that took place on and off site.

This issue opens with the theme of a *party*. Thinking of the festival as a cycle, an era, a story that progresses through various periods (see the interview between OFFICE Kersten Geers David Van Severen and studio Muoto, page 20), the subject engages the social and political role inherent in architecture. On the one hand, the innate need to live and celebrate collectively, on the other the call to question the social order that this celebration requires. Music, dance, and loud expressions of joy are essential for a party. Parties are also about sound. Several authors have looked at *sound* as an object of research, as an aesthetic and architectural exploration, as a medium of communication or quite simply as an expression of life. Sound also embodies the idea of *occupation*, of an atmospheric agent that fills an architectural container at a given time. It comes and goes without a trace. The nature of sound is part of the desire to liberate the imagination put forward by the pavilion's architects. The exploration of visionary projects in the tradition of utopian and dystopian narratives, and *fiction* as a source of inspiration for architects, is at the heart of other contributions and reflections in this issue.

Finally, the materiality of the project and architecture serves as the backdrop for these remarks. While touching on a variety of disciplinary approaches from the authors and guest contributors, this special issue keeps the project and the object of the pavilion, its architectural proposal, at the centre of its development and iconography. The hybrid nature of the pavilion allows for various readings and contributions, as it encompasses architecture, scenography, and structure. Its theoretical references encompass the autonomy of architecture, through the evocation of the sphere to the pop icon of the faceted bubble, its nudity and frugality allow us to question the tension between speculative project and constructed reality.

L'ensemble du programme, les enregistrements et documents sonores sont consultables et audibles dans leur intégralité sur le site Radio Utopia, ils viennent compléter les pages de ce journal. / The full programme, recordings and sound documents can be viewed and listened to in their entirety on the Radio Utopia website, and complement the pages of this special issue.



L'ARCHITECTURE DE LA FÊTE

The Architecture of Celebration

[GD] architecte / architect, studio Muoto [GS] architecte / architect

GILLES DELALEX
GEORGI STANISHEV

FR Nous souhaitions imaginer une architecture qui évolue dans le temps. Une architecture qui nous façonne, mais que nous façonnons aussi en retour par nos occupations. L'idée d'un théâtre est venue de là, parce qu'il s'agit d'une architecture qui se transforme naturellement à mesure qu'elle accueille des pièces et des acteurs. Nous avons donc conçu le pavillon comme une scène occupée pendant toute la durée de la biennale, par des événements différents qui interrogeaient à chaque fois sa destination. La première semaine, il a pris la forme d'une salle de spectacle, et les mois suivants il s'est transformé en studio de radio, puis en atelier et en salle de répétition. Entre ces occupations, il était habité par le son des événements passés et à venir, une occupation en forme de résonance qui lui faisait connaître une autre vie encore, moins spectaculaire et plus contemplative.

Nous avons choisi la fête comme thème commun à ces différentes occupations, parce que la fête suggère l'idée de rituel, d'un événement qui prend corps à mesure qu'il se répète en se jouant différemment, toutes les semaines, tous les mois ou tous les ans. La figure de la fête s'est aussi imposée parce qu'elle avait l'intérêt de prendre une pluralité de formes – on pense aux festivals, aux carnivals, aux commémorations, aux défilés, aux raves, aux *free parties* et à d'innombrables formes spontanées. Et parce qu'il s'agissait aussi d'une figure particulièrement ambivalente et versatile. En effet, une fête se présente a priori comme une réjouissance collective, un rassemblement où s'expriment la joie et l'exaltation. Mais dès qu'on l'observe sous l'angle de son organisation, elle répond à une fonction de contrôle. Les défilés et les commémorations célèbrent toujours un ordre établi, comme l'unité d'une nation. Leur fonction est de canaliser les excès de la société en les maintenant dans des temps et des périmètres bien circonscrits. Il se peut finalement que la fête dégénère, que la violence surgisse et que l'on assiste à une libération brutale de pulsions primaires.

La fête se dessine alors comme un lieu
où la société se confirme, mais celui
aussi où elle se déconstruit.

Elle apparaît comme un rite qui fabrique de la conscience collective, mais une tension également qui se tisse entre la joie et la colère, la bienveillance et la violence, l'émeute et la cérémonie. Une tension qui sort le collectif de sa torpeur, autrement dit, pour le projeter toujours dans un excès ou dans l'autre.

Il y avait bien évidemment dans ce choix de la fête, à contre-pied de l'actualité, un message qui consistait à dire que dans une époque marquée par le sentiment d'urgence, il fallait aussi préparer ce qui vient, et pas seulement s'en défendre. Dépasser ce spectre de la fin qui nous tétanise dans la culpabilité. C'était un appel à se projeter, que ce soit dans le futur, comme le suggérait Lesley Lokko, commissaire de la 18^e biennale d'architecture de Venise, ou plus certainement dans un ailleurs. Le message était donc de considérer les crises que nous traversons comme des moments de transition, certes angoissants, mais qui demandent d'imaginer quelque-chose que nous ne connaissons pas encore. C'est pour cela que nous avons imaginé que la vocation du théâtre était de

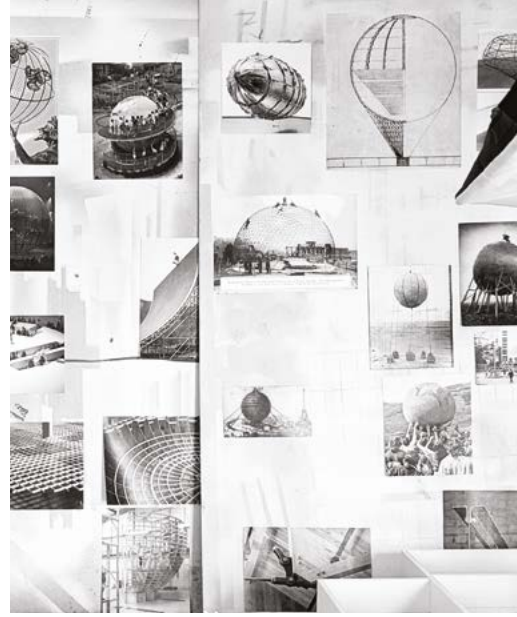
EN We wanted to imagine a form of architecture that evolves over time. Architecture that shapes us, but that we, in turn, shape through our occupancy. That's where the idea of a theatre came from, because its architecture changes naturally as it hosts plays and actors. Our idea for the pavilion was to have it serve as a stage for different events throughout the Biennale that questioned its purpose each time. In the first week, it took the form of a theatre, and in the following months it was transformed into a radio studio, then a workshop and a rehearsal room. Inhabiting the space between these occupations was the sound of events, past and future, resonating and giving it a new life that was less spectacular and more contemplative.

"The party" was chosen as the theme for these activities to convey the idea of repetition and ritual. Parties are events that manifest in various forms, be it on a weekly, monthly, or annual basis. That they can take on different forms makes this a prominent choice – celebrations, festivals, carnivals, commemorations, parades, raves, free parties, and a myriad of other spontaneous forms come to mind. In addition, the symbol of a party stood out for its conflicting emotions and versatility. A party is a collective celebration, a gathering where joy and exaltation are expressed. But as soon as we look at it from an organisational point of view, the function is one of control. Parades and commemorations always celebrate an established order, such as the unity of a nation. Their function is to channel society's excesses by keeping them within well-defined times and perimeters. In the end, the party may degenerate and violence may erupt, releasing a brutal release of primal impulses for us to witness.

A party can then serve as
a confirmation or deconstruction of
society.

It appears as a ritual that creates a collective consciousness, but also a tension that weaves itself between joy and anger, benevolence and violence, riot and ceremony. A tension that rouses the collective from drowsiness, in simpler terms, to constantly push it to extremes.

Clearly, the concept of a party, which contradicts current events, aimed to convey a message: in an era defined by urgency, we need to prepare for the future instead of just defending ourselves against it. To go beyond the spectre of the end that makes us feel so guilty. It was a call to project oneself, whether forward in time, as Lesley Lokko suggested, or undoubtedly into a different place. The message, therefore, urged us to look at the crises we are facing as moments of transition, albeit distressing ones, that demand us to imagine the unknown. That is why our vision was for the theatre to inspire our longing for utopia. To achieve this, it had to take on a form of ambivalence that responded to that of a party, with a very determined form but an aesthetic value that was open to interpretation. We cultivated this ambivalence by invoking a whole host of implicit references, such as the revolutionary architecture of Etienne-Louis Boullée and the Russian Constructivists, the cosmic futurism of science fiction novels and the kitsch of 1980s disco culture. For us, it was a matter of



réveiller nos désirs d'utopie. Et que pour y parvenir, il devait assumer une ambivalence qui répondait à celle de la fête, avec une forme très déterminée mais une esthétique ouverte à l'interprétation. Nous avons cultivé cette ambivalence en convoquant tout un tas de références implicites, comme les architectures révolutionnaires d'Étienne-Louis Boullée et des constructivistes russes, le futurisme cosmique des romans de science-fiction ou le kitsch de la culture disco des années 1980. Pour nous, il s'agissait d'entremêler ces images et de laisser ensuite l'architecture faire son travail, pour qu'elle suscite un désir d'ailleurs, de mondes autres, comme autant de miroirs critiques.

Il s'est ensuite posé la question de la mise en scène de ces événements qui n'étaient pas encore programmés et qui pouvaient prendre des formes très différentes. C'est pour cela que nous avons imaginé le théâtre comme une scène mise à nu, sans masque, sans artifice, pour ne pas dire au public ce qu'il devait penser. Une scène quelque-part entre la structure et le décor, comme une mécanique étrange surgissant des coulisses et de l'entremêlement des dispositifs techniques. Nous avons opté pour une scène sphérique, forme idéale plaçant le public à équidistance de la scène, et faisant écho à l'architecture néo-classique du pavillon. L'important était que cette forme initialement parfaite mais tronquée définisse naturellement des gradins, que ceux-ci appellent à être escaladés, qu'ils se confondent avec la scène et qu'ils introduisent ainsi une confusion entre les acteurs et les spectateurs.

Nous n'avions pas d'idée préconçue sur la dramaturgie. Nous imaginions juste que la tragédie dominerait, et que le théâtre deviendrait alors une machine cathartique, habitée d'objets techniques aux formes anthropomorphes proférant des cris, des paroles ou juste des chuchotements.

Nous souhaitons que ces sons circulent
entre les salles et les mailles de la
structure, comme des voix lointaines.

Cette occupation sonore était une manière de suggérer que l'utopie n'est possible que si l'on se dé-familiarise des conventions d'expression, et que l'on parvient à s'extraire momentanément de la culture établie. L'enjeu était de placer le public entre l'écoute et l'action, et de garder le théâtre aussi dans un état de chantier, pour que les visiteurs ne sachent jamais exactement s'ils arrivent au début ou à la fin de la fête.

La figure du théâtre était donc,
pour nous, l'occasion d'interroger
le rapport entre l'architecture
et la fête.

Parce qu'on peut dire qu'il n'y a pas de fête sans architecture. L'architecture est une condition de la fête. Elle n'est ni sa raison ni sa cause, mais il y a toujours un lieu qui l'accueille, qui la met en scène et qui se

interweaving these images and then letting the architecture do its work to arouse a desire for somewhere else, another world, much like an array of perceptive mirrors.

Then there was the question of how to stage these events, which were not yet scheduled and which could manifest in diverse ways. That's why we imagined the theatre as a bare stage, with no mask, no artifice, to not influence the audience's interpretation. A stage somewhere between the structure and the scenery, like a strange mechanism emerging from behind the scenes and from the tangle of technical devices. We opted for a spherical stage, an ideal shape that placed the audience equidistant from the stage and echoed the neo-classical architecture of the pavilion. The important thing was that this initially perfect but truncated shape should naturally define the rows of seats, that these should be climbable, that they should merge with the stage and thus introduce confusion between the actors and the spectators.

We didn't have any preconceived ideas about dramaturgy. We just imagined that tragedy would dominate and that the theatre would then become a cathartic machine inhabited by technical objects in anthropomorphic forms uttering cries, words or just whispers.

We wanted these sounds to circulate
between the rooms and the meshes of the
structure, like distant voices.

This emphasis on sound was a way of suggesting that utopia is only possible if we can detach ourselves from the conventions of expression, and extract ourselves momentarily from the established culture. The challenge was to place the audience between listening and doing and to keep the theatre in a state of construction so that visitors would never know exactly whether they were arriving at the beginning or the end of the party.

Theatre was therefore an opportunity
for us to question the relationship
between architecture and celebration.

Because you can't have a party without architecture. Architecture is a condition of a party. It is neither its reason nor its cause, but there is always a place that welcomes it, that sets the scene for it and that allows itself to be shaped in return, to a point where it becomes part of it. What's more, every party has its particular architecture. With a festival, we immediately think of large stages, with screens, walls of loudspeakers, triangulated structures, and campsites. Further back in history, we also think of the mass performances in revolutionary Petrograd, or the Baroque festivals, with their sumptuous machines and jousting.



laisse façonner en retour pour basculer à un certain point avec elle. D'ailleurs, chaque fête convoque une architecture particulière. Dans le cas d'un festival, on pense immédiatement à de grandes scènes spectaculaires, avec des écrans, des murs de haut-parleurs, des structures triangulées et des campements éphémères. Plus loin dans l'histoire, on pense aussi aux spectacles de masse dans la Petrograd révolutionnaire, ou aux fêtes baroques, avec leurs machines fastueuses, leurs joutes navales et leurs chars allégoriques.

Dans la même manière, on peut aussi
dire qu'il n'y pas d'architecture
sans fête.

Que la fête est ce programme potentiel ou inconscient de tout bâtiment – et pas seulement des boîtes de nuit ou des tribunes de spectacle – qui éprouve l'architecture, qui l'évalue dans sa capacité à susciter des réjouissances comme des révolutions, à passer en un instant de l'état de scène à celui de barricade. Qui distingue autrement dit une architecture appropriable seulement, d'une architecture qui appelle vraiment à l'occupation. Qui n'implique pas simplement une prise de possession des lieux, mais des performances qui interrogent leur vocation et qui les laissent ouverts pour encourager d'autres actions à s'y installer. Prise dans ce sens, la fête suggère que c'est la capacité de mise en scène qui fait architecture, qui justifie qu'un bâtiment n'est pas qu'une simple construction. Car si les architectures de la fête sont souvent légères, techniques et temporaires, on voit bien que certains bâtiments aux formes très déterminées possèdent eux aussi une propension à exciter le désir d'occupation et à se transformer en retour. Un stade, par exemple, est un lieu complètement différent selon qu'il est empli de supporters qui assistent à un match de football, puis vidé de cet événement, puis empli par un public qui vient voir un opéra, puis vidé à nouveau. Le thème de la fête suggère donc que scénographier la vie quotidienne ou des spectacles vivants n'est pas si différent. Il réaffirme l'idée selon laquelle l'architecture est avant tout un dispositif de mise en scène et d'occupation, un réceptacle qui oscille toujours entre planification et improvisation.

Similarly, we can say that architecture
cannot exist without a party.

That parties are the potential or unconscious programme of every building – and not just nightclubs or grand seating areas – that tests architecture, that evaluates it in terms of its capacity to provoke rejoicing and revolution, to go from stage to barricade in an instant. Essentially, it is what distinguishes architecture that can only be appropriated from the architecture that will be occupied. This does not simply mean taking possession of the premises but is more about the performances that question their vocation and leave them open to encourage other actions to take up residence there. Taken in this sense, a party suggests that it is the capacity to stage that makes architecture, that justifies that a building is not just a simple construction. While parties' architecture is often slight, technical and temporary, it is clear that certain buildings with very specific forms also have the inclination to arouse the desire for occupation and to transform themselves in return. A stadium, for example, is a completely different place depending on whether it is filled with supporters attending a football match, then emptied of that event, then filled by an audience coming to see an opera, and then emptied again. The party theme then suggests that staging everyday life or live performances is not all that different. It reaffirms the idea that architecture is above all a device for staging and occupation, a receptacle that is always oscillating between planning and improvisation.

PROGRAMME DU BALL THEATER

17.05.2023 → 19.05.2023

YOU BETTA TALK TO ME NICE

VINII REVLON

MARIANA BENENGE

MISSY NRC

TATA FOXIE

LA DELICHE

^{FR} Pendant les six mois de la Biennale, le théâtre a accueilli une série de résidences, six au total, que nous avons nommées les bals. Chaque bal était l'occasion pour des artistes, des chercheurs, des enseignants et des étudiants de décliner la figure de la fête. Le premier bal, « *You betta talk to me nice* », s'est déroulé fin mai, pendant la semaine d'ouverture, et touchait au thème de la fête par le biais de la danse et de la performance. Les performeurs et performeuses proposaient un double hommage à l'histoire des bals interlopes et du *voguing*. Vinii Revlon livrait, avec Mariana Benenge et Missy NRC, une série de performances qui faisait revivre la culture très codifiée des danses de rue et de club, pendant que Tata Foxie et La Déliche, deux créatures queer, invitaient le public à assister à leurs préparatifs de travestissement et à revenir sur l'histoire du transformisme et du passage de la clandestinité à la revendication.

^{EN} Throughout the Biennale's six months, the theatre was used for six residencies, which we referred to as balls. Each ball was an opportunity for artists, researchers, teachers and students to explore the theme of "parties". The first ball, 'You betta talk to me nice', took place at the end of May, during the opening week, and explored the theme of parties through dance and performance. The performers offered a dual homage to the history of sleaze balls and

voguing. With Mariana Benenge and Missy NRC, Vinii Revlon delivered a series of performances that revived the highly codified culture of street and club dancing, while Tata Foxie and La Déliche, two drag queens, invited the audience to watch them prepare to cross-dress and revisit the history of transformism and the passage from clandestinity to awareness.

26.07.2023 → 30.07.2023

BAL DE LA TERRE

FRÉDÉRIQUE AÏT-TOUATI

ZONE CRITIQUE

DUNCAN EVENNOU

OLIVIER NORMAND

^{FR} Le deuxième bal, conçu par Frédérique Aït-Touati, s'est déroulé durant la dernière semaine de juillet et se nommait le « bal de la Terre ». Il relevait lui aussi de la danse et de la performance mais selon une approche plus fictionnelle et théâtrale grâce à la présence de la compagnie Zone Critique, avec Duncan Evennou et Olivier Normand. La performance consistait à mettre en scène l'histoire d'une communauté qui tentait d'habiter un lieu en y répétant des danses populaires – rondes, valse, bourrées, tarentelles et tangos – comme autant de rituels attestant de notre relation à la Terre. L'idée était de renouer avec la tradition des bals en suivant cette communauté terrienne et ses émotions contradictoires oscillant entre la joie d'exister et la nostalgie des paysages qui disparaissent.

^{EN} The second ball, imagined by Frédérique Aït-Touati, took place during the last week of July and was called the 'Earth Ball'. It was also a dance and performance, albeit with a heightened fictional and theatrical approach thanks to the inclusion of the company Zone Critique, featuring Duncan Evennou and Olivier Normand. The performance consisted in staging the story of a

community trying to inhabit a place by rehearsing popular dances – circle dances, waltzes, bourrées, tarantellas and tangos – as rituals attesting to our relationship with the Earth. The idea was to bring back the tradition of balls, inspired by this community's conflicting emotions of joy and nostalgia towards disappearing landscapes.

01.08.2023 → 05.08.2023

RADIO UTOPIA

CARLOTTA DARO

NICOLAS TIXIER

FR Durant la première semaine d'août, Radio Utopia transformait le théâtre en studio de radio ouvert au public. Ce bal orienté sur la dimension sonore du théâtre laboratoire était animé par Carlotta Darò du laboratoire LIAT (ENSA Paris-Malaquais) et Nicolas Tixier de l'équipe Cresson du laboratoire AAU (ENSA Grenoble-UGA). La semaine consistait à capter et à diffuser différents types d'extraits sonores, provenant de nombreux partenaires français et étrangers, des écoles d'art, des laboratoires de recherche, des artistes et des acousticiens, et à faire fonctionner le théâtre comme une antenne radiophonique, permettant de mieux saisir notre temps, d'apprendre à écouter autrement en rendant audible des nouvelles venues d'ailleurs.

EN During the first week of August, Radio Utopia transformed the theatre into a radio studio open to the public. Carlotta Darò from the LIAT laboratory, based at the Paris-Malaquais School of Architecture, and Nicolas Tixier from the Cresson team of the AAU laboratory, based at the Grenoble School of Architecture, led the ball, which focused on the sound dimension of the theatre.

The week consisted in capturing and broadcasting different types of sound extracts from a wide range of partners and institutions in France and abroad – art schools, research laboratories, artists and acousticians – and making the theatre work like a radio antenna, providing us with a clearer understanding of the current times and learning to listen differently by making world news audible.

13.09.2023 → 17.09.2023

ÉCHOTOPIE

YANNICK GUEDON

ANNE-LAURE PIGACHE

FR Le quatrième bal, imaginé par Violaine Lochu, en collaboration avec Yannick Guédon et Anne-Laure Pigache, était celui des voix, chantées, murmurées, chuchotées, grognées, roucoulées ou hurlées. Tous ces registres vocaux étaient convoqués à travers une série de polyphonies performées, mettant en jeu des partitions et des improvisations, et retraçant les contours possibles d'une « échotopie ». L'objectif de ce bal était de prendre la voix comme un moyen de penser notre relation à l'environnement, non pas en chantant à propos d'un lieu ou d'un paysage, mais en convoquant le chant comme une manière de s'inscrire dans un devenir-paysage, un devenir-montagne ou un devenir-fleuve.

EN The fourth ball, imagined by Violaine Lochu in collaboration with Yannick Guédon and Anne-Laure Pigache, was that of voices, sung, whispered, growled, cooed or howled. All these vocal registers were brought together in a series of polyphonic performances, involving music scores and improvisations, and

tracing the possible contours of an 'echotopia'. This ball aimed to use the voice as a way of thinking about our relationship with the environment, not by singing about a place or a landscape, but by using songs as a way of becoming part of a landscape, a mountain or a river.

14.10.2023 → 21.10.2023

THE JOY OF TILTING

CAN ONANER

MATHILDE SARI

JOHANNA ROCARD

DAMIEN MARCHAL

SYNOPSIS

FR Durant le mois d'octobre, le théâtre était occupé par des écoles d'architecture. Le bal intitulé « *The Joy of Tilting* », imaginé par Can Onaner et Mathilde Sari, avec les étudiant.e.s de l'école d'architecture de Bretagne, Johanna Rocard, Damien Marchal et le collectif Synopsis, consistait à concevoir des rituels dont la forme s'élaborait entre chorégraphie, modélisation et vidéo. L'idée était de concevoir ces rituels comme des basculements entre des différents états, du sommeil à l'éveil, du poids à la légèreté, de l'équilibre au déséquilibre, de l'ordre à l'informe, du calme à la révolte, de la peur au courage.

[12 – 13] ^{EN} During October, the theatre was occupied by architecture schools. 'The Joy of Tilting', a ball devised by Can Onaner and Mathilde Sari, with students from the Bretagne architecture school, Johanna Rocard, Damien Marchal and the Synopsis collective, created evolving rituals using choreography, modelling,

and video. The idea was to conceive these rituals as shifts between different states, from sleep to wakefulness, from weight to lightness, from balance to imbalance, from order to formlessness, from calm to revolt, from fear to courage.

'AA'

14.10.2023 → 21.10.2023

AFTER THE REVOLUTION

ENSA SAINT-ÉTIENNE

XAVIER WRONA

MANUEL BELLO MARCANO

CEDRIC LIBERT

^{FR} Dans le prolongement de ces performances, l'école nationale supérieure d'architecture (ENSA) de Saint-Étienne proposait une occupation sur le thème de la révolution, intitulée « *After the Revolution* », inspirée du travail d'enquête micro-trottoir *Comizi d'amore* réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1964. Cette occupation conçue par Xavier Wrona, Manuel Bello Marcano et Cédric Libert, avec les élèves de l'ENSA Saint-Étienne, consistait à mener des entretiens et à enquêter sur la part révolutionnaire des différents pavillons nationaux de la Biennale. L'enjeu était de soulever l'ambivalence des processus révolutionnaires et de les restituer sous la forme d'une émission radio.

^{EN} Following these performances, the Saint-Étienne school of architecture (also ENSA, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture) staged an occupation on the theme of revolution, entitled 'After the Revolution', inspired by Pier Paolo Pasolini's 1964 micro-trottoir survey *Comizi d'amore*. Conceived by Xavier Wrona, Manuel Bello Marcano and Cédric Libert in collaboration with students from

Saint-Étienne School of Architecture, this occupation involved interviewing and investigating the revolutionary aspects of the Biennale's various national pavilions. The aim was to raise the ambivalence of revolutionary processes and to present them in the form of a radio programme

19.11.2023 → 26.11.2023

PROSPECT STATION

ALICE CARABEDIAN

FANNY LOPEZ

JOHANNA ROCARD

DAMIEN MARCHAL

LE COLLECTIF SYNOPSIS

^{FR} Le bal de finissage a pris la forme d'un carnaval expérimental, « *Prospect Station* ». Ce bal fut conçu par Alice Carabédian et Fanny Lopez, avec la collaboration de Claire-Rose Barbier, Marthe Drucbert, Caroline Gallez et leurs étudiants et étudiantes. Il consistait à créer une série de costumes, architecturaux, mécaniques, portatifs et actionnables, avec l'idée de prendre chacun de ces costumes comme un sujet de réflexion sur les rapports entre technique, environnement et manières d'habiter le monde. Ces costumes largement teintés d'un imaginaire de science-fiction, ont été exposés *in situ* lors d'un grand bal masqué, marquant la fin des six mois d'occupation du théâtre autour du thème de la fête.

^{EN} The final ball took the form of an experimental carnival, 'Prospect Station'. The ball was designed by Alice Carabédian and Fanny Lopez, in collaboration with Claire-Rose Barbier, Marthe Drucbert, Caroline Gallez and their students. The idea was to create a series of costumes that were architectural, mechanical, portable and operable, by using each costume as a subject for reflection

on the relationship between technology, the environment and ways of inhabiting the world. These costumes, largely tinged with a science-fiction imagination, were exhibited *in situ* at a masked ball to mark the end of the six-month occupation of the theatre around the theme of parties.

THE BALL THEATER'S PROGRAMME

PROPOS RECUEILLIS AUPRÈS DE L'ÉQUIPE SON DU BALL THEATER,
LE COMPOSITEUR PILOOSKI (CÉDRIC MARSZEWSKI) ET LES INGÉNIEURS SON ALAIN FRANÇAIS ET THOMAS FOURNY /
INTERVIEW WITH THE BALL THEATER SOUND TEAM, COMPOSER PILOOSKI (CÉDRIC MARSZEWSKI)
AND SOUND ENGINEERS ALAIN FRANÇAIS AND THOMAS FOURNY.

Les sons trouvés

The Found Sounds

FR Pour nous, le son est une occupation à part entière du théâtre. C'est celle qui précède les différentes occupations spectaculaires et qui leur succède aussi. Le principe était de faire du théâtre, entre ses spectacles, une sorte d'arche sonore, un lieu habité par des bruits, des murmures, comme si la demi-sphère résonnait de voix venues d'ailleurs. Nous imaginions ces voix, ces paroles incompréhensibles, comme un proto-langage, quelque-chose à la fois articulé et abstrait, non verbal, qui précède les mots.

Notre intention était de faire en sorte que ces voix interpellent, par leur familiarité trompeuse et étrange. Les avons-nous déjà entendues, dans un autre temps, ou dans un ailleurs? Nous souhaitons que l'expérience soit celle d'écouter une conversation mystérieuse, lointaine, dont on n'arrive pas tout à fait à saisir tout le sens. Et qui pourrait provenir d'un temps primitif ou d'un temps futuriste inconnu. Comme les paroles sont dépourvues d'un sens évident, elles peuvent tout à fait devenir les véhicules de nouvelles significations. Ou décrire des situations qui n'existent pas encore. Cela nous permettait de suggérer que l'utopie n'est possible que si l'on s'extrait momentanément de la culture établie, et que l'on se dé-familiarise de la langue et des conventions d'expression.

L'ensemble des voix est constitué d'une centaine de *samples* qui sont comme des objets trouvés, comme les fragments d'une matière sonore brute, qui sont ensuite recyclés, assemblés et hybridés. Nous avons choisi des fragments qui ressemblent à des bribes de langages mais qui sont aussi des notes. Comme dans une partition de musique concrète où chaque son est potentiellement une note, et chaque note est potentiellement une voix. À travers ces voix abstraites, l'idée était de composer une langue qui appelle à être déchiffrée.

Nous avons travaillé les sons dans l'espace pour qu'ils dessinent un réseau invisible mais perceptible qui relie entre eux la demi-sphère et les objets qui occupent les autres salles. On découvre ce dessin en se déplaçant dans le théâtre. Il est fait de trajectoires qui rebondissent d'un objet à l'autre. Certains sons, par exemple, rebondissent sur les miroirs, de telle sorte que les miroirs produisent à la fois un reflet lumineux et un écho sonore. Et la spatialité qui en résulte évolue au fil du temps. Nous avons créé un dispositif d'intelligence artificielle, couplé à un système de haut-parleurs indépendants, qui transforment constamment les termes de la conversation entre les objets. L'évolution est très progressive. Elle demande une démarche de *slow listening*, d'écoute lente, qui encourage une forme d'attention particulière. Cela nous semblait intéressant dans le contexte d'un monde, comme le nôtre, saturé de signes et d'images.

EN For us, sound is an integral part of the theatre. It's what comes before and after the various spectacular uses. The idea was to turn the theatre into a kind of sound ark, a place inhabited by noises and murmurs as if the half-sphere were resonating with voices from elsewhere. We imagined these voices, these incomprehensible words, as a proto-language, something both articulate and abstract, non-verbal, that precedes words.

The intention behind these voices was for them to engage with their deceptive and strange familiarity. Have we heard them before, at another time, or in another place? Our intention was to create the feeling of overhearing a mysterious, distant conversation, with a meaning that was hard to grasp. It could be from a really long time ago or some mysterious future time. As words are devoid of obvious meaning, they can become the vehicles for new meanings, or describe situations that don't yet exist. This allowed us to suggest that utopia is only possible if we momentarily extract ourselves from an established culture and distance ourselves from language and conventions of expression.

The set of voices comprises around a hundred samples that are like found objects, like fragments of raw sound matter, which are then recycled, assembled and hybridised. We chose fragments that resemble snippets of language, but which are also notes. Similar to a score of "musique concrète" where every sound is potentially a note, and every note is potentially a voice. The idea was to compose a language that entices interpretation through these abstract voices.

We worked the sounds in space so that they would form an invisible but perceptible network linking the half-sphere and the objects occupying the other rooms. You discover this network as you move around the theatre. It comprises trajectories that bounce from one object to another. Certain sounds, for example, bounce off mirrors, so that the mirrors produce both a light reflection and a sound echo. And the resulting spatiality evolves over time. We have created an artificial intelligence device, coupled with a system of independent loudspeakers, that constantly transforms the terms of the conversation between the objects. The evolution is very gradual. It encourages a specific type of attention, requiring a slow-listening approach. In a world like ours that is saturated with signs and images, we found this interesting.

THE JOY OF TILTING

BAL DES ÉCOLES

La joie du basculement

CAN ONANER, ARCHITECTE ET DOCTEUR EN HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE /

ARCHITECT, DOCTOR IN ARCHITECTURAL HISTORY

FR Le Bal des écoles — *The Joy of Tilting* est un workshop proposé par Can Onaner et Mathilde Sari avec les étudiants de l'ENSA Bretagne (atelier de projet de master «Architecture de la foule»), Johanna Rocard, Damien Marchal et le collectif Synopsis, en partenariat avec EUR-Caps

EN Ball Theater – *The Joy of Tilting* is a workshop by Can Onaner and Mathilde Sari with students from Bretagne School of Architecture (master's project workshop "Architecture of the Crowd"), Johanna Rocard, Damien Marchal and the Synopsis group, in partnership with EUR-Caps.

FR Le long de l'occupation du Ball Theater, nous nous sommes intéressés à la manière dont un basculement transforme l'architecture d'un lieu : celle du théâtre lui-même, mais aussi, à travers lui, et de manière métaphorique, les infrastructures et le paysage vénitien.

Par l'idée de basculement nous entendons le passage brusque d'un état à un autre. Un basculement intempestif, non choisi, mais opportun. Basculements du sommeil à l'éveil, du poids à la légèreté, de l'ordre à l'informe, de l'humain à l'animal, de la conscience au rêve, du calme à la révolte, de la peur au courage. Basculements d'un état à l'autre, individuels ou collectifs, physiques ou psychiques.

A priori, l'idée d'un basculement brusque ne laisse pas de place au processus long du projet d'architecture. S'il peut être prévisible, déterminé par des conditions matérielles objectives, sociales et économiques, les séquences de ce basculement, comme ses conséquences, restent toujours imprévisibles et indéterminées. Si l'on prend l'exemple d'une révolte, les causes seront traçables, mais l'instant de son avènement, son intensité et ses conséquences resteront imprévisibles, car en grande partie indépendantes des conditions qui ont engendré la révolte. Il en est de même pour un basculement psychique ou physique : il existe mille explications aux éboulements rocheux, à l'effondrement d'un édifice, à une décompensation psychique ; pourtant, on ne sait pas quand le basculement aura lieu, avec quelle intensité et quelles conséquences.

EN During the Ball Theater, our curiosity was focused on how a tilting can transform the architecture of a place. How it not only transforms the theatre itself but also, by extension, the infrastructures, and the Venetian landscape in a metaphorical way. This workshop is about tilting and the abrupt passage from one state to another. Tilting that are neither chosen nor timely, but present an opportunity. The transformation from sleep to wakefulness, from weight to lightness, from order to formlessness, from human to animal, from consciousness to dream, from calm to revolt, from fear to courage. Transformation from one state to another, individual or collective, physical, or psychological.

On the face of it, the idea of a sudden shift between two states leaves no room for the long process of the architectural project. While it may be predictable, determined by objective material, social and economic conditions, the sequences of this shift, like its consequences, always remain unpredictable and indeterminate. If we take the example of a revolt, the causes will be traceable, but the moment of its onset, its intensity and its consequences will remain unpredictable, because they are largely independent of the conditions that gave rise to it in the first place. The same applies to a psychic or physical tipping point: there are a thousand explanations for rockslides, the collapse of a building, for psychic decompensation; yet we do not know when the tipping point will occur, with what intensity and what consequences.





On peut définir le point de bascule comme une « rupture à partir de laquelle on observe un changement radical »*, une diffusion d'informations non seulement rapide, mais non linéaire, disproportionnée, violant le principe de proportion entre cause et effet : un petit événement qui produit de grandes conséquences. On peut penser à la contagion d'une épidémie biologique, à celle d'une rumeur, ou encore à une foule innombrable envahissant une place entière à la suite du coin d'un parc occupé par dix personnes. Le point de basculement correspond à l'instant à partir duquel les effets, sans logique de proportion avec les causes, vont augmenter de manière à la fois brusque et exponentielle. Le basculement est donc un *afoulement*, et en cela, il concerne notre intérêt pour les foules comme entités sociales et psychiques : forces de débordement chaotique, mais aussi forces d'émancipation à l'origine de nouvelles organisations sociales et politiques.

The tipping point can be defined as a "rupture from which we observe a radical change,"* a spread of information that is not only rapid, but non-linear, and disproportionate, violating the principle of proportion between cause and effect: a small event that produces big consequences. We can think of the contagion of a biological epidemic, of a rumour, or an innumerable crowd invading an entire square following the corner of a park occupied by ten people.

The tipping point is the moment at which the effects, out of all proportion to the causes, increase both abruptly and exponentially. The tipping point is, therefore, a type of gathering, and in this respect, it concerns our interest in crowds as social and psychic entities: forces of chaotic overflow, but also forces of emancipation at the origin of new social and political organisations.

* Malcolm Gladwell, *Le point de bascule. Comment faire une grande différence avec de très petites choses*, trad. Danielle Charron, Paris, Flammarion, 2016 / Malcolm Gladwell, *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference*, Little, Brown and Company, 2000

BAL DES ÉCOLES

Après la révolution : une analyse architecturale des processus

XAVIER WRONA, ARCHITECTE / ARCHITECT,

CLAIRE THOUVENOT, PHILOSOPHE / PHILOSOPHER

FR After the Revolution est un workshop proposé par Xavier Wrona, Manuel Bello Marcano et Cédric Libert avec les étudiants de l'ENSA Saint-Étienne. « La révolution n'est ni tristesse ni amertume. Elle est au contraire enthousiasme et fierté de tout un peuple qui se prend en charge et découvre ainsi sa dignité. Et c'est pourquoi je vous invite à la fête; la fête qui est la conclusion logique du travail bien fait et le départ pour de nouveaux combats exigeants et pleins de promesses. » (Thomas Sankara, discours du 2 octobre 1987)

EN After the Revolution is a workshop by Xavier Wrona, Manuel Bello Marcano and Cédric Libert with students from Saint-Étienne School of Architecture. "Revolution is neither sadness nor bitterness. On the contrary, it is the enthusiasm and pride of an entire people who are taking charge of their lives and discovering their dignity. And that's why I'm inviting you to celebrate; the celebration that is the logical conclusion of work well done and the start of new battles that are both demanding and full of promise" (Thomas Sankara, speech on 2 October 1987)

FR Dans les années 1980, la transformation de l'ordre économique mondial par le capitalisme néolibéral était accompagnée d'un univers de la fête qui opposait dans les imaginaires le « fun » de la cocaïne au cliché du « pain sec et à l'eau » de l'URSS. Par un revers de l'histoire, alors que la petite musique de la mondialisation heureuse s'est éteinte, nous comprenons collectivement aujourd'hui qu'un monde habitable, émancipé de l'écocide généralisé du capitalocène, ressemblera plutôt à la culture matérielle « pauvre » de peuples de l'Est qu'à la jouissance dispendieuse néolibérale. C'est probablement cette gueule de bois que le pavillon belge de la biennale de 2008, intitulé « After the Party », a rendu manifeste par son pavillon vide, calme, au sol jonché de confettis. Avec les années 2000, l'ordre du monde avait recommencé à changer et cette transformation cherche toujours sa fête.

La référence du pavillon français, « Ball Theater. La fête n'est pas finie », à ce désormais mythique pavillon belge est salutaire à double titre. Parce qu'elle appelle à répondre à une question restée sans réponse : que faire des architectes dans un monde pour lequel il ne faut peut-être plus construire? Mais aussi parce

EN In the 1980s, neo-liberal capitalism transformed the world's economic order and was accompanied by a world of celebration that contrasted the "fun" of cocaine with the "bread and water" cliché of the USSR. By a twist of history, now that the music of happy globalisation has died down, we collectively understand that a habitable world, emancipated from the generalised ecocide of the capitalocene, will resemble more the 'poor' material culture of the peoples of Eastern Europe than the neoliberal expensive delight. It was probably this sobering thought that led the Belgian pavilion at the 2008 Biennale, entitled 'After the Party', to present an empty, calm, confetti-strewn floor. In the 2000s, the world order began to change again, and this transformation is still looking for its party.

The reference made by the French pavilion, 'Ball Theater. La fête n'est pas finie' (the party's not over), to the legendary Belgian pavilion, is noteworthy for two reasons. First, it calls for an answer to an unanswered question: what is the role of architects in a world where building may no longer be needed? It also encourages us to consider architecture beyond the production of buildings. No models or photos of buildings,





qu'elle incite à considérer l'architecture par-delà la production de bâti. Pas de maquettes ou de photos de bâtiments, pas de « projets »... C'est l'architecture d'une fête qui est mise en question. Les architectes peuvent-ils être utiles à dessiner des manières heureuses d'habiter le monde, autrement que par le bâti ? Et dès lors, où serait l'architecture ? Dans quels objets ? Sous quelles formes ?

L'architecture, émancipée de la production de bâti dans laquelle on l'enserme aujourd'hui, se révèle être une science des assemblages capable de proposer des formes d'organisation pour une grande variété d'objets. Vitruve incluait l'astronomie et l'ingénierie à ce savoir. Palladio a transformé l'art de la guerre par la pensée architecturale. Plus proches de nous, Rem Koolhaas et AMO ont analysé les effets de l'économie de marché sur de nombreuses sphères de la société, tel que le shopping ou le métier d'architecte lui-même. After the Revolution Radio a, pour sa part, choisi de concentrer ses enquêtes sur l'organisation du monde comme ensemble, auquel la demi-sphère du Ball Theater renvoie implicitement.

Si le monde est l'objet d'une mise en ordre, les révolutions sont les moments de réinvention de tels ordres. Que peut l'architecture dans le cadre de ces moments de grands assemblages planétaires ? Tirant parti de la présence d'un grand nombre de nations sur le territoire de la biennale, After the Revolution Radio a créé une internationale éphémère de questionnement des relations entre l'ordre du monde, l'architecture et la fête.

no 'projects'... It's the architecture of a party or celebration that's being called into question. Can architects be useful in designing a cheerful way of living in the world other than through buildings? In what place would architecture be found? In what objects? In what forms?

Architecture, emancipated from the production of buildings in which it is placed today, reveals itself to be a science of assemblages capable of proposing forms of organisation for a wide variety of objects. Vitruvius included astronomy and engineering in his knowledge. Palladio transformed the art of war through architectural thinking. Closer to home, Rem Koolhaas and the OMA have analysed the effects of the market economy on many spheres of society, from shopping to the architectural profession itself. 'After the Revolution Radio' has directed its investigations towards the organisation of the world as a whole, which the Ball Theater's half-sphere represents.

If the world is the subject of an ordering process, revolutions are the instances when such orders are reinvented. What can architecture do in the context of these moments of great planetary assembly? Taking advantage of the presence of a large number of nations on the Biennale's territory, After the Revolution Radio has created an international pop-up to question the relationship between world order, architecture and celebration.

Pour danser les colères

Dancing in Anger

Marco Assennato

FR Selon l'expression des commissaires studio Muoto et Georgi Stanishev, l'hémicycle du BallTheater est une « icône kitsch », mais aussi un espace festif, un globe ouvert à l'expérimentation sonore, un réceptacle de voix et de musiques capables d'émettre des ondes radio qui diffusent des images utopiques. Fête et utopie, semblent ici être les termes avec lesquels le pavillon français entend interpréter l'appel de Lesley Lokko à imaginer la biennale de 2023 comme un « laboratoire du futur ».

Werner Oechslin nous a enseigné la richesse de la *Festarchitektur*, pour élargir ensuite le champ sémantique de la question, en nous proposant de réfléchir sur le rapport entre la fête et la nature humaine. Il existe, selon Oechslin, un lien inséparable qui unit toujours la fête et la vie. Cela est dû au fait que la fête, en tant que suspension du continuum temporel, « permet de retrouver la vie (...) même dans les situations les plus horribles, absurdes et dangereuses ». En effet, la fête a toujours été interprétée de cette manière : de Karl Kerény à Joan Huizinga – comme chez Oechslin – la fête est une suspension collective du temps normal et normé. Mais elle n'est ni simple vacance du pouvoir, ni banal *divertissement*. D'une part la fête, comme tout jeu, a ses règles et ses rituels, ses pratiques et ses rythmes. D'autre part, la fête n'est jamais le stroboscope sous lequel se tortillent des sujets dociles et disciplinés. Si tel était le cas, le BallTheater se réduirait au cénotaphe d'un pays qui ne sait pas penser son passé colonial, qui ne voit pas les conflits et les luttes antiracistes qui se greffent chaque jour sur ce passé pour en contraster les effets actuels.

Il y a, nous le savons, une dimension radicalement politique de la fête. Sur ce lien entre fête, révolution et formes de vie, Kristin Ross a écrit des pages magnifiques, à partir des vers avec lesquels Rimbaud a chanté la Commune de 1871 :

*Quand tes pieds ont dansé
si fort dans les colères,
Paris ! quand tu as reçu
tant de coups de couteau,
Quand tu gis, retenant
dans tes prunelles claires
Un peu de la bonté du fauve
renouveau*

Dans les moments les plus sombres, penser l'avenir, c'est pouvoir *danser les colères*. La fête devient alors l'espace où habiter le « fauve renouveau » porté par les luttes, les conflits, les révolutions dont ce monde a besoin. C'est sans doute la raison profonde pour laquelle on dit que ces derniers mois, dans les nuits où les rues de Paris étaient traversées par des manifestations sauvages, à peine contenues par la violence de la répression policière, il y avait « comme une atmosphère de fête ». C'est donc sur ce point que, me semble-t-il, nous devons nous interroger : comment l'architecture peut-elle se connecter à cette atmosphère, comment peut-elle redécouvrir sa fondamentale mission politique ?

EN In the words of curators Muoto and Georgi Stanishev, the hemicycle of the BallTheater is a "kitsch icon"; but also a festive space, a globe open to sound experimentation, a receptacle for voices and music capable of emitting radio waves that broadcast utopian images. Celebration and utopia seem to be the terms with which the French pavilion intends to interpret Lesley Lokko's plea to imagine the 2023 Biennale as a 'laboratory of the future'.

Werner Oechslin taught us about the richness of *Festarchitektur* and then broadened the semantic scope of the question by suggesting that we reflect on the relationship between a party or celebration and human nature. According to Oechslin, there is an inseparable link between a party and life. This is because parties – by suspending the temporal continuum – “allow us to rediscover life (...) even in the most horrible, absurd and dangerous situations”. A party has always been interpreted in this way. Just like Oechslin, Karl Kerény and Joan Huizinga also believe that parties represent a collective interruption of regular, standardised time. But it is neither a simple vacancy of power nor mere *entertainment*. On the one hand, parties, like any game, have their rules and rituals, practices and rhythms. On the other hand, a party is never a strobe light that makes docile and disciplined individuals uncomfortable. If that were the case, the *Ball Theatre* would be reduced to the cenotaph of a country that does not know how to think about its colonial past, that does not see the conflicts and anti-racist struggles that are grafted onto that past every day to contrast its current effects.

As we know, there is a radical political dimension to a party. Kristin Ross has written some magnificent pages on this link between parties, revolution and forms of life, based on the lines of the French poet Rimbaud used to sing about the Commune of 1871:

*Quand tes pieds ont dansé
si fort dans les colères,
Paris ! quand tu as reçu
tant de coups de couteau,
Quand tu gis, retenant
dans tes prunelles claires
Un peu de la bonté du fauve
renouveau*

*(When your feet danced so hard in anger!
Paris ! ; When you had so many knife wounds ;
When you lay helpless, still retaining
in your clear eyes ; A little of the goodness
of the tawny spring)*

In the darkest of times, thinking about the future means being able to *dance in anger*. Parties then become the place to inhabit the « tawny spring » brought about by the struggles, conflicts, and revolutions that this world needs. This is undoubtedly the deepest reason some argue that in recent months, during violent demonstrations in Paris, there was « something of a party atmosphere ». So it appears to me that we should consider how architecture can establish a connection with this atmosphere and how it can reclaim its fundamental political mission.

L'architecture du *decorum*

The Architecture of *Decorum*

FR **LA FÊTE** Pour parler de la fête je commencerais par la nature humaine. Nous sommes faits pour célébrer la fête simplement car nous vivons. La fête est une expression du vitalisme.

En reprenant le début du livre IV d'Alberti sur les bâtiments publics, on lit : « *C'est une chose toute notoire que les bastiments ont esté faitz pour l'occasion des humains.* » (Leon Battista Alberti, *L'architecture et art de bien bastir*, traduction de 1553). On pourrait penser que cette phrase est une évidence, mais on voit combien cette intention est trahie tous les jours. Dans la conception de la ville d'Aristote, le bien ultime de l'être humain est le « bonheur », défini comme condition qu'on atteint à travers la vie commune, la *polis*, et non pas par l'édification. Le bonheur dans ce sens implique aussi une part de sacrifice, une contribution à la vie commune. La fête est un rappel de cette vérité, c'est une forme de totalité qui renonce à vouloir séparer l'expérience, la perception et la cognition des choses. La fête est un moment d'intensification de ce qu'est la vie.

MUSIQUE ET SON Avec la fête il y a toujours la présence de la musique et du son. La musique a besoin de l'architecture car jouer une pièce dans un champ ouvert donne souvent des résultats décevants. Depuis l'antiquité les architectes se sont intéressés au phénomène de l'écho, Vitruve nous parlait des vases harmoniques, mais aujourd'hui l'architecte oublie souvent de prendre en compte cet élément éphémère de l'espace. La société tend à donner de l'importance seulement aux éléments qui restent, à la pierre, quand notre culture est fondée sur le mythe et sa transmission orale.

UNE LECTURE DU BALL THEATER Francesco Milizia attribue à la fête une distinction architecturale. Au XVIII^e siècle la fête faisait partie des compétences de l'architecte car le *decorum*, avant le « vide » de l'époque moderne, représentait un véritable savoir. Les églises baroques étaient remplies d'architectures dans l'architecture, de structures, d'appareils, de séparations de l'espace. Je comprends aussi que l'architecte ait envie une fois dans sa vie de convoquer la forme du globe. Une figure qui connaît plusieurs implications philosophiques, mais qui répond aussi à la fonction idéale du théâtre, et sa capacité d'accueillir un maximum de personnes autour d'une scène. Dans le cas de ce projet, le globe ne semble pas être une simple obsession géométrique. Cette forme doit accueillir des personnes qui peuvent s'asseoir, discuter et, ainsi, revenir à une des fonctions premières de l'architecture. Vouloir évoquer aussi l'imagination par l'architecture me semble une intention positive. Notre monde aujourd'hui fuit ces notions et tout ce qui n'est pas quantifiable. Convoquer l'imaginaire tel qu'il est défini par Sartre, ou la fantaisie – terme absolument « hors mode » –, représente un risque. Nous avons au contraire besoin de cette forme de liberté. L'architecte est là pour donner forme à l'éphémère et à cette totalité que nous sommes. Le *decorum* répond à cette complexité qu'est la vie.

EN **PARTIES** When discussing parties, I would begin with human nature. We are made to celebrate simply because we live. A party is an expression of vitalism. Going back to the beginning of Alberti's IV book on public buildings, we read: "It is a well-known fact that the buildings were made for the occasion of human beings." Although it may seem obvious, this sentence is proven wrong every day. In Aristotle's conception of the city, the ultimate good of the human being is "happiness", defined as a condition that is achieved through communal life, the *polis*, and not through building. Happiness in this sense also implies an element of sacrifice, a contribution to common life. A party is a reminder of this truth, a form of totality that renounces the desire to separate experience, perception, and cognition. Parties are instances where life's essence is intensified.

MUSIC AND SOUND Music and sound are always present at parties. Music needs architecture because playing a piece in an open field often produces disappointing results. Architects have been interested in the phenomenon of echo since ancient times. Vitruvius spoke of harmonic vessels, but today's architect often forgets to consider this ephemeral element of space. Society values only what endures, like stone, but our culture is rooted in myth and oral tradition.

A READING OF BALL THEATER Francesco Milizia attributes an architectural distinction to parties. In the 18th century, festive gatherings were part of the architect's skill set, because *decorum*, before the "emptiness" of the modern age, represented real knowledge. Baroque churches were full of architectures within architectures, structures, devices and separations of space. I understand why architects might want to evoke the shape of the globe at least once in their lives. As a symbol of many philosophical implications, it also responds to the ideal function of the theatre, and its ability to accommodate a maximum number of people around a stage. If we think of the reference to Ledoux and Boullée, we understand why their extraordinary visions have been eternally revived. With this project, the globe doesn't seem to be a simple geometric obsession. The shape is intended to accommodate people who can sit and talk, and thus return to one of the primary functions of architecture. The desire to evoke imagination through architecture also seems to me to be a positive intention. Our world today shuns these notions and anything that can't be quantified. Invoking the imaginary as defined by Sartre, or fantasy – a term that is absolutely "out of fashion" – represents a risk. On the contrary, we need this kind of freedom. Architects are there to shape the temporary and the entirety of who we are. *Decorum* responds to the complexity of life.

PROPOS RECUEILLIS PAR / INTERVIEW BY CARLOTTA DARÒ

Werner Oechslin

L'ARCHITECTURE N'EST PAS FINIE

Architecture is not over

FR Conversation entre Kerstern Geers et David Van Severen, cofondateurs de OFFICE, studio implanté à Bruxelles, Gilles Delalex et Yves Moreau, co-fondateurs de studio Muoto, et Georgi Stanishev, scénographe et co-commissaire du pavillon français de la 18^e biennale d'architecture de Venise.

EN A conversation between Kerstern Geers and David Van Severen, co-founders of OFFICE, a Brussels-based studio, Gilles Delalex and Yves Moreau, co-founders of studio Muoto, and Georgi Stanishev, set designer and co-curator of the French pavilion, 18th edition of the Venice Architecture Biennale.

propos recueillis par / interview by

Carlotta Darò

ADAPTATION PAR / ADAPTED BY MARION EMERY

avec / with

OFFICE

Muoto

G. Stanishev

FR L'ARCHITECTURE ET LA CRISE

CARLOTTA
DARÒ

J'aimerais vous interroger sur des situations comparables de votre carrière, parvenues à quinze ans d'écart. Kersten et David, en 2008 vous représentiez le pavillon belge intitulé « After the Party » à la Biennale de Venise. Pour Gilles, Yves et Georgi, il s'agit du pavillon français intitulé « Ball Theater » suivi d'une phrase : « La fête n'est pas finie ». 2008 et 2023 ce sont deux moments caractérisés par un sentiment de crise hégémonique : l'éclatement de la bulle économique avec la crise des *subprimes* pendant l'été 2007 et aujourd'hui l'urgence climatique qui surplombe nos vies en inhibant entre autres la profession de l'architecte. Pouvez-vous revenir sur les généalogies de vos réponses respectives et combien le contexte socio-politique et culturel du moment a forgé vos projets ?

KERSTERN
GEERS

Il est fascinant de constater comment en quinze ans beaucoup de choses ont changé et que, en même temps, rien n'a changé. En 2008, nous avons vraiment le sentiment d'être dans une crise, et nous nous demandions ce qu'était l'architecture à ce moment-là. Notre désir était de formuler une architecture très directe, d'expérimentation, avec une économie de moyens. La crise aujourd'hui est écologique, économique, et nous cherchons toujours cette efficacité dans l'architecture. En 2008 le monde était dur, en 2023 il l'est encore. Ce que nous partageons aussi, c'est une sorte d'hédonisme implicite. C'est à dire que nous ne pouvons pas arrêter de vivre, alors nous embrassons les soucis, les enjeux et nous faisons de l'architecture.

GILLES
DELALEX

Cette idée de crise s'est institutionnalisée. Selon nous, le sous-titre contient cette notion de crise économique, écologique et même civilisationnelle. Parce que le thème de la Biennale, cette année, c'est l'Afrique comme laboratoire du futur. Cela nous met évidemment dans une position délicate en tant que pavillons belge et français, deux ex-grands empires coloniaux. De façon intuitive, nous nous demandions comment formuler cette économie de moyen, cette architecture directe, sans passer par un discours ou une pré-formulation abstraite du diagramme. Quelque-chose qui viendrait avant l'architecture et qui la réduirait à une sorte de justification a posteriori, comme dans beaucoup de pavillons.

KERSTERN
GEERS

Je pense que c'est très difficile aujourd'hui de défendre l'architecture parce qu'il y a un million de paramètres et d'aspects politiques, écologiques, de dynamiques qui vont freiner, ou déplacer le propos. Notre génération doit donner le bon exemple, doit diriger et argumenter la façon de faire l'architecture. Souvent les arguments contre l'architecture sont des arguments contre une génération qui n'est plus, qui fabriquait une architecture exubérante, extrême. C'est à nous, dans toute cette complexité, de ne pas arriver avec des images trop faciles. Aujourd'hui notre responsabilité est plus pragmatique, liée davantage à la structure, où des solutions spatiales survivent, même temporaires. Dans votre travail, cela concerne la façon dont vous

avez ré-imaginé le pavillon français, en le gardant visible, fidèle à lui-même, tout en le transformant. C'est cela que j'aime beaucoup dans votre installation, et j'espère que nous avons fait la même chose il y a 15 ans. Ce sont les petites transformations architectoniques qui sont à la fin incroyablement économiques et écologiques. Votre architecture est spartiate mais généreuse. Cela constitue selon moi le futur de l'architecture.

REDISCUITER LE RÔLE DE LA BIENNALE PAR LA CONTEMPLATION

CARLOTTA
DARÒ

Par rapport à cette posture commune, dans les deux cas, au lieu de présenter une exposition ou un rassemblement d'objets, ou de documents, vous proposez un espace d'accueil, ou de passage, un lieu qui produit une contingence émotive pour le spectateur. Malgré vos réponses différentes, je me demande si ce type de proposition n'est pas une manière pour questionner le rôle de l'architecte mais aussi peut être celui d'une manifestation comme la Biennale, ou de manière plus générale de l'exposition d'architecture ?

DAVID
VAN SEVEREN

Absolument. Nous étions intrigués par l'idée de créer une expérience, un moment de silence, en bloquant littéralement l'entrée principale du pavillon belge. Nous voulions créer un lieu de contemplation dans lequel on peut s'asseoir au soleil, contempler ce qu'est l'architecture et ne pas faire partie de tous ces événements qui prennent place autour. Cette idée d'hédonisme implicite était importante pour nous.

YVES
MOREAU

Nous retrouvons ce lieu de contemplation dans notre pavillon. Les gens s'assoient dans les jardins pour écouter les sons, ils se demandent ce qu'il se passe. L'architecture du son à l'intérieur du pavillon est comme un langage, les objets se parlent entre eux, c'est une programmation, ce sont des algorithmes. Les gens entrent et les capteurs déclenchent des sons. Ces moments de contemplation contrastent avec ceux des danses, des radios et des artistes qui occupent le lieu et font résidence.

GEORGI
STANISHEV

Dans votre cas, cette forme d'absence fabrique la possibilité de contempler, de questionner, peut-être même de se mettre en action. En ce qui nous concerne, nous avons pris la question de la contemplation comme un rébus, une énigme d'objets, d'images et de références à déchiffrer. Toute l'installation est comme un campement d'objets trouvés. Cela suscite une forme d'interprétation. Mais nous ne donnons pas forcément les clés. C'est un langage simple proposant différentes lectures, et avec pleins de détails qui fabriquent une sorte de surenchère.

DAVID
VAN SEVEREN

Finalement, il y a beaucoup de parallèles dans ces deux interventions. À chaque fois, il s'agit de l'expérience à l'échelle 1. Elles sont bizarrement toutes les deux très métalliques aussi. Et si nous parlons des différences : je pense que les titres, « La fête n'est pas finie » et « After the Party » n'ont pas la même signification. Ensuite, vous étiez dans le pavillon, nous étions à l'extérieur, et nous n'avions presque aucun programme, contrairement à vous. Toute l'idée était que le pavillon soit vide.

LA FÊTE

CARLOTTA
DARÒ

En revenant à l'hédonisme implicite dont Kersten parlait, on perçoit évidemment quelques réserves dans les deux propositions. Dans le cas d'OFFICE, la fête vient juste de se terminer, l'exaltation, l'euphorie laisse place à une forme de contemplation et peut être aussi de tristesse. Pour studio Muoto et Georgi Stanishev, au début de ce numéro, vous parlez de la fête comme un moment de contrôle social, de célébration d'un ordre établi, de canalisation des excès mais aussi de possible dégénération. Y aurait-il une forme d'amertume derrière cette légèreté apparente de la fête que vous avez convoquée ?

GILLES
DELALEX

La vraie histoire du titre « La fête n'est pas finie » c'est qu'il est né avec le jury pendant le concours. Quand nous l'avons convoqué c'était un clin d'œil. Le jury nous a demandé de préciser notre position par rapport à cette question de la fête, quinze ans plus tard : faut-il préparer la fête, faut-il la terminer ? Alors nous avons suggéré « La fête n'est pas finie ». Une manière de dire, l'architecture n'est pas finie, nous continuons à en faire.

Il y a une part de joie triste, ou de malheur joyeux, ou les deux dans ce titre. Dans notre cas, c'est plutôt le début de la fête, le moment où l'on se prépare. Mais le début et la fin sont finalement la même chose. Je me demande si la fête ce n'est pas finalement une métaphore des crises ; la question cyclique du positionnement dans l'histoire, des époques. La fête représente le milieu, l'époque, mais avant ou après l'époque se trouve la crise. Aujourd'hui, nous sommes toujours entre deux époques, et cette situation est un peu angoissante quand on a le sentiment qu'il n'y a rien d'autre qui arrive.

DAVID
VAN SEVEREN

Je me souviens que les confettis couvraient le sol temporairement mais formaient cette énorme couche de présence, de définition, d'interprétation sur le projet. Nous aimions cette idée d'après la fête, lorsque tout le monde est parti et se demande ce qui vient d'avoir lieu. Ce qu'il se passe après la fête, c'est un moment de respiration, de renaissance, une nouvelle époque qui s'annonce.

EN ARCHITECTURE AND THE CRISIS

CARLOTTA
DARÒ

I'd like to ask you about the two comparable situations in your career that were separated by 15 years. Kersten and David, in 2008 you represented the Belgian pavilion entitled 'After the Party' at the Venice Biennale. For Gilles, Yves and Georgi, it's about the current French pavilion, entitled 'Ball Theater', followed by a phrase: 'La fête n'est pas finie' (the party's not over). 2008 and 2023 are two moments characterised by a sense of hegemonic crisis: the bursting of the economic bubble with *the subprime* crisis in the summer of 2007, and today's climate emergency, which is overhanging our lives and inhibiting the architectural profession, among others. Can you revisit your responses and explain how the socio-political and cultural context influenced your projects?

KERSTERN
GEERS

It's fascinating to see how, over fifteen years, so much has changed and yet at the same time, nothing has changed. In 2008, we felt we were in a crisis, and we wondered what architecture was at that time. We aimed to create a straightforward, experimental architectural design, with an economy of means. Today's crisis is ecological and economic, and we're still looking for efficiency in architecture. In 2008, the world was tough, and in 2023 it still is. What we also share is a kind of implicit hedonism. In other words, we can't stop living, so we embrace our worries and issues and make architecture.

GILLES
DELALEX

This notion of crisis has become institutionalised. In our view, the subtitle contains this notion of economic, ecological and even civilizational crisis. The theme of this year's Biennale is Africa as a laboratory for the future. As Belgian and French pavilions, both of which were powerful colonial empires, this obviously put us in a delicate situation. Intuitively, we were wondering how to plan this economy of means, this direct architecture, without going through a discourse or an abstract pre-formulation of the diagram. Something that would come before the architecture and reduce it to a kind of posterior justification, as in many pavilions.

KERSTERN
GEERS

I think it's very difficult to defend architecture today because there are a million parameters and political, ecological and dynamic aspects that slow down or shift the focus. Our generation needs to set a good example, to lead and argue the way architecture should be done. Often objections to architecture are objections to a bygone generation, which created exuberant, extreme architecture. It's up to us, in all this complexity, not to come up with images that are too easy. Today, our responsibility is primarily pragmatic, tied to the survival of spatial solutions, even if only temporarily. In your work, this concerns the way you have re-imagined the French pavilion, keeping it visible, and true to itself, while transforming it at the same time. That's the aspect I really like about your installation, and I hope we accomplished the same thing 15 years ago. It's the small architectural transformations that are ultimately incredibly economical and ecological. Your architecture is spartan but generous and in my opinion, this is the future of architecture.

REDISCUSSING THE ROLE OF THE BIENNALE THROUGH CONTEMPLATION

CARLOTTA
DARÒ

In relation to this common posture, in both cases, instead of presenting an exhibition or a collection of objects or documents, you have offered a welcome area, or passage, a place that produces an emotional contingency for the spectator. Despite your different answers, I wonder if this kind of proposal isn't a way of questioning the role of the architect, but also perhaps that of an event like the Biennale, or more generally of the architectural exhibition?

DAVID
VAN SEVEREN

Absolutely. We were intrigued by the idea of creating an experience, a moment of silence, by literally blocking the main entrance to the Belgian pavilion. We wanted to create a place of contemplation where you could sit in the sun, contemplate what the architecture is, and not be part of all the events taking place around it. This idea of implicit hedonism was important to us.

YVES
MOREAU

A place of contemplation can be found in our pavilion. People sit on the rows of seats listening to the sounds, wondering what's going on. The architecture of sound inside the pavilion is like a language with objects talking to each other and engaging in programmed conversations and algorithms. People enter and the sensors trigger sounds. These moments of contemplation contrast with those of dance, radio and artists in residence.

GEORGI
STANISHEV

In your case, this form of absence makes it possible to contemplate, question, and perhaps even take action. As far as we're concerned, we've taken the question of contemplation as a rebus, an enigma of objects, images and references to be deciphered. The whole installation is like a camp of found objects. It provokes a form of interpretation. But we don't necessarily give away the keys. It's a simple language offering different readings, with lots of details that create a kind of excess.

DAVID
VAN SEVEREN

Finally, these two interventions share many similarities. In each case, it's an experiment on a scale of 1. They're both strangely metallic too. And if we talk about the differences: I don't think the titles, "la fête n'est pas finie" (the party is not over) and "after the party" have the same meaning. You were also in the pavilion while we were outside, and unlike you, we had almost no program. The whole idea was for the pavilion to be empty.

THE PARTY

CARLOTTA
DARÒ

Returning to the implicit hedonism of which Kersten spoke, there are obviously some reservations in both proposals. In OFFICE's case, the party has just ended, and the elation and euphoria give way to a form of contemplation and perhaps sadness. For studio Muoto and Stanishev, in the introduction to this issue, you speak of the party as a moment of social control, of celebration of the established order, of channelling excess but also possible degeneration. Is there a form of bitterness behind the apparent lightness of the party you've conjured up?

GILLES
DELALEX

The real story behind the title "la fête n'est pas finie" is that it emerged with the jury during the competition. It was a nod to them when we summoned them. The jury asked us to clarify our position on this question of the party, 15 years later: should the party be prepared, or should it be over? So we suggested "La fête n'est pas finie – the party's not over." A way of saying that architecture isn't finished, we're still making it.

There's an element of sad joy, joyous unhappiness, or both, in this title. In our case, it's more the beginning of the party, the moment when we get ready. But the beginning and the end are ultimately the same thing. I wonder if the party isn't ultimately a metaphor for crises; the cyclical question of positioning in history, of eras. The party represents the middle, the epoch, but before or after the epoch lies the crisis. Today, we are still between two eras, and this situation is a little distressing when you have the feeling that nothing else is happening.

DAVID
VAN SEVEREN

I remember that confetti covered the floor temporarily but formed this huge layer of presence, definition, and interpretation on the project. We liked the 'after the party' idea when everyone has left and is wondering what just happened. What happens after the party is a moment of respiration, of rebirth and a new era.

OFFICE, PAVILLON BELGE / BELGIUM PAVILION, 2015



Laboratoire sonore

Sound Laboratory

par / by

Carlotta Darò, Nicolas Tixier

NOUVELLES DU MONDE / NEWS FROM AROUND THE WORLD

« Mais où veux-tu aller pour être mieux ? »,
 « Thé ou café : online, inlife »,
 « Cellular Xenospaces 41 »
 « Chrion.2060 »,
 « Dérives : du globe au paillason »,
 « Électro faune »,
 « Gestures of thaw (supraglacial) »,
 « Induction Soundscape »,
 « Je veux une ville nouvelle »,
 « L'effet Proust ou Le chant de Gaïa »,
 « Le Corbusier by the ear »,
 « Lockdown: A radius of one km in Marseille »,
 « New York Night Walk »,
 « Night atmosphere of the front-line city of Kharkiv »,
 « Nouvelles de la plaine »,
 « Puffs & Pings »,
 « Reprendre appui sur la terre »,
 « Rêve sonore de villes disparues »,
 « Réveil à Séoul »,
 « Scene of daily life in a lilong »,
 « Soudain, entre les murs, l'animal »,
 « The Rock Wall »,
 etc.

Sélection de quelques titres parmi les 150 « Nouvelles du monde » retenues / A selection of some of the 150-‘News from around the world’ chosen titles.

^{FR} Nouvelles des lieux, nouvelles de l'autre, nouvelles du passé, nouvelles du futur, ou encore étranges nouvelles des sphères : dans le cadre d'un appel à contributions international nous avons retenu 150 nouvelles sonores de moins de 7 minutes. Ces nouvelles sont l'occasion d'écouter ce que chacun, chacune, par un entretien, un paysage, une composition, ou encore une fiction veut nous faire entendre du monde tel qu'il va ou tel qu'il pourrait aller. Ambiance d'une ville, d'une place, d'un hôpital, d'une école, d'un lac, d'une forêt, d'un glacier, mais aussi captations d'objets mécaniques, transmissions par réseaux électriques, électroniques. Que nous disent, quand on les écoute vraiment, les lieux, les habitants et, par-delà nos modernités, le monde du vivant? Comment le sonore affecte-t-il et configure-t-il nos pratiques ordinaires autant que projectuelles?

Compositions de grande qualité acoustique, sons bricolés, captures instantanées, les moyens techniques de ces témoignages varient sans distinction hiérarchique. Les nouvelles envoyées témoignent d'une sensibilité au monde autant que de la créativité de leurs auteurs. Aborder le monde par le son c'est comprendre le rôle des résonances et des tonalités affectives de tout lieu et en saisir les formes de vie sans les séparer des diverses composantes d'une situation. Écouter, témoigner, traduire, rendre compte de cette part sensible du monde et inversement faire sonner, oser imaginer par de nouvelles compositions, des arrangements, des mondes inventés. Voilà ce à quoi nous invitent ces nouvelles dans leurs variétés et intensités.

L'ensemble des « Nouvelles du monde » est disponible en podcast sur le site de Radio Utopia.
All the "News from around the world" programmes are available on the Radio Utopia website.



^{EN} News of places, news of each other, news of the past, news of the future, or even strange news of spheres: as part of an international call for contributions, we have selected 150 audio news items lasting no more than 7 minutes. These short stories are an opportunity to listen to what every one of us, through an interview, a landscape, a composition or even a piece of fiction, wants us to hear about the world as it is or as it could be. The interviews capture the atmosphere of a city, a square, a hospital, a school, a lake, a forest, or a glacier, but also the sounds of mechanical objects, and transmissions via electronic networks. When we really listen to them, what do places, their inhabitants and the living world tell us? How does sound affect and shape our ordinary and project-based practices?

The technical means of these testimonies vary without hierarchical distinction, ranging from high-quality acoustic compositions to cobbled-together sounds and instant captures. The news items received serve as evidence of the authors' sensitivity towards the world and their creative abilities. To approach the world through sound is to understand the role of resonance and the emotional tones of any place and to grasp the forms of life without separating them from the various components of a situation. To listen, to bear witness, to translate, to give an account of this sensitive part of the world and in return to make it sound, to dare to imagine, through new compositions, arrangements and invented worlds. These short stories invite us to do exactly that, in all their variety and intensity.





SONS D'ARCHITECTURE / SOUNDS OF ARCHITECTURE

« L'architecte moderne conçoit des projets pour les sourds.

Ses oreilles sont bourrées de lard.

Tant qu'il ne sera pas possible de les déboucher par un exercice de nettoyage des oreilles, on peut s'attendre à ce que l'architecture moderne poursuive sa mauvaise course.

L'étude du son n'entre dans l'école d'architecture moderne que sous la forme d'une réduction, d'une isolation et d'une absorption du son. Écoutez les sons que produit un bâtiment lorsque personne ne s'y trouve. Il respire, il gémit.

Les systèmes modernes de ventilation, d'éclairage, d'ascenseurs et de chauffage créent des sons internes puissants ; les ventilateurs et les systèmes d'échappement dégagent des quantités stupéfiantes de bruit dans les rues et sur les trottoirs autour des bâtiments eux-mêmes. »

“The modern architect is designing for the deaf.

His ears are stuffed with bacon. Until they can be unplugged with ear-cleaning exercises, modern architecture may be expected to continue its same rotten course.

The study of sound enters the modern architecture school only as sound reduction, isolation and absorption. Listen to the sounds a building makes when no one is in it.

It breathes with a life of its own.

Modern ventilation, lighting, elevators and heating systems create strong internal sounds; and fans and exhaust systems discharge staggering amounts of noise into the streets and onto the sidewalks around the buildings themselves.”

^{FR} Petit pas de côté pour les professionnels de la notation visuelle que nous sommes, nous avons sollicité un nombre d’architectes en leur demandant de nous envoyer des extraits sonores. Pas d’image, pas de coupe, de plan, pas de maquette : est que le sonore permet d’exprimer un projet, une intention, une narration, une situation ?

Philippe Rahm répond indirectement à la provocation de Schafer en nous envoyant *America*, 11 minutes 13 d’enregistrement d’un bruit d’air conditionné. Bruther transforme le son d’un tube d’aération en pièce sonore (par Adrien Brunel), venant amplifier l’effet machinique de leur exposition présentée à arc en rêve en 2021-2022, à Bordeaux. En privilégiant le caractère performatif du projet, le médium sonore met en avant un dispositif en fonction. L’architecture est assimilée à un orchestre qui performe.

Luca Merlini lit son propre conte et utilise la parole pour remplacer son crayon inventif alors que MBL décrivent leur composition (par Julien Perez) comme un récit fictionnel condensant le paysage ordinaire d’une des 841 impasses des Lilas décomptées en France, telle qu’elle a été présentée dans une récente exposition, toujours à arc en rêve.

Munis d’un portable enregistreur aux capacités ubiquitaires, la captation d’une situation et d’un lieu exprime l’intérêt pour l’atmosphère festive du stade de basket chez studio Muoto, Celtics contre Hawks, ou de l’acte ordinaire d’une course et d’une prise de métro dans une ville aux sonorités électroniques singulières comme Tokyo pour Momoyo Kaijima d’Atelier Bow-Wow. Le son témoigne de l’usage comme activation de l’architecture et de la ville.

Un montage de sons raconte la construction d’un pavillon, intitulé « Permanently Temporary », conçu à Barcelone par l’agence Kosmos. Coupes d’acier sur place, mouvement de grues, scotch d’emballage sur fond de cris d’enfants dans une aire de jeu. Mio Tsuneyama livre une section acoustique de sa « maison avec trous » (Holes in the House) lorsqu’un « accident » de son enfant de deux ans provoque un mouvement de pas et de voix qui traversent les différents étages, avec, en fond sonore, le bruit de la ville. Portraits sonores de la vie d’un projet.

Par-dessus la pièce musicale *La ville, Die Stadt, Metropolis* de Pierre Henry (1984), l’agence List formule et lit dix questions (et réponses) sur l’urbanisation. Truwant+Rodet+ proposent la lecture d’un texte du site du ministère de la Culture sur la Biennale. Filtrée par ordre alphabétique et lue par un logiciel de lecture, avec deux voix à la vitesse différente qui s’écartent et se rejoignent, la pièce rythmée articule des non-sens de goût dadaïste. L’architecte se livre au jeu de la composition sonore. Enfin, François Charbonnet de Made in nous livre un témoignage sonore, un enregistrement réalisé par le voisin de palier d’un projet d’aménagement de toiture à Genève, privé de son sommeil par le bruit de la pluie. « *Et non, ce n’est pas la bande-son d’un film de Godard mais cela y ressemble furieusement (égalité et fraternité entre fiction et le réel).* » Échantillon qui dénonce une condition acoustique intolérable : le son comme nuisance. Une matière qui donne à réfléchir sur la « supposée » surdité des architectes et sur l’excessive codification du vocabulaire d’expression de ce métier.

Les « Sons d’architecture » sont disponibles
en podcast sur le site de Radio Utopia.
All the “Sounds of Architecture” programmes are available on
the Radio Utopia website.



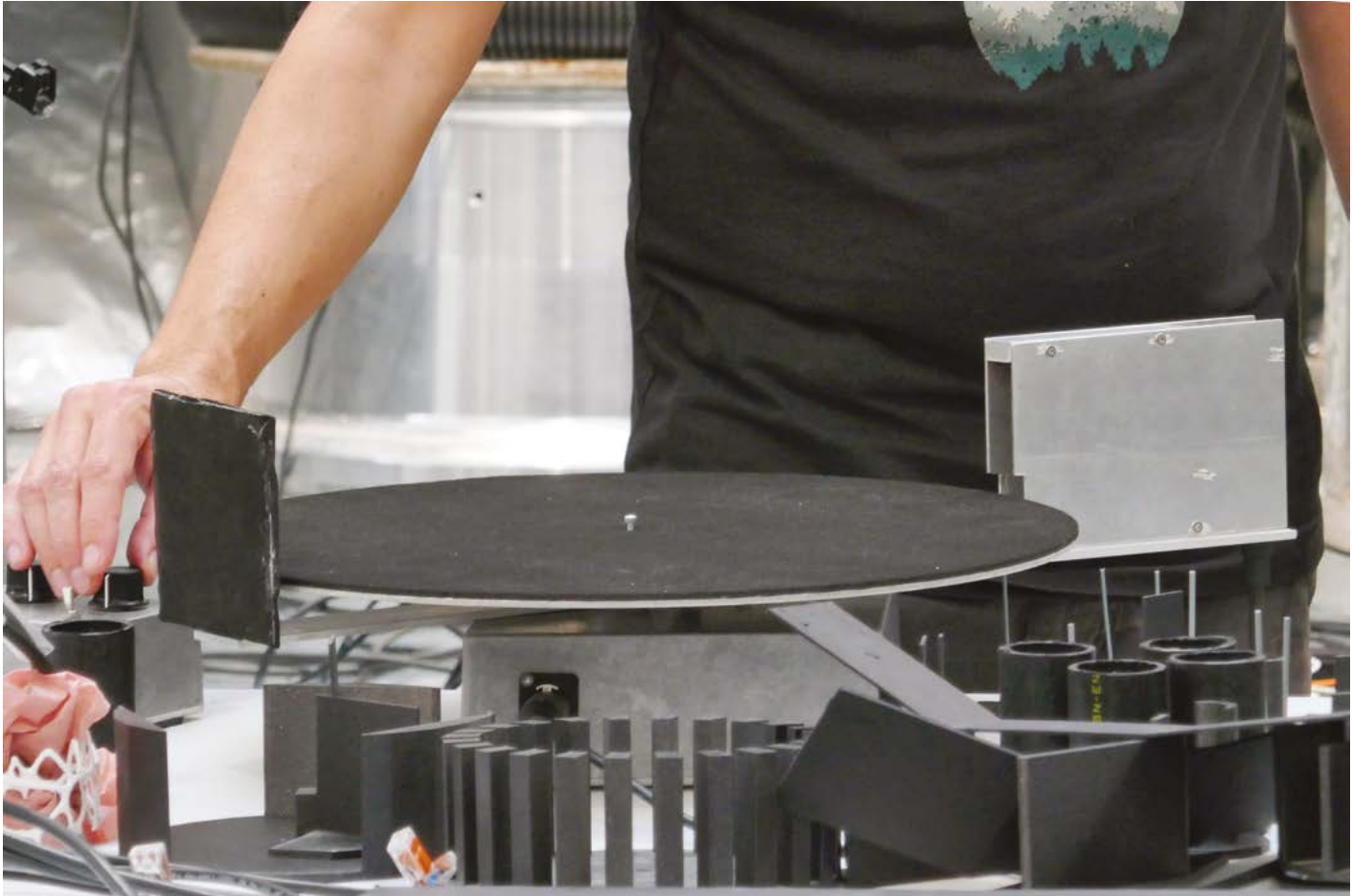
[28 – 29] EN As professionals in the field of visual notation, we took a small step aside and asked several architects to send us sound extracts. Can sound convey a project, intention, narrative, or situation without images, cross-sections, plans, or models? Philippe Rahm responds indirectly to Schafer's provocation by sending us *America*, an 11'13 recording of the sound of air conditioning. Bruther transforms the sound of a ventilation tube into a sound piece (by Adrien Brunel), amplifying the machine-like effect of their exhibition at arc en rêve in Bordeaux in 2021-2022. The sound medium highlights the device in action by emphasising the performative aspect of the project. The architecture is likened to a performing orchestra.

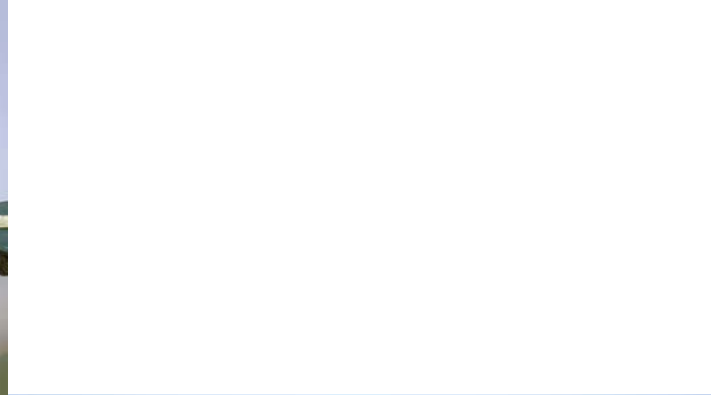
Luca Merlini reads his tale and uses the spoken word to replace his inventive pencil, while MBL describes their composition (by Julien Perez) as a fictional narrative condensing the ordinary landscape of one of the 841 cul-de-sacs in Les Lilas counted in France, as presented in a recent exhibition, again at arc en rêve.

Equipped with a portable recorder with ever-present capabilities, the capture of a situation and a place expresses an interest in the festive atmosphere of the basketball stadium by Muoto, Celtics versus Hawks, or the ordinary act of running and taking the metro in a city with singular electronic sounds like Momoyo Kaijima of Atelier Bow-Wow. The sound bears witness to its role in activating architecture and the city.

A montage of sounds recounts the construction of a pavilion entitled 'Permanently Temporary', designed in Barcelona by the Kosmos office. Steel cuts on site, cranes in motion, packing tape against a backdrop of children screaming in a playground. Mio Tsuneyama delivers an acoustic section of her 'Holes in the House', when an 'accident' involving her two-year-old child triggers a movement of footsteps and voices across the various floors, with the noise of the city in the background. Sound portraits of the life of a project.

Over Pierre Henry's musical piece *La ville, Die Stadt, Metropolis* (1984), the List office formulates and reads out ten questions (and answers) about urbanisation. Truwant+Rodet+ read out a text from the Ministry of Culture's website about the Biennale. The Dadaist-style nonsensical piece is filtered and read in alphabetical order by reading software, with two voices at different speeds that diverge and converge. The architect plays a game of sound composition. François Charbonnet from Made in finally provides us with a sound testimony – a recording captured by a neighbour in Geneva who suffered from sleep deprivation because of a roofing project's noise. "And no, it's not the soundtrack to a Godard film, but it sounds an awful lot like one (equality and fraternity between fiction and reality)" A sample that denounces the intolerable acoustic condition... sound as a nuisance. This thought-provoking piece is about the 'supposed' deafness of architects and the overly complex language used in this profession.





Qu'entendons-nous réellement lorsque nous parlons de « son » ?

What do we Actually Mean by Sound?

FR Si l'on pose la question à un physicien, il répondra que le son se compose d'ondes mécaniques longitudinales transmises dans un milieu, comme l'air, depuis une source vibratoire jusqu'à un receveur : notre oreille, par exemple. Dans cette acception physicienne, le son existe sans la présence d'une oreille pour le capter. Le son n'est qu'une vibration mécanique émise dans un intervalle de longueur d'ondes donné.

Mais si l'on interroge un psychologue, il donnera peut-être une tout autre réponse et arguera que le son est ce que l'on *entend*. C'est un phénomène qui s'imprime sur notre esprit, résultant de l'afflux de signaux sensoriels des oreilles vers le cerveau. Le son naît dans le cerveau; il n'a pas d'existence propre.

Nous nous retrouvons ainsi confrontés face à deux définitions du son : phénomène purement physique d'un côté, purement mental de l'autre. Or l'une comme l'autre reposent sur une distinction assez rigide entre le monde physique, *ce qui nous entoure*, et le monde mental ou psychologique, *ce qui est en nous*; comme s'il y avait une frontière fondamentale entre l'esprit et le monde.

Pourtant, il me semble que cela ne correspond pas à notre expérience. Car le son est avant tout un phénomène de l'expérience : quelque chose que nous percevons. Lorsque nous écoutons un son, ce que nous entendons, c'est en quelque sorte notre propre perception. Son et ouïe se rejoignent ici. L'ouïe n'est pas une sensation mentale intérieure, mais ce qui se produit lorsque la frontière entre l'esprit et le monde se dissipe.

Sur cette question, les philosophes ont souvent recours à une expérience de pensée. Imaginons un arbre, arraché lors d'une tempête, qui s'abat violemment au sol. La question est la suivante : l'arbre qui tombe produit-il un son si personne n'est là pour l'entendre? Selon les positions présentées ci-dessus, le physicien répondra assurément « oui » : il produit un son puisque des ondes sont émises. Le psychologue, lui, répondra « non » : il ne produit aucun son car personne, aucun esprit, n'est là pour capter les ondes et *traduire* l'information en son.

Mais que se passe-t-il si, au lieu de nous livrer à ces expériences de pensée abstraites, nous nous projetons dans cette forêt, au plus fort de la tempête, lorsque l'arbre tombe? À ce moment où le tronc frappe le sol, nous nous retrouvons, même malgré nous, complètement absorbés par cet événement. Nous ressentons ce choc, ce grondement, au plus profond de nos entrailles. Nous percevons ce son assourdissant qui nous inonde comme si, l'espace d'un instant, l'arbre et nous n'étions plus qu'un face à cet événement extraordinaire. Le son qu'émet l'arbre n'est pas un message qui se propage dans l'air jusqu'à nos oreilles et auquel nous répondons, « Oh, c'est sûrement un arbre qui vient de tomber ». Non, en entendant le son, nous devenons acteurs de l'événement lui-même : un événement doté d'une durée propre dans la réalité temporelle de notre expérience.

EN If you ask a physicist, they will tell you that sound consists of mechanical, longitudinal waves conducted through a medium, such as air, and that these waves travel from a vibratory source to a recipient – to your ear, for example. In this physical sense, sounds can exist regardless of whether any ears are around to pick them up. Sound is simply mechanical vibrations conducted through a medium within a certain range of wavelengths.

Ask a psychologist, however, and they might give you a different answer. They might insist that sound is what *we hear*. It's something we register within our own minds on the basis of an input of sensory data from the ears to the brain. Sound is registered in the brain; it is not something out there in the world.

So, we seem to be faced with a choice between two senses of what sound could be: it is either a purely physical phenomenon or a purely mental phenomenon. But both answers depend on our making a rather rigid distinction between the physical world *out there* and the mental or psychological world *in here*; as though there was a fundamental boundary between mind and world.

But this, I would argue, is not how it is in our experience. And sound, first and foremost, is a phenomenon of experience; it is something we become aware of. When we're listening to sound, in a sense we're hearing our own awareness of it. Here, sound and hearing become one and the same. In this regard, hearing is not an inner mental sensation but something that happens when the boundaries between mind and world dissolve.

Philosophers often present us with a kind of thought experiment which goes like this. Suppose a tree falls in a storm and lands on the ground with a great thud. The question is, would the falling tree make a sound if no one is around to hear it? Following the schema outlined earlier, the physicist would, of course, say 'yes' – it makes a sound because waves are emitted, while the psychologist would say, 'no' – it doesn't make a sound because there's nobody, no mind, to pick it up and process the waves as sound.

But what if, instead of conducting this rather abstract thought experiment, we imagine that we're actually out there in the forest with a storm raging, and a tree falls. In the moment of the tree's falling, we are completely caught up in the event, even if we had no wish to be. When it falls, we feel the rush and thud in our guts, we feel this tremendous sound, it overwhelms us as though we and the tree were, for a moment, bound together in this extraordinary event. It's not as though the tree emitted the sound as a package of information which then travelled through the air and arrived at our ears. and we thought, "Oh, that must be a tree falling." It is, rather, that in hearing the sound, we become participants in the event itself – an event that carries on with a duration of its own in the real time of our experience.

So we have to distinguish between two senses of sound, or, if you will, *two lines* of sound.

Il faut donc distinguer deux acceptions du mot « son », ou disons deux *lignes de son*. Il y a tout d'abord la ligne de transmission, qui relie la source au receveur. Nous pourrions nous la figurer par une ligne droite tracée de l'un à l'autre et ajouter qu'un temps donné est nécessaire pour que les ondes parcourent cette distance, puis un certain temps encore pour qu'elles soient captées par l'oreille et transmises au cerveau, et ainsi de suite. Mais il ne s'agit là que d'une seule ligne de son. L'autre ligne concerne l'évolution sensible du son dans notre perception, notre conscience. Et c'est cette ligne de son-là qui m'intéresse : la description du son qui naît lorsque notre propre perception rencontre et se fond en temps réel dans le déroulé d'un événement cosmique. Dans cette logique, je dirais que le son n'est ni physique, ni mental, mais *atmosphérique*. C'est pourquoi je propose que nous considérions le son comme un phénomène d'atmosphère, la face cachée de notre expérience auditive.

Quelles implications en résulte-t-il pour notre conception de l'oreille et du corps? L'oreille ne peut plus être considérée comme un simple organe récepteur qui capte des signaux émis par une source et les transmet au cerveau, où ils sont analysés et interprétés. Elle est le signe manifeste de l'attention du corps tout entier qui se trouve, en quelque sorte, en état d'éveil auditif, alerte à tout ce qui peut se passer autour de nous. Plutôt qu'un corps doté d'oreilles, nous pourrions parler d'un *corps-oreille*. Le corps tout entier est alors une sorte d'antenne qui se projette et se prête au déroulement des événements tandis que la tempête fait rage. Il n'est donc plus tant à envisager en termes anatomiques que comme une masse d'affects.

Prenons ce célèbre passage de la tragédie de Shakespeare, *Jules César*, dans lequel Marc Antoine prononce son adresse. Il monte sur l'estrade et lance : « *Amis, Romains, compatriotes, prêtez-moi vos oreilles* ». À l'évidence, il ne demande pas à son auditoire de se couper les oreilles pour les lui remettre ! Par « *prêtez-moi vos oreilles* », il faut comprendre « *donnez-moi une voix* ». Autrement dit, « *que les paroles que je prononce soient entendues !* ». Par ces mots, Marc Antoine demande à ceux qui lui font face d'étendre leur attention auditive jusqu'à lui, afin qu'il puisse avoir une voix et que celle-ci puisse être entendue. Il me semble qu'il se joue là quelque chose de tout à fait essentiel, car cela montre que nous ne nous contentons pas de consommer les sons, de les capter et les interpréter ; nous sommes aussi complices de leur production. Mais plus avant, en nous tournant vers le monde qui nous entoure, en lui prêtant notre oreille, nous lui donnons de fait une voix.

Par conséquent, lorsque nous écoutons les sons de la nature, ce n'est pas une façon pour nous de prendre possession du monde. C'est au contraire une façon pour le monde de prendre possession de nous. Par l'écoute, nous prêtons notre oreille à ce qui se passe et, ainsi, donnons une voix à la nature elle-même. Revenons-en à présent à notre parabole de l'arbre qui tombe. Bien sûr, l'arbre n'a pas de voix propre ; il n'a pas de cordes vocales, pas non plus d'oreilles. Ce n'est qu'un arbre. Mais en prêtant oreille à l'arbre qui tombe, nous lui donnons une voix qu'il n'aurait pas autrement. Et je crois que c'est là que réside véritablement le sens du son. Le son est le moyen par lequel, en nous ouvrant auditivement au monde, nous nous laissons posséder par lui. Et ce faisant, paradoxalement, nous lui donnons une voix pour qu'il puisse nous parler.

First, there's the line of transmission that connects the source to the recipient. We might draw it as a straight line from one to the other, while noting that it takes a certain amount of time for the sound waves to travel the distance, a certain amount of time to be processed by the ear and sent to the brain, and so on. But that's one kind of sound-line. The other kind describes the actual evolution of the sound in your own awareness, in your consciousness. And that's the line of sound I'm interested in – a line that describes the sound that arises when our own awareness meets and mingles with the real-time unfolding of a cosmic event. Following this line, I would say that sound is neither physical nor mental, but *atmospheric*. So, let's treat sound as a phenomenon of atmosphere, as the underside of our own experience of hearing.

What does this mean for our understanding of the ear and of the body? We can no longer think of the ear simply as a receptor organ that is picking up signals from a source and sending them to the brain for processing and interpretation. Rather, the ear signifies the attentiveness of an entire body that is, so to speak, on aural alert – alert to everything going on around in your surroundings. So instead of being a body with ears, it becomes something like an *ear-body*. The whole body becomes an antenna that is reaching out and attending to this unfolding of the events in the storm that is going on around you. That means we have to think of the body less in anatomical terms than as something like a bundle of affects.

Take that famous episode in Shakespeare's play *Julius Caesar*, where Mark Antony makes a speech. He gets up on the podium and declares, "*Friends, Romans and Countrymen, lend me your ears.*" Obviously, he doesn't mean that everybody should cut their ears off and give them to him! What he means by "*lend me your ears*" is "*please give me a voice.*" That is, "*when I open my mouth to speak, let it be heard.*" In lending their ears, Mark Anthony wants those people in the audience to stretch out their aural attention towards him so that he can have a voice, so *that it may be heard*. And I think there's something very fundamental about this because it shows that we're not just consuming sound, picking it up and interpreting it; we're complicit in its very production. But more than that, by attending to the world that surrounds us, by lending our ears to it, we are actually giving that world a voice.

Thus, when we listen to the sounds of nature, it's not a way of our taking possession of the world. Rather, it is the way in which the world itself takes possession of us. And in doing so, it allows us to lend our own ears to what is going on and, in that way, to give nature itself a voice. If we go back to that tree falling in the storm: the tree, of course, doesn't have a voice of its own; it doesn't have vocal cords; it doesn't have ears. It's just a tree. But in lending our ears to the tree as it falls, we give it a voice that it wouldn't otherwise have. And I think this is really where the true meaning of sound resides. Sound is the way in which, through attending aurally to the world around us, we become possessed by it. And paradoxically, through becoming possessed by it, we give the world a voice so that it can speak to us.

Tim Ingold

Le son qui reste

L'ambiance oubliée des églises romanes

The Sound That Stays

The Forgotten Atmosphere of Romanesque Churches

FR Étudier les sons du passé c'est s'intéresser à une matière qui n'existe plus, reconstituer des traces, tester des hypothèses, mais aussi se permettre des interprétations. Le « patrimoine divisé » des églises romanes des Pyrénées catalanes pose la question de la décontextualisation de l'œuvre, de la fragmentation d'une ambiance et de l'évolution de l'histoire à travers un retour *in situ* qui engage principalement les sens comme outil de connaissance.

Les vallées des Pyrénées catalanes abritent de nombreuses églises et ermitages des XI^e et XII^e siècles. Remplies de peintures murales, de musiques, de paroles et de silence tout au long de leur histoire, elles sont aujourd'hui le plus souvent fermées. Au début du XX^e siècle, afin d'endiguer les ventes faites à des collectionneurs d'art nord-américains, des campagnes d'extraction des peintures murales ont été menées. Transportées de la montagne vers la capitale régionale, elles ont été ensuite définitivement installées au musée national d'Art de Catalogne. Si aujourd'hui les peintures ont pu voyager, l'univers sonore qui les enveloppait autrefois reste lui toujours présent *in situ*.

L'histoire des pratiques au sein de ces églises relève d'une tradition sacrée autant que païenne, un espace pour prier, se réfugier, mais aussi pour se divertir. Les peintures murales montrent un lien étroit avec les pratiques sonores du lieu. Par exemple, l'iconographie de l'église Sant Joan de Boí présente un jongleur jouant d'un instrument à cordes, et les peintures de Sant Romà de les Bons montrent des personnages réagissant au message sacré à travers leurs oreilles exagérément visibles. Il est en question aussi sur les fresques dessinées au bas des murs, qui figurent des décors pour des pièces de théâtre liturgique. Mais dans quel espace sonore baignaient alors ces images ?

La valeur artistique et l'intérêt patrimonial de ces peintures murales sont aujourd'hui unanimement reconnus, ce qui n'empêche pas que la plupart des églises qui les abritaient se délabrent et n'aient plus aucune activité qui les fasse sonner. Et pourtant, leurs qualités acoustiques s'y révèlent évidentes pour peu que des voix ou de la musique s'y fassent entendre à nouveau. Si aujourd'hui la question du retour des peintures n'est pas d'actualité, car cela mettrait en danger leur conservation, comment faire vivre ce patrimoine « divisé », si ce n'est en activant sa part littéralement sensible et sa dimension éminemment narrative ? Il s'agit de redonner du sens à ces églises par les chemins historiques, géographiques et sociétaux qui les relient à leurs peintures. On fait pour cela l'hypothèse que le sonore et la marche sont de puissantes expériences sensibles pour appréhender ce patrimoine, et au-delà, imaginer des créations contemporaines* pour tisser des liens inédits.

*Par exemple, l'intervention du musicien Arnau Obiols dans les églises de Sant Pere et Sant Pau de Esterri de Cardós et de Santa Maria à Ginestarre, lors d'un de nos séjours de recherche

EN Studying the sounds of the past means taking an interest in a material that no longer exists, reconstructing traces, testing hypotheses, but also allowing for interpretations. The 'divided heritage' of the Romanesque churches in the Catalan Pyrenees prompts the inquiry of work decontextualisation, atmospheric fragmentation, and historical evolution through an *in situ* return that primarily stimulates the senses as a cognitive instrument.

Many churches and hermitages dating back to the 11th and 12th centuries can be found in the valleys of the Catalan Pyrenees. Filled with murals, music, words and silence throughout their history, they are now mostly closed. At the beginning of the 20th century, to limit sales to North American art collectors, measures were taken to remove the murals. Transported from the mountains to the regional capital, they were then permanently installed in the National Art Museum of Catalonia. While the paintings may have been moved, the world of sound that once enveloped them is still present *in situ*.

These churches have a history of practices that originate from a tradition that is both sacred and pagan, providing space for prayer, refuge, and entertainment. The murals show a close link with the sound practices of the place. For example, the iconography of the church of Sant Joan de Boí features a juggler playing a stringed instrument, while the paintings of Sant Romà de les Bons show figures reacting to the sacred message through their exaggeratedly visible ears. The frescoes at the bottom of the walls, depicting backdrops for liturgical dramas, are also in question. But what sound space did these images bathe in ?

Today, the artistic value and heritage interest of these murals are unanimously recognised, but this does not prevent most of the churches that housed them from deteriorating and ceasing to have any activity that brings them to life. And yet their acoustic qualities are obvious when voices or music are heard there again. If today the issue of returning the paintings is not currently relevant due to potential conservation risks, how can we bring this 'divided' heritage to life, if not by activating its sensitive part and its eminently narrative dimension ? The idea is to restore meaning to these churches through the historical, geographical and societal paths that link them to their paintings. We're operating under the premise that sound and walking are potent sensory experiences for comprehending this heritage, and envisioning modern creations* to forge fresh connections.

*For example, the work of musician Arnau Obiols in the churches of Sant Pere and Sant Pau de Esterri de Cardós and Santa Maria in Ginestarre, during one of our research visits.

Personne ne peut s'y habituer

Paysages sonores d'Ukraine en temps de guerre

No One Can Get Used to it

Ukrainian Soundscapes in Wartime

FR J'étudie depuis une quinzaine d'années des conflits d'aménagement et environnementaux en Russie, en Ukraine et en France, à partir d'une démarche ethnographique. Les paysages sonores en Ukraine ont considérablement changé depuis l'invasion totale du pays par la Russie. Ces transformations renvoient à différentes expériences sensibles de la destruction de paysages urbains, de territorialités, de villes, de quartiers, d'habitats, du patrimoine historique et culturel, de milieux et d'écosystèmes. Andrii Nidzelskyi, un ingénieur du son ukrainien avec qui je collabore depuis plusieurs années, a enregistré des sons dans différentes espaces habités. Dans ces sons, des tirs d'artillerie, des impacts retentissent au milieu de chants d'oiseau, d'abolements de chiens et de sons concrets, comme les phénomènes naturels et les sons de la vie quotidienne. Y retentissent régulièrement des sirènes d'alerte aérienne et d'ambulances. Certains sons y sont en revanche rares : dans les zones soumises aux bombardements, le son des embouteillages, celui des foules et celui des nuisances sonores des villes semblent appartenir au passé. Partout, il règne une sorte de « silence » de la guerre, plein d'angoisse.

Les sons sont à la base de nombreux récits de l'expérience de la guerre en Ukraine. Ils induisent également des séquelles physiques et psychologiques chez les personnes, de manière insidieuse. En février 2022, les personnes étaient terrifiées par les sirènes d'alerte et se couchaient instantanément par terre. Aujourd'hui, elles réagissent avec beaucoup plus de retenue, en « lisant » rapidement le niveau de menace à partir des sons. Elles ont appris à distinguer les « subtilités » du système d'alerte aérienne. L'anxiété évolue aussi. L'angoisse sourde ronge. Le silence cache lui aussi des expériences traumatisantes. Sur le champ de bataille, il est littéralement le calme avant la tempête. Les soldats savent analyser la provenance et l'intensité des bombes et de l'artillerie. Lorsque le silence règne, l'anxiété s'installe : on ne sait pas ce qui va se passer ensuite.

Ces juxtapositions de bruits et de silences traduisent le paradoxe de l'expérience de la guerre : d'un côté, le silence sinistre, de l'autre, la cacophonie de la guerre industrielle. Depuis plus d'un an et demi, ces paysages et nuisances sonores liés à la guerre sont devenus l'ordinaire et la routine en Ukraine. Ces expériences affectent la santé et le bien-être des habitants. Les témoignages abondent pour dire que personne ne peut s'y habituer. Cette situation est le but de l'action de la Russie en Ukraine : provoquer la terreur et intimider la population.

EN For the past fifteen years, I've been using an ethnographic approach to study planning and environmental conflicts in Russia, Ukraine and France. Ukraine's soundscapes have changed considerably since the country was invaded by Russia. These transformations encompass different sensitive experiences of the destruction of urban landscapes, territorialities, cities, neighbourhoods, habitats, historical and cultural heritage, environments and ecosystems. Andrii Nidzelskyi, a Ukrainian sound engineer with whom I've been collaborating for several years, recorded sounds in various inhabited spaces. In these sounds, artillery fire and impacts resound amid bird songs, dog barks and "concrete sounds", such as natural phenomena and the sounds of everyday life. Air raid sirens and ambulance sirens feature regularly. Certain sounds are rare. In bombed-out areas, the sound of traffic jams, crowds, and city noise is a thing of the past. War has created an anguished «silence» everywhere.

Sounds are at the root of many accounts of the war experience in Ukraine. They also have an insidious physical and psychological impact on people. In February 2022, people were terrified by warning sirens and instantly dropped to the ground. Today, they react with much more restraint, quickly "reading" the threat level from the sounds. They have learned to distinguish the "subtleties" of the airborne warning system. Anxiety also evolves. Dull anguish gnaws away. Silence, too, hides traumatic experiences. On the battlefield, it is literally the calm before the storm. Soldiers know how to analyse the source and intensity of bombs and artillery. When silence reigns, anxiety sets in. You don't know what's going to happen next.

These juxtapositions of noise and silence reflect the paradox of the war experience. On the one hand, the eerie silence, on the other, the cacophony of industrial warfare. These war-related sounds and disturbances have become a normal part of life in Ukraine for over a year and a half. These experiences affect people's health and well-being. Countless testimonies assert no one can get used to it. The purpose of Russia's actions in Ukraine is to incite terror and instil fear in the population.

Vibroscape

FR Meta Virant-Doberlet, directrice de département et maîtresse de conférences à l'université de Ljubljana, et Juan José López Díez, chercheur doctorant au département des organismes et des écosystèmes de l'Institut national de biologie de Slovénie, partagent leurs réflexions sur les signaux vibratoires utilisés par la plupart des insectes, et l'impact de ces recherches sur notre compréhension de l'environnement.

La communication vibratoire est une forme de communication qui repose sur les ondes transmises par des corps solides (les substrats). Si les êtres humains présentent une prédisposition marquée pour les formes de communication aérienne, puisque c'est ainsi que nous communiquons, la plupart des animaux sont en revanche plus sensibles, voire exclusivement sensibles, aux vibrations transmises via le substrat. Notre département s'intéresse de longue date aux communications vibratoires des insectes. La première fois que nous avons apporté nos équipements sur le terrain, c'est tout un monde nouveau, jusque-là caché aux sens humains, qui s'est révélé à nous. Par exemple, lorsqu'on se promène dans un pré, on entend les oiseaux, les criquets, les sauterelles; mais si l'on braque les équipements sur les plantes, on découvre un monde sonore totalement inconnu, auquel personne ne s'était jamais intéressé. Un monde étonnamment bruyant. Le paysage vibratoire (*vibroscape* en anglais) recouvre en effet une somme de facteurs, dont le vent, la pluie ou encore diverses sources anthropogéniques; autant de vibrations qui se mêlent en une signature unique dans le temps et l'espace, toujours nouvelle, toujours source d'émerveillement pour nous. Ces sons, ces signaux enregistrés, n'ont jamais été entendus auparavant; ils constituent donc une ressource documentaire précieuse pour ceux et celles qui s'intéressent aux sons. Les pistes sont cependant nettoyées de leurs bruits de fond et amplifiées, pour les rendre plus audibles. Elles ne constituent donc pas une représentation fidèle de la réalité sur le terrain.

La collection Vibroscape recrée un lien, elle rapproche la nature des humains et vice versa. Il existe autour de nous un monde caché, un monde qui nous échappe, empli de signaux, d'animaux; ce ne sont pas des espaces silencieux et inhabités. Ce sont des habitats que nous devons partager avec d'autres créatures, animaux, et même plantes. L'avenir ne peut être envisagé sans prendre en considération ces êtres vivants. S'ils venaient à disparaître, nous disparaîtrions avec eux. Nous devons donc les étudier, comprendre leur modes de vie et leur faire une place dans nos constructions. Nous vivons dans un monde où tout est humain, où nous sommes au centre de tout et il est temps de commencer à les intégrer, avec bienveillance. Car s'ils disparaissent, nous disparaissions avec eux.

EN Professor Meta Virant-Doberlet, Head of the Department, associate professor at the University of Ljubljana, and Juan José López Díez, PhD researcher from the National Institute of Biology, Slovenia, at the Department of Organisms and Ecosystems share their thoughts on their research on the vibrational signals produced by most insects and how acquiring knowledge about the "vibroscape" can impact our understanding of the environment

Vibrational communication is communication by mechanical waves transmitted through solids (i.e., substrates). Humans are really biased in favor of airborne communication because this is how we communicate, but most animals are more sensitive or exclusively sensitive to vibrations transmitted through the substrate. In our department, we have a long tradition of studying the vibrational communication of insects. When we brought our equipment into the field, a whole new world hidden so far to human senses was suddenly opened to us. For example, when we are walking in the meadow, we are hearing only birds, crickets, and grasshoppers, but if we point our equipment to the plants, it's a new and completely unknown sonic world that no one ever searched before. It's quite amazing how noisy the vibrational world is. Vibroscape also includes components induced by wind, rain, and anthropogenic sources, and all these vibrations create unique patterns in time and space, so it's always different, always a surprise to us. These sounds recorded, these signals, have never been heard before, so for those who work on sound, this is a precious document. The work is also cleaned of noise and amplified so we can hear it better. That's why the pieces we create are not exactly representing how it is on the field.

The Vibroscape collection is connecting, bringing nature back to people, people back to nature. There is this hidden world around us, that we are not aware of, full of signals, of animals, these spaces are not silent, empty spaces. Space is something that we have to share with other creatures, animals, even plants. We can't imagine a possible future without thinking about the other living beings. The moment they are gone, we will be gone as well. We have to study them, how they live, and to include them into our designs because we are living in a world where everything is human, where we are the center of everything, we need to start including them, with care, because if they are gone, we will be gone.

PROPOS RECUEILLIS PAR/INTERVIEW BY CARLOTTA DARÒ,
ADAPTATION PAR /ADAPTED BY MARION EMERY

Meta
Virant-Doberlet

Juan
José López Díez

Losonnante

Rendre sensible
aux mondes vibratoires

Making Vibratory
Worlds Sensitive

FR Losonnante est un dispositif d'écoute par conduction osseuse : à l'instar de la *Handphone Table* de Laurie Anderson (1978), il s'agit de proposer une écoute fondée non plus sur la transmission aérienne des vibrations, mais sur une transmission « solidienne », c'est-à-dire basée sur la capacité des solides à transmettre les ondes mécaniques (et donc les ondes sonores). L'écoute se fait par contact avec le dispositif : les coudes en appui sur les parties vibrantes et les mains pour, paradoxalement quand il s'agit d'écoute, se boucher les oreilles, les vibrations sont acheminées par les os des avant-bras jusqu'à la boîte crânienne. Fonctionnant à partir de transducteurs piézoélectriques capables de transformer le signal électrique d'un enregistrement sonore en vibrations, ce dispositif permet d'écouter une grande diversité de matériaux : voix, compositions électro-acoustiques, sons d'ambiance, paysages sonores... Losonnante est le fruit d'une création collaborative et pluridisciplinaire, évoluant au gré des collectifs d'acteurs qui s'en emparent. Le projet a bénéficié d'un accompagnement de la SATT (société d'accélération du transfert de technologies) Linksium, avec les laboratoires CNRS AAU-Cresson et Pacte.

Ce dispositif rend possible une écoute originale des qualités vibratoires de nos milieux. C'est en ce sens que nous proposons à l'écoute des compositions de l'artiste danois Knud Viktor (1924-2013) avec des séquences créées à partir des sonorités de son lieu de vie – une petite ferme du Lubéron. Parmi toutes les sonorités du vivant qu'il va enregistrer, c'est particulièrement la série « Ambiances » (1972), avec des compositions qui s'apparentent à un jeu sonore développé à partir de sons d'une goutte d'eau, qui a réellement ouvert un nouveau champ d'expérience d'écoute avec la Losonnante. La Losonnante interroge notre environnement vibratoire, du territoire au bâti, elle offre une écoute insolite des corps, des matières et du milieu qui nous entourent en nous rendant attentifs à la part d'énergie et de vie qui les traversent.

EN Losonnante is a bone-conduction listening device. Following the example of Laurie Anderson's *Handphone Table* (1978), the idea is to offer a listening experience that is no longer based on the airborne transmission of vibrations, but on 'solid-borne' transmission, i.e. based on the ability of solids to transmit mechanical waves (and therefore sound waves). Listening is done through contact with the device, with the elbows resting on the vibrating parts and the hands, paradoxically when listening, covering the ears. The vibrations are then carried by the bones of the forearms to the cranium. Using piezoelectric transducers capable of transforming the electrical signal of a sound recording into vibrations, this device enables a wide range of materials to be listened to including voices, electro-acoustic compositions, ambient sounds, soundscape and more. Losonnante results from a collaborative, multi-disciplinary creation that evolves based on the collectives of players who take hold of it. The project was supported by the Linksium SATT (Technology Transfer and Start-up Creation), with the CNRS AAU-Cresson and Pacte research units.

This device makes it possible to listen to the vibratory qualities of our environments in an original way. With this in mind, we have decided to present compositions by the Danish artist Knud Viktor (1924-2013) with sequences created from the sounds of a small farm in the Lubéron, the place where he lived. Of all the living sounds he recorded, it was particularly the 'Ambiances' series (1972), with compositions akin to a sound game developed from the sounds of a drop of water, that really opened up a new field of listening experience with Losonnante. Losonnante questions our vibratory environment, from land to buildings, offering an unusual way of listening to the bodies, materials and environment that surround us, making us aware of the energy and life that flow through them.

Sébastien
de Pertat

Thomas
Bonnenfant

Résonances

FR 1. RELATIONS ENTRE MUSIQUE

ET ARCHITECTURE S'il ne me semble pas y avoir de correspondances univoques entre musique et architecture, ni aucune assimilation possible de l'une à l'autre, il est néanmoins possible de célébrer les résonances entre ces deux disciplines. La question serait peut-être : Qu'est-ce qu'une vision musicale de l'architecture ? et qu'est-ce qu'une vision architecturale de la musique ?

Selon moi c'est placer un filtre de la grammaire musicale ou architecturale entre soi-même et l'objet d'étude, avant que celle-ci ne devienne musique ou architecture. Devenir étranger en tant qu'architecte à sa propre discipline pour acquérir un savoir. C'est une approche pluridisciplinaire et humaniste. Croire aussi que l'architecte n'est pas un spécialiste mais un généraliste. Il est nécessaire pour un architecte de quitter son territoire, s'enquérir d'un domaine qui n'est pas le sien.

2. LA NOTATION Aujourd'hui, en architecture, on est obsédé par la quantification. Or pour moi qui aime fuir la quantification, la musique est idéale. Elle n'a pas de limite autre que celle du temps. En architecture on ne divise pas le temps, on divise l'espace. L'opération première commune à l'architecture et à la musique est la division : du temps dans la musique et de l'espace dans l'architecture. La seule responsabilité du compositeur et de l'architecte est la production de notations, avant que la notation ne devienne musique, et avant que l'architecture ne soit construite. En musique, en français on parle de mesure, comme en architecture. La question du temps n'est jamais posée de façon aussi précise qu'en musique et en architecture. Avant même de parler du sublime et de l'éternité, quand on construit un chantier, un agenda temporel est essentiel à la coordination des métiers. Aujourd'hui on doit construire plus vite pour moins longtemps. Alors, la notation est plus pérenne que l'œuvre elle-même, et cela me réjouit beaucoup. Une citation latine disait la chose suivante : les livres ont leur propre destin. Les dessins ont aussi leur propre destin. Ils s'inscrivent dans un temps qui est totalement différent de celui de l'effectuation de l'architecture. Comme la partition musicale, à disposition des interprètes, qui est beaucoup plus pérenne que la réalisation de la pièce.

3. ANALOGIES J'ai dressé une liste de quelques analogies, au niveau terminologie.

- la *clé*, est la première chose qu'on apprend au solfège. Une clé en musique est une promesse qui ouvre vers un au-delà, une porte vers une tessiture. En architecture la clé est une liaison mécanique : la clé de voute, la clé d'arc, la croix grecque, etc.
- la *portée* est un ensemble de cinq lignes horizontales et de quatre intervalles permettant de représenter des hauteurs. En musique, les notes sont portées, elles ont des hauteurs. En architecture, les hauteurs, et les portées sont aussi des forces.

Resonances

EN 1. RELATIONSHIPS BETWEEN MUSIC AND

ARCHITECTURE While I don't think there are any unequivocal connections between music and architecture, nor any possible assimilation of one to the other, it is nevertheless possible to observe the resonances between these two disciplines. Perhaps the question is, what does an architectural vision of music entail? And what is an architectural vision of music?

From my perspective, it is necessary to interpose a filter of musical or architectural grammar between oneself and the subject of study before it becomes music or architecture. An architect must adopt an outsider's viewpoint to gain knowledge within their discipline. This approach is both multidisciplinary and humanistic. The notion that an architect is not only a specialist but rather a generalist is also upheld. An architect must leave his territory to enquire into a field that is not his own.

2. NOTATION In architecture today, we are obsessed with quantification. For someone like me, who prefers to avoid quantification, music is an ideal choice. It has no limit other than time. In architecture, we don't divide time; we divide space. The primary operation shared by both architecture and music is division, with music dividing time and architecture dividing space. The sole responsibility of the composer and the architect is to produce notations before the notation becomes music, and before the building is constructed. In music, as in architecture, we speak of measure. The question concerning time is never posed as precisely as it is in music and architecture. Even before the discussion of the sublime and eternity, when building a site, a time schedule is essential for coordinating all the trades. Nowadays, we must build more rapidly while working within a tighter timeframe. So the notation is more enduring than the work itself, and I'm thrilled about that. There's a Latin quote that says, "Books have their own destiny." They are part of a timeframe that differs totally from that of the architecture itself. Similar to sheet music that is available to the performers, it is much more enduring than the production of the music piece.

3. ANALOGIES I've drawn up a list of a few analogies, in terms of terminology.

- the *key* is the first thing you learn in music theory. In music, a key is like a promise that opens the door to a beyond, a door to a tessitura. In architecture, the key is a mechanical link – the keystone, the Greek cross, etc.
- the *staff* is a set of five horizontal lines and four intervals used to represent pitches. In music, notes have pitches. In architecture, the span and height are similar to the highs and lows of a pitch.
- *horizontal* and *vertical* dimensions are frequently debated in architecture. These notions seem fundamental to me in music. Percussion, for example, is a vertical sound that divides the sound.

- en architecture il est souvent question d'*horizontalité* et de *verticalité*. Ces notions me paraissent fondamentales en musique. Par exemple une percussion, c'est un son vertical qui divise le son. Les cordes produisent un son tiré, horizontal. Le travail de la plupart des compositeurs et des musiciens a constitué à lutter contre l'aspect percussif du piano.
- en musique classique, un *ornement*, *abbellimenti* en italien, est un symbole composé de figures de notes de taille inférieure, désignant des notes secondaires dont la fonction est d'embellir la ligne mélodique principale. En architecture, un ornement est une partie décorative utilisée pour embellir des parties de bâtiment.
- l'*atmosphère* en architecture et en musique est à l'origine des affects. Ce sont deux arts de l'enveloppement. Ce ne sont pas des arts du vis à vis. On est entouré par l'architecture, comme par la musique. Elles embrassent les quatre dimensions.

En citant ces exemples analogiques, je m'étonne que la question de la musique comme discipline ne se pose pas dans les écoles d'architecture, qui pourrait éventuellement apporter quelque chose à la formation. Réintroduisons, si ça n'a jamais été fait, la musique dans les écoles d'architecture.

Pour conclure, je dirai qu'il n'y a pas de mécanisation des rapports entre musique et architecture, ce sont deux disciplines autonomes. Néanmoins, en connaissant la musique, notre rapport à l'architecture évolue. Comme disait Deleuze, les arts sont là pour témoigner pour la vie. Alors si l'architecture pouvait témoigner pour la vie, si elle pouvait être le lieu garant d'un épanouissement de la vie : voici ce qu'il faudrait avoir comme ambition.

Strings produce a drawn-out, horizontal sound. The piano's percussive quality has been a challenge for many composers and musicians to overcome.

- In classical music, an ornament, *abbellimenti* in Italian, is a symbol made up of smaller note figures, designating secondary notes to embellish the main melody. In architecture, an ornament is a decorative part used to embellish parts of a building.
- Atmosphere in architecture and music is the source of affect. Both these arts are enveloping. They are not present distinctly in front of us. Architecture, like music, surrounds us. They embrace the four dimensions.

These analogies make me wonder why music as a discipline isn't discussed in architecture schools, as this might contribute something to the training programme. If it hasn't already been done, let's reintroduce music into architecture schools.

To conclude, I would say that there is no mechanisation of the relationship between music and architecture; they are two autonomous disciplines. Nevertheless, by learning about music, our relationship with architecture evolves. As Deleuze said, the arts are there to bear witness to life. So if architecture could bear witness to life, if it could be the place where life can flourish, that would be our ambition.

PROPOS RECUEILLIS PAR / INTERVIEW BY CARLOTTA DARÒ, ADAPTATION PAR / ADAPTED BY MARION EMERY

François Charbonnet

Futurs sonores

Future of Sounds

propos recueillis par / interview by

Carlotta Darò

ADAPTATION PAR / ADAPTED BY MARION EMERY

avec / with

Nadine
Schütz

Achilleas
Xydis

Ludwig
Berger

Raviv
Ganchrow

FR Dans le cadre de l'événement Radio Utopia, Carlotta Darò reçoit Nadine Schütz, ((Echora))), architecte et artiste sonore, IRCAM-STMS, Achilleas Xydis, architecte et artiste sonore, ETH Zurich, Ludwig Berger, paysagiste sonore et artiste sonore, et Raviv Ganchrow, architecte et chercheur sonore (Institute of Sonology, La Haye), pour parler de leur pratique du son.

EN As part of Radio Utopia, Carlotta Darò invited Nadine Schütz, ((Echora))), architect and sound artist, IRCAM-STMS; Achilleas Xydis, architect and sound artist, ETH Zurich, Ludwig Berger, landscape sound artist, and Raviv Ganchrow, architect and sound researcher (Institute of Sonology, The Hague), to talk about their practice of sound.

La figure de l'architecte du son / The Figure of Architectural Sound Designer

CARLOTTA DARÒ

FR Chacun d'entre vous a un profil particulier. Pourtant, vous avez tous en commun un profond intérêt pour le son et, dans une certaine mesure, la musique. Vous êtes également tous chercheurs dans les domaines de l'architecture, du paysage ou de la pratique artistique et dans la pédagogie. Avez-vous le sentiment que ce vaste champ d'expertise est en train de changer et d'évoluer ? La figure de « l'architecte du son » (qui a supplanté celle du traditionnel consultant acoustique) reçoit-elle aujourd'hui plus d'attention ? Le métier doit-il être davantage codifié ?

EN Each of you has a specific profile, however you all share a deep interest in sound, and to some extent in music, you are all researchers involved in architectural or landscape design, or in artistic practice, and in pedagogy. Do you feel that this open field of expertise is changing and developing? Is the figure of 'architectural sound designer' (rather than the classical acoustic consultant) getting more attention and does it increasingly need to be codified?

NADINE SCHÜTZ

Lorsque nous invitons le son dans l'architecture, notre intérêt se porte davantage sur un rapport relationnel à l'espace. Cependant, ces nouvelles approches n'excluent pas une démarche architecturale et acoustique plus classique. Il est fondamental de les considérer comme complémentaires, car elles peuvent fonctionner ensemble. Il est désormais important de ne pas reléguer les acousticiens à l'étude de normes inintéressantes à laquelle ils étaient autrefois cantonnés dans la conception de projets, mais plutôt de les encourager à nous aider à concevoir des espaces agréables à l'oreille. Je crois par ailleurs que faire une place au son dans le projet architectural est une démarche qui touche aux enjeux de biodiversité et de réchauffement climatique. Cela nécessite une sensibilité environnementale.

When we are inviting sound into architecture, we are more interested in a relational approach to space. These new approaches do not exclude the more classical architectural acoustical one. It's fundamental to consider them as complementary, they can work together. It's important not to put acousticians back into the place where they were relegated, an unwanted corner of study of uninteresting norms in project design, but rather encourage them to help design well-sounding spaces. I also think that allowing sound to enter the architectural project has to do with biodiversity and climate issues, it requires environmental sensitivity.

CARLOTTA DARÒ

Par exemple, Nadine, pour ce qui est de votre participation à des projets architecturaux comme le franchissement urbain Pleyel à Saint-Denis ou encore l'installation *Niches acoustiques* sur le parvis du TGI de Paris conçu par Renzo Piano, comment la collaboration s'est-elle déroulée ?

For example, Nadine, in the case of your involvement in architectural projects, such as the new bridge in Saint-Denis with Marc Mimram, or the *Acoustic Niches* installation for the forecourt of the courthouse by Renzo Piano, how did the collaboration take place?

NADINE SCHÜTZ

Il est important que celle-ci se fasse à toutes les étapes du projet et pas uniquement à la fin, lorsqu'on se retrouve face à des problèmes que l'on doit solutionner. Dans ces cas en particulier, l'architecte et le bureau d'études étaient suffisamment sensibles à ces enjeux pour m'inviter à collaborer avec eux dès les premières phases du projet : à l'étape du concours pour la passerelle et de la conception préliminaire pour le parvis du tribunal. La question de la nature de mon travail, qu'il s'agisse d'acoustique ou d'art, n'est pas un sujet, puisqu'il fait partie du projet dans sa globalité. Nous sommes tous concepteurs ; c'est comme un écosystème.

It is important to work together at all stages of the project and not only at the end when we have to fix problems. In these cases, in particular, the architect and the engineer were sensitive enough to invite me to collaborate with them from the very early stage of the project, the competition in case of the bridge, and the preliminary project in the case of the courthouse's forecourt. The definition of my work, whether it is acoustics or art, is not a question because it becomes part of the overall project. We are all designers; it is like an ecosystem.

ACHILLEAS XYDIS

Par définition, les architectes ne sont pas spécialisés. Nous sommes formés à tenir le rôle de médiateurs entre divers acteurs : ingénieurs, charpentiers, techniciens, clients. Nous sommes des diplomates qui tentons de concilier les intérêts de chacun, tout en essayant de pousser nos propres idées, nos propres croyances et notre propre vision de la manière dont les humains doivent vivre. Malheureusement, la dimension acoustique n'est pas abordée de la même manière dont nous traitons la lumière, les volumes, les matières. C'est un problème qui débute dès l'entrée en école d'architecture, où nous n'avons pas assez de cours qui démontrent l'importance de l'environnement sonore dans la vie quotidienne, son influence sur notre qualité de vie, sur notre perception des espaces. L'acoustique devrait être exploitée pour guider les partis pris architecturaux dès le lancement du projet, mais c'est encore rarement le cas.

Architects by definition are not specialized. We are trained to be mediators between different actors: engineers, carpenters, technicians, clients. We are diplomats trying to reconcile everyone's interests while trying to also push our ideas, our beliefs and the way we think that humans should live. Unfortunately, we do not treat acoustics the same way we treat light, volume, materials. This problem starts from architecture schools, where we don't have enough courses that demonstrate the importance of sound in everyday life, its influence on how we live, how we perceive spaces. Acoustics should be used to drive design decisions from the beginning of a project, but it is still rare.

RAVIV GANCHROW

Au cours des dix dernières années, nous avons notamment vu la publication de plusieurs études convaincantes qui suggèrent que, dès le haut

If we look at the last decade, some convincing studies suggest that in upper Palaeolithic there was already sensitivity among hominids to the agency of

[40-41] Paléolithique, les hominidés avaient déjà une certaine sensibilité aux effets des espaces sonores, que ce soit avec la tenue d'activités rituelles dans des grottes ou la création de pétroglyphes dans des canyons réverbérants. Si l'on revient maintenant au début du xx^e siècle, nous avons le cas de Wallace Clement Sabine, chercheur au département de physique de Harvard et inventeur de l'acoustique architecturale, qui a un jour été appelé pour résoudre un problème dans un des amphithéâtres de l'université. En d'autres termes, la naissance de l'acoustique architecturale en tant que discipline est intimement liée à un modèle de communication fondé sur la voix et la parole. Il demeure aujourd'hui une question fondamentale sur le lieu de naissance de l'acoustique architecturale et le fait que seuls les espaces dédiés à la musique et à la parole font l'objet d'une réflexion acoustique dans leur conception. Les modèles que nous proposons les acousticiens reposent ainsi sur ces paradigmes.

LUDWIG BERGER

Dans mon travail, je cherche à créer un moment de questionnement de la part de l'auditoire. Un moment où il ne comprend pas tout à fait que quelque chose est en train d'élargir l'horizon de son expérience. Nous sommes plus enclins à continuer d'écouter lorsque nous ne comprenons pas entièrement comment quelque chose fonctionne, comment cela est produit. C'est le même principe que pour l'amour. On ne peut aimer que quelqu'un que l'on ne comprend pas totalement. De la même façon, il y a dans l'écoute certains aspects qui nous échappent, et plus particulièrement lorsque nous écoutons des êtres vivants, comme des oiseaux ou des plantes. On se demande comment, pourquoi, par quels procédés ces sons sont produits. C'est ce moment que j'aime prolonger dans mon travail.

AA' sonic spaces, holding ritual activities in caves and creating petroglyphs in reverberant canyons. Fast-forward to the turn of the twentieth century, Wallace Clement Sabine, the one who initiated architectural acoustics, is called from the Physics department in Harvard to solve a problem in a lecture hall. In other words, the birth of architectural acoustics as a discipline is entangled with communication models of voice and speech. There is a fundamental question about the birthplace of architectural acoustics and the fact that today only dedicated spaces for music and speech get particular acoustic attention from the stage of design. The models that we get from acousticians are based on those paradigms.

In my work I try to create a moment of search for the listeners. A moment of not fully understanding something opens the experience. We keep on listening when we don't fully understand how it works, how it's made, and this is something similar to love. You only love someone that you don't comprehend fully. And in listening, there are equally things that you don't understand, especially when listening to living beings like birds or plants. You wonder how, why, in which ways they are producing these sounds. I like to keep this moment in my work.

L'éducation acoustique en école d'architecture / Acoustics Education in Architecture Schools

CARLOTTA DARÒ

Parlons maintenant d'éducation : quelle serait selon vous une manière intéressante et peut-être innovante de faire progresser la sensibilité acoustique dans l'architecture ? Quelles sont les pistes que vous explorez en tant que pédagogues ?

Coming to education: what would be an interesting and maybe innovative way to develop an acoustic awareness in architecture. What do you explore as a pedagogue?

RAVIV GANCHROW

Nous devons envisager l'acoustique par le prisme du réseau complexe de relations qu'elle implique. Lorsqu'on entend un écho, ce que l'on entend est un moment passé qui ressurgit dans le présent. Il y a là une valeur poétique profonde dans la simple phénoménologie de l'acoustique, mais celle-ci n'a pas fait l'objet d'une réflexion théorique suffisante. J'ai été impressionné d'apprendre que dans les écoles d'architecture françaises, il y a un domaine d'étude qui s'intéresse précisément à la notion d'atmosphère. C'est formidable, mais c'est une exception dans la tendance générale des cursus de formation des architectes. Il reste à ce jour un biais géométrique sous-jacent dans l'éducation architecturale, qui tend à dédaigner les sensibilisations aux dimensions temporelles de l'espace.

We need to think more about acoustics through the wide-ranging relationalities they involve. When you hear an echo, you hear a moment from the past resurfacing in the present, there's a deep poetic value in the simple phenomenology of acoustics but it hasn't been adequately theorized. I was impressed to hear that in architectural schools in France, there is a field of study that precisely addresses the notion of atmosphere. This is fantastic, though it is an anomaly in general tendencies of architectural curriculums. There remains an underlying geometric bias in architectural education that partially undermines sensitizations to temporal dimensions of space.

Selon mon expérience, une approche très féconde consiste à revenir aux bases, à l'écoute avec les étudiants. Je crois en ce concept de pédagogie pauvre, qui veut que l'on propose peu de méthodes et d'instruments pour au contraire passer du temps ensemble, à écouter, à discuter, à réagir à un lieu. J'ai été formé à l'improvisation musicale, qui est l'art d'écouter et de réagir à ce que l'on entend. De fait, c'est aussi ce qu'un architecte fait lorsqu'il arrive sur un site et y répond en imaginant un projet. J'ai trouvé formidable la rapidité avec laquelle les architectes sont capables d'entrer dans ce monde de sons, non seulement de percevoir la complexité d'un espace acoustique, mais également de le recomposer. Nous avons ainsi organisé de nombreux séminaires au cours desquels nous nous promenions les yeux bandés, nous faisons des improvisations avec les matériaux trouvés sur le site, nous suivions des ateliers avec des chanteurs. C'est une autre manière d'acquérir des connaissances, non plus sur la base d'un savoir factuel, mais fondé sur savoir éprouvé par le corps. Et cela contribue également à susciter le désir. Il me semble qu'aujourd'hui, nous nous focalisons tellement sur les problématiques que nous en oublions nos désirs. Je crois également en une approche similaire appliquée à la crise écologique : bien sûr, il est important de pleurer la perte, de voir en face les disparitions, mais il est également crucial de garder en tête notre désir pour les joies de la biodiversité, car c'est ce qui nous poussera à la protéger et à la restaurer.

In my experience, it was very fruitful to go back to the basics, to really start listening with the students. I believe in this idea of poor pedagogy, where you don't offer many methods or instruments, but you really try to spend time together, listening, discussing, responding to a place. My background is in musical improvisation, and what you do is listen and respond. And that's also what an architect does when they come to a site and respond to it by designing something. It was really interesting to see how quickly architects could enter this world of sounds, how quickly they could not only perceive the complexity of acoustics space but recompose it. We did many seminar weeks where we walked together blindfolded, did improvisation with material on the site, did workshops with singers. It was a different kind of knowledge production, not based on factual knowledge but on experienced bodily knowledge. This also creates desires. I think today we are so fixated on problems that we forget about desires. I also believe in a similar approach to the ecological crisis: it's really important to mourn, to see all the losses, but it's also really important to think about the pleasures of biodiversity because this is what will drive us to protect it or help to re-establish it.

Lorsque l'on parle d'enseigner l'acoustique aux architectes, il ne doit pas être question de physique, mais d'expérience. Dans notre quotidien, nous sommes entourés de sons, mais nous y prêtons rarement attention. Si vous prenez la photo d'une bibliothèque, par exemple, tout le monde sait que c'est un endroit silencieux. Si vous prenez la photo d'une cathédrale gothique, vous vous attendez à plusieurs secondes de réverbération. Ce que nous tentons de faire, c'est justement de faire découvrir cette dimension aux étudiants, mais sans avoir recours à la physique. Cela étant, ils sont malgré tout censés maîtriser certaines bases pour être en mesure d'échanger avec des bureaux d'études spécialisés ; par exemple, dans un espace où la réverbération est importante, comment s'y prend-t-on pour limiter, ou au contraire accentuer, cet effet ? Par ailleurs, le temps n'est pas un instantané : il a un avenir et un passé. En tant qu'architectes, nous nous devons de comprendre de quelle manière nos partis pris affecteront les conditions de vie dans un espace et l'expérience qu'on en aura.

Teaching acoustics to architects is not about teaching physics, but about experiences. We live everyday with sounds but we rarely pay attention to them. If you look at a picture of a library, everybody knows that's quiet. If you look at a picture of a gothic cathedral, you know that it has many seconds of reverberation. What we are trying to do is to show to students these aspects but not through physics. On the other hand, they still should know some basics to be able to speak to specialized engineers, i.e. when space has a lot of reverberation, how to avoid or to emphasize this effect. Also, time is not like a snapshot, it has a future, it has a past. As an architect you have to understand how your design choices will affect living conditions and the experience inside the space.

Je ne pense pas que la physique soit un problème en soi. Je ne demande pas à mes étudiants d'apprendre des formules, mais je les incite plutôt à se livrer à des expériences, même à la maison, dans leur cuisine, pour découvrir par exemple les sons de l'eau, l'influence de sa température, l'acoustique des bulles. Que se passe-t-il si l'on change d'échelle et qu'on envisage l'espace comme un instrument ? Parvenons-nous réellement à distinguer clairement le moment où le son est produit de celui où il se propage, où l'espace devient audible ? Je pense effectivement qu'il y a d'autres manières de réfléchir à la physique. Il nous faut revenir à une approche plus holistique de la physique, au-delà de la physique de la construction.

I think physics is not a problem. I don't ask my students to learn any formulas, I rather try to invite them to make experiments, even at home, in their kitchen, exploring for example water sounds, the influence of temperature, bubble acoustics. What happens if we switch the scale and if we consider space as an instrument? Can we distinguish really so clearly between the moment the sound is produced and the moment the sound is propagated, space is heard? I do think that there are other ways to consider physics. We need to go back to a more holistic thinking of physics beyond building physics.

Photosynthetic Beats

FR Les plantes ont-elles quelque chose à nous enseigner en matière de création musicale? L'installation sonore *Photosynthetic Beats* (« battements photosynthétiques ») propose justement un dialogue entre une plante aquatique photosynthétique et un batteur percussionniste. Un jour, par une chaude après-midi d'été, j'ai réalisé un enregistrement audio d'une plante aquatique, une utriculaire commune, dans le plan d'eau d'un marais. Au cours du processus de photosynthèse, des bulles d'oxygène se forment à la surface des tiges et des feuilles des plantes, produisant ainsi des pulsations sonores dans une polyrythmie sans cesse modulée. Poussées à très haute fréquence, ces pulsations font place à des tonalités continues. Il devient alors possible, sur la base de ces sons, de déterminer à quel rythme la plante convertit le dioxyde de carbone en oxygène. L'intensité du processus est fonction de la lumière et de la température, mais il est également influencé par la présence de contaminants, fertilisants et pesticides.

Ces enregistrements ont été réalisés à l'aide d'un hydrophone placé à proximité immédiate de la plante. Pendant la captation, je me suis servi de mes mains pour projeter des ombres et ainsi jouer sur le rythme de l'activité végétale. Puis, afin de mettre en relief les processus microscopiques et les polyrythmes propres à la plante, j'ai effectué un travail de saturation, d'égalisation et de traitement dynamique des pistes. Les enregistrements restent toutefois inaltérés et inchangés dans leur temporalité. Il en résulte ainsi quelque chose qui s'apparente presque à un morceau de techno naturelle.

J'ai fait écouter ces enregistrements au batteur Julian Sartorius. Ces rythmiques changeantes, ce flot apparemment sans fin de créativité musicale l'ont beaucoup intrigué. En guise de réponse, il s'est mis à improviser à la batterie, en s'adaptant aux rythmes produits par la plante et en prenant leur contre-pied. Pendant cet exercice, chaque instrument de sa batterie a fait l'objet d'un enregistrement isolé, afin de permettre une reproduction sonore distribuée dans l'espace. Dans une salle à l'arrière du pavillon français, nous avons par la suite disposé huit haut-parleurs en demi-cercle, en prenant soin de conserver l'agencement d'origine des différents éléments de la batterie. Et au centre du dispositif, nous avons placé une enceinte qui reproduisait les sons de la photosynthèse. De cette manière, les enregistrements de la plante et de la batterie emplissaient tout le volume de la chambre de réverbération. L'installation proposait ainsi aux visiteurs de faire l'expérience physique de processus microscopiques vitaux pour notre monde, dans une parenthèse où la frontière entre interventions végétale et humaine était abolie.

EN Can plants teach us how to create music? The audio installation *Photosynthetic Beats* establishes a dialogue between a photosynthesizing underwater plant and a drumming percussionist. On a hot summer day, I recorded an aquatic plant in a bog pond — a common bladderwort. As she photosynthesizes, the plant releases oxygen bubbles from her stems and leaves, resulting in ever-changing polyrhythms of sound pulses. At a particularly high frequency, the pulses become continuous tones. From these sounds, one can deduce to what extent the plant is converting CO₂ to oxygen. This conversion depends on light and temperature, but it's also affected by contaminants, fertilisers, or pesticides.

The recordings were made with a hydrophone in close proximity. I also created shadows with my hands, playing with the pace of her activity. To emphasize the microscopic processes and polyrhythms of the plant, I saturated, equalized, and dynamically processed the recordings. Nonetheless, they remain unedited and unchanged in their temporality. Consequently, the recordings sound almost like a kind of natural techno music.

I played the recordings for the drummer Julian Sartorius, who was intrigued by the ever-rhythmic patterns of the plant—a seemingly never-ending flow of musical creativity. He responded to the recordings with an improvisation on his drum set, adapting to the rhythms of the plant while also responding with opposing rhythms. He recorded each instrument of his drum kit separately, allowing for the playback of the recording in a spatial arrangement. In the rear space of the French pavilion, we distributed eight loudspeakers in a half circle, following the original positions of the drum kit. In the centre, we placed a speaker emitting the sounds of the photosynthesis. The loudspeakers dispersed the recorded plant and drum sounds throughout the reverberant room. The installation offered a bodily experience of the vital microscopic processes of our world, where the boundaries between plant and human agency dissolve.

Transposition

Resituer une œuvre sonore contextuelle

Relocating Site-Specific Sound Work

FR IN SITU – DE LOCIS L'art contextuel désigne une forme d'expression créée spécifiquement pour un lieu. Cette définition correspond également aux architectures et paysages sonores que j'imagine et qui contribuent de manière tangible à l'expérience d'un lieu en donnant voix à leur environnement. En parallèle, je réalise des enregistrements de sons ambiants, d'effets sonores provenant d'objets trouvés, de résonances structurelles, de témoignages oraux et de mesures acoustiques spatiales, qui permettent de créer des portraits sonores ou leitmotifs musicaux nés à partir de l'écoute d'un lieu, en imaginant son évolution sonore, sans les contraintes de l'installation physique. Ces compositions, à jamais liées à leur lieu d'origine, trouvent néanmoins leur autonomie en tant qu'œuvres acousmatiques, destinées à être recontextualisées, exposées ailleurs, pour révéler l'expérience auditive de cet autre lieu, la transformer et entrer en résonance avec elle.

ESPACES MATIÈRES En musique, la transposition désigne le fait de modifier la hauteur d'une mélodie, d'un accord ou d'une pièce musicale selon un intervalle défini. Cependant, lorsqu'il s'agit de transposer une œuvre sonore contextuelle pour recréer une installation dans un lieu nouveau, comme je l'ai fait avec l'exposition *Espaces Matière*s créée pour Radio Utopia au pavillon français à Venise, on se retrouve confronté à un ensemble plus disparate de considérations, de choix et d'opérations à faire. J'ai souhaité évoquer différentes formes, spatiales et matérielles, de présence sonore, et pour cela, expérimenter avec des sons provenant de compositions originales qui exploitent des contextes complexes : le plus grand quartier d'affaires européen et des usines de métallurgie lourde. L'orchestration de ce « mix » devait être dicté par le site, autrement dit l'acoustique du pavillon et les conditions ambiantes observées.

COHABITATION Il avait plu assez abondamment cette nuit-là après une longue période de sécheresse. C'est pourquoi le chant des cigales, habituellement prédominant en cette saison, avait cédé la place au clapotis intermittent des gouttes de pluie et aux cris des mouettes, tantôt proches, tantôt plus lointains, qui ouvraient l'horizon auditif. Avec ses apparitions épisodiques de sons métalliques précisément localisés et articulés et son répertoire de notes de pluie sur le toit endommagé d'un grand entrepôt industriel, *Point d'Orgue / Tube 4'13"* mettait à profit la réverbération, d'ordinaire désagréable, du porche pour tisser un récit spatial naturel à l'oreille. La seconde pièce, *Plage de la Défense #2*, avec ses trajectoires spatiales dessinées par des tonalités sinusoïdales, mettait en évidence les nœuds de résonance qui peuplent la salle principale du pavillon, comme des esprits acoustiques bienveillants. J'ai souhaité par cette installation offrir une liberté d'écoute : créer de manière non intrusive une immersion, une communion avec des espaces dans lesquels des usages et des voix multiples coexistent naturellement.

EN IN SITU – DE LOCIS Site-specific artwork is created for and integrated within a specific place. This definition also reflects the character of my sonic architectures and landscapes that tangibly contribute to the experience of a place, giving a voice to their environment. Meanwhile, ambient sound recordings, sound effects from found objects, resonances collected from physical structures, oral testimonies and room impulse measurements reconfigure into sonic portraits and musical *leitmotifs*, evolving from listening to an existing site and imagining its sonic future, yet without the constraints of a physical installation. These sound pieces will always be linked to their place of origin while developing their autonomy as acousmatic artwork to be relocated, exhibited elsewhere and potentially reveal, transform, and connect to the aural experience of this other place.

ESPACES MATIÈRES In music, transposition means shifting the pitch of a melody, a chord, or a piece by a certain interval. Transposing site-specific sound work into a newly located installation, as in the case of *Espaces Matière*s created for Radio Utopia at the French pavilion in Venice, involves a more heterogeneous set of considerations, decisions, and operations. I wished this installation to bespeak different, spatial, and material forms of sonic presence, using sounds originating from original compositions that explore challenging conditions: Europe's largest business district and the heavy metal industries. This mix had to be directed by the site, that is, the acoustics of the pavilion and the occurring ambient conditions.

COHABITATION It had rained quite heavily during the night after a longer dry period. Consequently, the seasonally predominant cicada song was replaced by single raindrops here and there and near and far seagull calls, extending aural space. *Point d'Orgue / Tube 4'13"*, with its sparse appearances of precisely located and articulated metal noises and shades of rain on the broken roof of a large industrial hangar, turns the otherwise discomfiting reverberation of the porch into a natural sounding spatial narrative. *Plage de la Défense #2*, with its spatial trajectories drawn by sinusoid tones, reveals resonant nodes inhabiting the main room of the pavilion, like well-tempered acoustic phantoms. As with my work integrated into architectural projects and public spaces, with this installation, I wished to offer listening freedom; to create immersion in a non-intrusive way in and with spaces in which multiple uses and voices naturally co-exist.

Nadine Schütz

(((ECHORA)))

Lightning Ellipse

Raviv Ganchrow

FR *Lightning Ellipse* est un circuit sonore contextuel installé dans le portique du pavillon français, à Venise, qui rassemble les transmissions natives de la terre (la foudre) en passant par les caractéristiques contextuelles du site. L'installation sonore relaie les activités électriques des courants telluriques provenant du sol sous le consulat français aux Pays-Bas, au cours d'un récent orage torrentiel.

Les transmissions lumineuses globales qui résonnent dans la cavité terre-ionosphère (appelées résonances de Schumann) sont liées aux changements de température atmosphérique, aux inondations et à l'élévation du niveau des mers. L'intensification des résonances relaie la réverbération électromagnétique du réchauffement climatique. Les haut-parleurs montés sur les façades du pavillon diffusent les émissions lumineuses captées sous le consulat de France, lors d'un violent orage qui a mis fin à une période de sécheresse record. L'enregistrement du consulat est lu à travers la signature acoustique de la basilique cathédrale Saint-Marc toute proche, un bâtiment dont les réverbérations idiosyncrasiques sont inextricablement liées aux développements des techniques des *cori spezzati* pour l'appel et la réponse vocale, transmises à travers les balcons de la basilique. Les bruits de précipitations envahissent par intermittence la basilique, qui est située au point le plus bas d'une zone de Venise sujette aux inondations.

La géométrie du pavillon français intègre une ellipse partielle, quelque peu dissimulée dans la concavité du portique. L'autre moitié de l'ellipse est ouverte, laissant un espace à travers lequel les murmures ambiants s'infiltreront. La géométrie elliptique est au cœur de la préhistoire des transmissions vocales électroniques en raison de l'efficacité de la canalisation acoustique entre les points focaux de l'ellipse. Le fait de placer une voix à un point géométrique (émetteur) et le public à l'autre (récepteur) visait à assurer une communication infaillible dans les premières conceptions théâtrales européennes.

Les vocalises d'un merle commun, originaire de des Giardini, sont déclenchées par des éclairs sous le pavillon et diffusées par des haut-parleurs aux points géométriques de l'ellipse du portique. L'appel et la réponse de l'oiseau – peut-être un antécédent des *cori spezzati* – se mêlent à d'autres sons résidents tels que le bourdonnement des cigales, les pas sur le gravier et le bavardage humain, collectivement engloutis dans les crépitements réverbérés des futures oscillations de la marée.

EN *Lightning Ellipse* is a site-specific sound circuit, installed in the portico of the French Pavilion, Venice, patching together earth's native transmissions (lightning), passing through contextual features of the site. The sound installation relays electrical activities of telluric currents from the ground beneath the French consulate in the Netherlands, during a recent torrential thunderstorm, played back through agencies of Venetian echo (acoustics of Basilica di San Marco) and geometries of architecturally broadcast voice (the pavilion's elliptic portico) interspersed with the call-and-response of a common blackbird.

Global lighting transmissions resonating the earth-ionosphere cavity (so-called Schumann resonances) are linked to atmospheric temperature changes, flooding, and rising sea levels. Intensifying resonances relay an electromagnetic reverb of global warming. Façade-mounted loudspeakers at the pavilion replay lighting emissions picked up from the beneath the French consulate, during a severe thunderstorm quenching a record-breaking dry-spell. The consulate recording is played back through the acoustic signature of the nearby St Mark's Basilica, a building whose idiosyncratic reverberations are inextricably bound with developments of *cori spezzati* techniques for vocal call-and-response, transmitted across balconies of the basilica. Sounds of precipitation intermittently invade the basilica that is located at the lowest point in a flood-prone region of the Venice lagoon.

The French pavilion's geometry incorporates a partial ellipse, somewhat concealed in the concavity of the portico. Its other half is broken open, leaving a gap through which surrounding ambient murmurs flood in. Elliptical geometry is central to the prehistory of electronic voice transmissions due to efficient acoustic channeling between focal points of the ellipse. Placing a performing voice at one geometric focus (transmitter) and the audience at the other (receiver), aimed at foolproof communication in early European theater designs.

Vocalization of a common blackbird, native to Giardini's greenery, are triggered by live lightning in the ground beneath the pavilion, played back through loudspeakers at the geometrical foci of the portico ellipse. The bird's call-and-response — possibly an antecedent of *cori spezzati* — intermixes with other resident sounds such as buzzing cicadas, gravel footsteps and human chatter, collectively engulfed in persistent reverberant crackles of future tidal oscillations.



Lightning Ellipse, piste audio 6 canaux, captation des courants telluriques en temps réel, réverbération dans la Basilique Saint-Marc, 49 minutes d'enregistrement d'un orage capté dans le sol, vocalises d'un merle noir (*Turdus merula*) / 6-channel audio, live-input telluric currents, St Mark's Basilica reverb, 49-min lightning storm ground transduction loop, common blackbird (*Turdus merula*) vocalizations

Les Sirènes du Drac

Quand résonnent les failles d'un territoire

When the Fault-lines of a Territory Ring Out

^{FR} Ce projet a pour objet l'arrière-pays industriel au sud de Grenoble. Un petit territoire de quelques kilomètres, où le fond de la vallée est enserré de part et d'autre par les montagnes, et où coulent deux rivières – le Drac et la Romanche – qui ont façonné le cours de l'histoire grenobloise : *Grenoblo Malheureu*. Contenues et canalisées, ces eaux imprévisibles ont été le moteur de l'histoire moderne de la ville : ressource matérielle, énergie. Avec l'invention de la turbine hydroélectrique à la fin du XIX^e siècle, ce territoire est devenu l'un des centres de la deuxième révolution industrielle française : papier, ciment, carbure, aluminium, silicium, chlore et dérivés – qui ont ouvert la voie au nœud singulier d'industrie, de science-ingénierie et de militaire qui caractérise le territoire aux XX^e et XXI^e siècles.

Tous les trois mois, toutes les sirènes d'urgence du territoire retentissent. C'est le moment où les lignes de faille qui traversent cet endroit deviennent tangibles, où les voisinages précaires sont médiatisés par l'atmosphère – dans laquelle l'ensemble de la Métropole devient la zone de retombées d'accidents potentiels dans les deux vastes plateformes chimiques – et par les rivières – dans lesquelles la Métropole devient une vaste plaine inondable déclenchée par l'effondrement ou le mauvais fonctionnement d'un barrage. En juin 2022, nous avons enregistré les sirènes dans sept endroits différents.

Les enregistrements sont ensuite devenus la base d'une installation sonore multicanal qui a re-présenté, re-sonorisé, le territoire. En 2023, nous avons enregistré de nouveau les sirènes *in situ*, avec des musiciens du collectif APNEE, qui ont réalisé une improvisation électroacoustique collective – mais dispersée.

Cette installation est une invitation à écouter ces sirènes autrement, à s'interroger sur les territoires qu'elles composent, dont les frontières éphémères dictent les espaces interdits et les espaces autorisés. Au-delà des « bons réflexes » et des comportements attendus, quelle est la géographie sonore révélée par ces sirènes ?

^{EN} This project focuses on the industrial hinterland south of Grenoble. A small area of a few kilometres across, where the valley floor is hemmed in by mountains either side, through which flows two rivers – the Drac and the Romanche – that have shaped the course of Grenoble history: *Grenoblo Malheureu*. Contained and canalised, these unpredictable waters have been the motor of the city's modern history: as material resource, as energy. With the invention of hydro-electric turbine at the end of the 19th century, the territory became one of the centre of France's second industrial revolution: paper, cement, carbide, aluminium, silicium, chlorine and derivatives – that set the stage the singular knot of industry, science/ engineering and military that characterises this territory in 20th and 21st centuries.

Every three months all the emergency sirens of the territory sound their drills. It is the moment when the faultlines that traverse this place become tangible, when the precarious neighbourings mediated by the atmosphere – in which the whole of the Métropole becomes the fall-out zone from potential accidents in the two vast chemical platforms – and by the rivers – in which the Métropole becomes a vast flood plain triggered by a dam collapse or malfunction. In June 2022, we recorded the sirens in seven different locations. The recordings then became the basis for multi-channel sound installation that re-presented, *re-sounded*, the territory. In 2023, we re-recorded the sirens *in situ*, along with musicians from the APNEE collective, who performed a collective – but dispersed – electro-acoustic improvisation.

This installation is an invitation to listen to these sirens in a different way, to question the territories they compose, with its transient boundaries dictating which spaces are forbidden and which are permitted. Beyond instilling “good reflexes” and expected behavior, what is the sonorous geography revealed by these sirens?

Volumes sonores

FR Parmi les références formelles convoquées par la sphère métallique coupée du Ball Theater, certaines ont généré des expérimentations sonores sur place. Inspiré du radar acoustique, la demi-sphère a servi de diffuseur sonore. La structure métallique étagée était utilisée pour ses qualités de diffraction. Boule à facette habitable, le Ball Theater a aussi accueilli un set de *deejaying* « constructiviste » où les disques furent remplacés par des volumes physiques aux différents textures. De la coque concave du théâtre aux objets détournés par un laser, ces performances et installations ont exploré des processus de création sonore en prise avec des volumes et l'architecture. Enfin, la mise en place de dispositifs radiophoniques produisant une interaction entre la sphère privée de l'écoute et l'espace partagé du théâtre a ouvert à un mouvement chorégraphique du public non programmé.

GRADIENT Un bruit harmonique émerge du silence. Le son est projeté par un haut-parleur vers le cœur du Ball Theater qui le réfléchit et le diffracte dans tout le pavillon. Le volume de cette trame résonnante augmente régulièrement, couvrant progressivement les discussions jusqu'à un *forte* qui sature l'acoustique et nimbe le pavillon d'un calme dense et opaque. Arrivé à son climax, le bruit s'interrompt brutalement. On entend subitement la courte réverbération du lieu puis l'espace architectural mis à nu : le bruit de la climatisation est précis, la rumeur des cigales colore à nouveau l'intérieur. En moins d'une minute, l'espace sonore a été saturé puis brutalement vidé de son contenu, révélant la signature acoustique du bâtiment. La pièce peut être jouée *ad lib*.

CONTOUR Trois platines sont munies d'un capteur laser. Des objets – formes géométriques, micro-architectures, sculptures abstraites – d'une vingtaine de centimètres sont posées sur les platines en rotations. Chaque laser fonctionne comme une tête de lecture qui scanne le contour des objets. Interprété par un synthétiseur, ce signal sculpte le son : sa dynamique, sa fréquence, son timbre sont entièrement déterminés par le profil des objets. La synthèse produite puise dans le vocabulaire des musiques minimalistes et improvisées et concrétise des trames abstraites, harmoniques ou bruitistes, qui donnent à voir et à entendre les formes.

MICRO RADIO Un émetteur FM de petite puissance relaie les plateaux radio qui se tiennent chaque jour dans le Ball Theater. Des postes radio dispersés dans et hors du pavillon permettent de suivre les échanges en choisissant son lieu et son ambiance d'écoute. Les discussions sortent du pavillon en un éther radiophonique parcourable, au gré des déplacements des auditeurs et des radios.

Sound Volumes

EN Some of the formal references evoked by the Ball Theater's cut-out metal sphere led to sound experiments on-site. Taking inspiration from acoustic radar, a half-sphere was used as a sound diffuser. The layered metal structure was employed for its diffraction qualities. A livable mirror ball, the Ball Theater also hosted a "constructivist" DJ set in which the records were replaced by physical volumes with different textures. From the concave hull of the theatre to objects hijacked by a laser, these performances and installations explored processes of sound creation in relation to volumes and architecture. Finally, the installation of radio devices producing an interaction between the private sphere of listening and the shared space of the theatre opened up a choreographic movement of the unscheduled public.

GRADIENT A harmonic noise emerges from silence. The sound is projected by a loudspeaker towards the heart of the Ball Theater, which reflects and diffracts it throughout the pavilion. The volume of this resonant framework increases steadily, gradually covering the discussions until it reaches a pitch that saturates the acoustics and shrouds the pavilion in a dense, opaque calm. At its climax, the noise stops abruptly. In an instant, the short reverberation of the space is heard, exposing its architectural essence. The sound of the air-conditioning is precise, and the interior is once again coloured by the murmur of cicadas. In less than a minute, the sound space has been saturated and then brutally emptied of its content, revealing the acoustic signature of the building. The room can be played *ad-lib*.

CONTOUR Three turntables are equipped with a laser sensor. Objects – geometric shapes, micro-architectures, abstract sculptures – measuring around twenty centimetres are placed on the turntables and rotated. Each laser works like a reader head, scanning the contours of the objects. Interpreted by a synthesiser, this signal sculpts the sound. Its dynamics, frequency and timbre are entirely determined by the profile of the objects. The synthesis created incorporates elements from minimalist and improvised music, resulting in visible and audible abstract patterns that can be harmonic or noisy.

MICRO RADIO A low-power FM transmitter relays the radio programmes held each day in the Ball Theatre. Radio sets scattered in and out of the pavilion make it possible to follow the exchanges by choosing the place and atmosphere in which to listen. The discussions emerge from the pavilion in a radio ether that can be traversed as listeners and radios move about.

Julien Clauss



Pour un envol des images

Le rêve de verre de Sergueï Eisenstein

FR Dans la tradition du projet fictionnel, le cas de la *Glass House* de Eisenstein interroge la valeur idéologique d'un matériau comme le verre qui, à l'époque moderne, incarnait des idéaux formels de transparence et d'ouverture, ainsi que des qualités éthiques d'égalité et de libre communication. Le cinéaste questionne cette lecture symbolique du verre et propose une investigation radicale du matériau dans toutes ses dimensions matérielles. En découle une fiction dystopique de la société moderne, dotée d'un important potentiel de renouvellement du médium cinématographique.

Alors qu'il se trouve à Berlin en 1926 pour assurer la promotion du cuirassé *Potemkine*, le cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein découvre les expérimentations architecturales modernes autour du verre, dont notamment les travaux de Mies van der Rohe ou de Bruno Taut. L'architecture de verre lui inspire un projet de film, qui se déroulerait à l'intérieur d'un gratte-ciel entièrement constitué de ce matériau; bien plus, la tour d'habitation, dont même les planchers sont transparents, est imaginée comme suspendue au-dessus du sol. La découverte que fait Eisenstein, par la suite, lors de son séjour américain en 1930, du travail de Frank Lloyd Wright, ne fera que renforcer son désir de mener à bien ce projet. En imaginant une tour de verre d'habitation, Eisenstein est en avance sur la pensée architecturale de son temps puisque dans les années 1920 et 1930, la catégorie de la tour de verre est encore intrinsèquement liée au bureau — Mies van der Rohe ne construira les immeubles d'appartements *Lake Shore Drive* qu'en 1949-1951. Le projet, dont le scénario ne cesse d'évoluer entre plusieurs trames, débute par une série de situations domestiques se déroulant dans cette tour d'habitation fictionnelle. Toutes ces situations partagent initialement un même paradoxe : être potentiellement visible de tous sans être vu.

Contrairement aux expérimentations architecturales soviétiques d'alors qui mobilisent le verre dans une visée progressiste voire utopique, le projet comporte une tonalité fortement dystopique qui, dans l'esprit d'Eisenstein, devait démontrer avec éclat la dureté de la société capitaliste. Lorsque son projet évolue durant son séjour américain, le cinéaste imagine qu'il puisse également dénoncer l'hypocrisie de la société américaine et tourner en dérision *l'American Way of Life* tout en parodiant les ressorts sensationnels hollywoodiens tels que la violence, le meurtre, le triangle amoureux. Ce qui explique que le projet ait fait l'objet de refus successifs de la part des studios hollywoodiens qui avaient prévu de travailler avec Eisenstein. S'il est donc conçu comme une critique de la société capitaliste, il est difficile, rétrospectivement, de ne pas voir aussi dans ce projet *Glass House* une préfiguration du règne stalinien par la terreur, durant lequel chaque citoyen se sent surveillé et menacé en permanence.

Bien que le projet témoigne de la capacité du cinéaste à se saisir de questions architecturales — après tout, il était le fils du célèbre architecte Mikhaïl Eisenstein, ayant notamment œuvré à Riga —

For Images to Fly Away

Sergei Eisenstein's Dream of Glass

EN Like other fictional projects, the case of Eisenstein's *Glass House* questions the ideological value of glass, which, in the modern era, embodied formal ideals of transparency and openness, as well as ethical qualities of equality and free communication. The filmmaker challenged the symbolic interpretation of glass and suggested a comprehensive exploration of its physical properties. The result is a dystopian fiction that could have breathed new life into film.

During his time in Berlin in 1926 to promote *Battleship Potemkin*, Soviet film-maker Sergei Eisenstein discovered modern architectural experiments with glass, including the work of Mies van der Rohe and Bruno Taut. Glass architecture sparked his creativity in designing a film that would be situated inside a skyscraper constructed entirely from this material. The residential tower, featuring transparent floors, was envisioned as being suspended above the ground. Eisenstein's subsequent discovery of Frank Lloyd Wright's work during his visit to the United States in 1930 only strengthened his desire to carry out this project. In imagining a glass residential tower, Eisenstein was ahead of the architectural thinking of his time, since in the 1920s and 1930s, glass towers were still essentially linked to offices — Mies van der Rohe did not build the *Lake Shore Drive* flat blocks until 1949-1951. The project, characterised by its ever-shifting scenario among multiple plots, begins with a sequence of domestic situations unfolding within this fictitious high-rise apartment complex. All these situations initially possess a common paradox: having the potential to be visible to all while remaining unseen.

Unlike the Soviet architectural experiments of the time, which used glass for progressive or even utopian purposes, the project had a strongly dystopian tone which, in Eisenstein's mind, was intended to demonstrate the harshness of capitalist society. When his project evolved during his stay in America, the filmmaker imagined it would also denounce the hypocrisy of American society and make a mockery of the American Way of Life, while parodying sensational Hollywood motifs such as violence, murder, and love triangles. This explains why the project faced multiple rejections from the Hollywood studios that had initially intended to engage with Eisenstein.

Despite its original intention as a critique of capitalist society, it is difficult, in hindsight, to overlook the resemblance between *Glass House* and Stalin's era of terror, where citizens lived in constant fear and surveillance.

Although the project demonstrated the filmmaker's ability to tackle architectural issues — after all, he was the son of the famous architect Mikhaïl Eisenstein, who had worked in Riga, it above all, provided him with a chance to shatter the boundaries of his filmmaking approach. With the transparency of glass, he could revolutionise and expand the horizons of cinema. His aim was to establish a "weightless cinema" by superimposing shots, adopting a polyfocal mode of vision and abolishing the usual

il représente avant tout pour lui une occasion de faire exploser le cadre de sa pratique cinématographique. Les ressources de la transparence inhérente au matériau du verre doivent lui permettre de révolutionner radicalement le médium cinématographique et d'en élargir les horizons. Il aspire pour cela à instaurer un « cinéma de l'apesanteur », en recourant à la superposition des plans, à l'adoption d'un mode de vision poly focale et à l'abolition des repères spatiaux habituels. D'où son insistance dans ses notes de la nécessité de rechercher des angles insolites, de multiplier des points de vue neufs et inédits, pour stimuler le regard et le déstabiliser.

Eisenstein imagine ainsi toute une série d'expérimentations plastiques, de jeux avec les matières et les textures : flammes visibles à travers des surfaces transparentes ; coups de feu sur des vitres ; lumières diffractées sur le verre ; usage de verres différents ; liquides renversés sur des surfaces vitrées ; jeux de givre, de neige, de fumées dans des pièces en verre ; et même l'expérience d'observer un enterrement depuis le point de vue d'un cadavre enfermé dans un cercueil translucide ! Eisenstein va jusqu'à rêver, pour la première du film, d'une projection qui se déroulerait sur un « écran monstre », à la surface multipliée par quatre.

Projet aussi ambitieux que visionnaire, *Glass House* ne verra jamais le jour. Il ne cessera de hanter les réflexions et projets du cinéaste. Ainsi du « livre sphérique », qu'il aspire à écrire pour livrer ses réflexions sur la nature et les mécanismes de l'art, et qu'il rêvait comme un livre de nature nouvelle, que le principe de montage gouvernerait, permettant au lecteur d'en réorganiser à l'infini le contenu comme l'agencement. À défaut de pouvoir voir le jour faute de faisabilité technique, ce livre en forme de sphère, au fonctionnement hypertextuel avant l'heure, figure lui aussi parmi l'une des plus radicales des visions anticipatrices d'Eisenstein.

Du projet *Glass House* ne subsiste qu'un ensemble de dessins et de notes qui permettent d'imaginer à quoi aurait pu ressembler ce « film impossible ».*

* Une reconstruction de la *Glass House* a été proposée par le scénographe Jean Julien Simonot à l'occasion de l'exposition organisée par Ada Ackerman et Philippe-Alain Michaud au Centre Pompidou-Metz en 2019, *L'Œil extatique. Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts*.

spatial references. This is why he stressed the significance of finding unconventional angles and introducing innovative points of view to stimulate and unsettle the eye.

Eisenstein came up with a whole series of plastic experiments, playing with materials and textures, including flames visible through transparent surfaces; gunshots on glass; diffracted light on glass; using different types of glass; liquids spilt on glass surfaces; using frost, snow and smoke in glass rooms; and even the experiment of observing a funeral from the point of view of a corpse enclosed in a translucent coffin! Eisenstein also dared to dream of a film premiere with a projection on a massive screen, four times bigger than usual.

As ambitious as it was visionary, *Glass House* never saw the light of day. It would never cease to haunt the filmmaker's thoughts and projects. Such was the case with his "spherical book", which he aspired to write to share his thoughts on art's nature and mechanisms, and which he dreamt of as a new kind of book, governed by the principle of montage, enabling the reader to endlessly rearrange the content and layout. While it was never made due to technical limitations, this sphere-shaped book, where the text is connected to each other, stands as one of Eisenstein's most daring futuristic concepts.

All that remains of the *Glass House* project are a series of drawings and notes that allow us to imagine what this "impossible film" might have looked like*.

* A reconstruction of the *Glass House* was created by scenographer Jean Julien Simonot for the exhibition *L'Œil extatique (The Extatic Eye, Eisenstein, filmmaker at the crossroads of the arts)*, organised by Ada Ackerman and Philippe-Alain Michaud at the Centre Pompidou-Metz in 2019.

Ada
Ackerman

Les mille histoires de l'architecture

The Thousand Stories of Architecture

propos recueillis par / interview by

Carlotta Darò

ADAPTATION PAR / ADAPTED BY MARION EMERY

avec / with

Bruther

STÉPHANIE BRU, ALEXANDRE THERIOT

List

IDO AVISSAR

Muoto

GILLES DELALEX, YVES MOREAU

FR Les architectes Stéphanie Bru et Alexandre Theriot (co-fondateurs de l'agence Bruther), Ido Avissar (fondateur de List) et Gilles Delalex et Yves Moreau (studio Muoto) évoquent ensemble le rapport qu'entretient l'architecture avec la fiction, la difficulté d'enseigner le récit et l'importance de « regarder ailleurs ».

EN Architects Stéphanie Bru and Alexandre Theriot (co-founders of the Bruther office), Ido Avissar (founder of List) and Gilles Delalex and Yves Moreau (Muoto studio) discuss architecture's relationship with fiction, the difficulty of teaching narrative and the importance of « looking elsewhere ».

Fiction / Fiction

CARLOTTA DARÒ

FR Dans le cadre du projet du Ball Theater, permettons-nous un glissement vers la fiction. Si le projet d'architecture est en soi un processus fictionnel car il prétend imaginer quelque chose qui n'existe pas, la fiction est aussi une véritable méthode de travail qui me semble pourrait faire le lien entre vos pratiques. Quel est la place de la fiction : un terrain de liberté, une forme de justification, une fuite ou un atterrissage ?

EN Within the Ball Theater project, let's allow ourselves to dive into fiction. If the architectural project is in itself a fictional process, because it claims to imagine something that doesn't exist, it seems to me that fiction is a real working method to link your practices. Where does fiction fit in, as a realm of freedom, a form of justification, an escape or a return to reality?

STÉPHANIE BRU

Ce qui nous intéresse c'est la façon dont on se donne des contraintes, des limites, une ligne qui n'est peut-être pas la réalité mais

What captures our attention is the manner in which we impose constraints, limitations, a line that may not be reality, and how we

qu'on arrive à chaque fois à justifier. Ce qu'on aime bien dans la fiction c'est aussi cette question d'optimisme, l'ambition de garder une certaine exaltation dans la narration des projets.

always manage to justify. What we really like about fiction is the optimism it inspires, and the ambition to keep a certain exaltation in the narrative of our projects.

ALEXANDRE THERIOT

Ces contraintes sont tellement puissantes que nous avons besoin de trouver une échappatoire, un moyen de les détourner ou les absorber. Aujourd'hui l'architecture doit résoudre, atteindre des niveaux de performances thermiques et environnementales, elle doit être vertueuse. Le champ fictionnel a cette vocation à trouver les leviers pour manipuler ces contraintes, trouver un moyen de les hiérarchiser et les organiser. Dans un cadre aussi normé, on doit trouver une échappatoire pour se définir une direction, une façon de composer et fabriquer le bâtiment.

These constraints are so powerful that we need to find a way out, a way to divert or absorb them. Today, architecture must solve problems, achieve thermal and environmental performance levels, and be virtuous. The fictional field has this vocation to find the levers to manipulate these constraints, to find a way to prioritise and organise them. Within such a standardised framework, we have to find a way to define our own direction, our own way of composing and fabricating the building.

IDO AVISSAR

Notre utilisation de la fiction est un moyen de regarder la réalité différemment, une manière d'interpréter le réel, d'en extraire ou abstraire des choses qui permettent de faire projet. Je trouve qu'il y a aujourd'hui une chape de plomb du réel, sans pouvoir imaginer un avenir meilleur. Continuer à croire en la force transformatrice du projet est important. S'abstraire de la réalité, établir une narration alternative en exagérant certains points de la réalité pour être capable d'être force d'inventivité du projet, qu'il soit architectural urbain ou autre chose.

Our use of fiction is a way of looking at reality in a different way, a way of interpreting reality, extracting or abstracting things that allow us to design. I feel that today there is a heavy blanket of reality present, with no way of imagining a better future. It's important to continue to believe in the transformative power of a project. To abstract ourselves from reality, to create an alternative narrative by exaggerating certain points of reality to fuel inventiveness in a project, whether it's an urban architectural project or something else.

GILLES DELALEX

La part fictionnelle, c'est la petite différence qui fait que l'on se projette ou que l'on ne se projette pas. Aujourd'hui, on s'inscrit dans des registres narratifs plutôt sombres, ceux de la fin du monde. Nous n'avons rien contre la dystopie, mais nous préférons la dystopie critique, celle qui commence mal, mais qui conserve une lueur d'espoir à la fin. Les auteurs de science-fiction connaissent bien ce jeu qui consiste à partir d'un drame et à renverser l'histoire. Nous essayons d'apprendre à le faire aussi dans le projet. La fiction sert à garder une fin ouverte. Je ne suis pas sûr que ce soit une réelle méthode, mais ça sert à se renouveler. Un autre intérêt de la fiction aujourd'hui, c'est que c'est un moyen de passer de la petite à la grande histoire. La génération précédente, par exemple, avait beaucoup de moyens et d'ambitions, ceux des enfants de la modernité. Elle nous a transmis la machine, mais de toute évidence elle est rouillée. Donc la fiction nous sert à la remettre en marche, à huiler les pièces, à tirer à droite ou à gauche. C'est une manière d'imaginer la suite de ce grand récit dont nous sommes encore imbibés.

The fictional part is the small difference that makes us project ourselves or not. Today, we're exploring dark narratives about the end of the world. We have nothing against dystopia, but we prefer a critical dystopia, the one that starts badly but has a glimmer of hope in the end. Science fiction writers are no strangers to this game of taking a dramatic story and turning it on its head. We're trying to learn how to do that in this project too. Fiction is used to keep an open ending. I'm not sure that it's a real method, but it does help us to continue to change. Fiction today offers the advantage of transitioning from small stories to big stories. The previous generation, for example, had a lot of resources and ambitions, just like the children of modernity. They handed over a machine to us, but it was clearly rusty. Today we use fiction to get it up and running again, to oil the parts and move it from left to right. It's an imaginative way to continue the grand narrative we are immersed in.

YVES MOREAU

Cette échappatoire permet d'être hors du temps, anachronique, dans ce moment où l'on doit produire tout de suite, pour demain.

By using this escape, we can transport ourselves to a different time, free from the pressures of immediate productivity.

La grande histoire, comme les univers parallèles sont des espaces de liberté, on peut s’y abandonner. C’est grâce à cette part narrative qu’on arrive à chercher un ailleurs dans la fabrication du projet.

The grand story, like parallel universes, is a place of freedom where you can let yourself go. It’s thanks to this narrative part that we can look elsewhere in the making of a project.

Enseignement / Teaching

CARLOTTA DARÒ

Au-delà de la production de vos agences, vous êtes tous fortement engagés dans l’enseignement et il semble y avoir un grand écart entre une simulation réaliste de la pratique du projet et ce que vous proposez dans vos studios. Les sujets et les objets explorés répondent souvent à des formes d’abstraction ou de translation théorique, référentielle, méthodologique et une certaine liberté imaginative y est fortement engagée. Pourquoi ce choix ? Est-ce un passage nécessaire pour former des bons architectes ? Est-ce un terrain de recherche qui, grâce et avec les étudiants, permet de vous nourrir autrement qu’avec le projet d’agence ?

As well as producing work for your agencies, you are all heavily involved in teaching, and there appears to be a significant gap between the project’s realistic simulation of design practice and what you offer in your studios. The subjects and objects explored often respond to forms of abstraction or theoretical, referential and methodological translation, and certain imaginative freedom is strongly involved. Why do you make this choice? Is it a necessary step in training good architects? Does this field of research, with the help of the students, provide alternative sources of nourishment besides the office projects?

STÉPHANIE BRU

La fiction est quand même dans l’être de l’architecte. Quand tu regardes un concours d’architecte, c’est plein d’histoires, dès le départ. J’ai grandi dans une ville nouvelle, et quand tu lis comment sont fabriquées les villes nouvelles, c’est quand même de la fiction, c’est ça qui est beau avec tout cet imaginaire qui n’existe pas, et quand on dit « Évry rêve perdu d’une ville idéale », c’est aussi cette fiction qu’ils ont pu se donner. Donc pour l’enseignement, la fiction est le moyen pour que les étudiants arrivent à défendre une idée. Une idée qui n’est peut-être pas la réalité mais finalement on se moque un peu de l’histoire ou de la grande histoire. Ce qui me semble important c’est de pousser les étudiants à regarder ailleurs, à argumenter et à défendre, parce que notre métier c’est aussi ça, comment on arrive à défendre nos histoires, nos projets, nos envies, à travers cet outil fiction.

Fiction is part of being an architect. When you look at an architectural competition, it’s full of stories, right from the start. I grew up in a new town, and when you read about how new towns are built, it’s all fiction, and that’s what’s so beautiful about this imaginary world that doesn’t exist. When people say “Évry, lost dreams of an ideal town”, it’s also this fiction that they’ve been able to create for themselves. When it comes to teaching, fiction is a means for students to defend an idea. An idea that may not be reality, but ultimately, we aren’t concerned with the history or larger narrative. What I think is important is to encourage students to look elsewhere, to argue and to defend, because that’s also what our job is about, how we can defend our stories, our projects, and our desires, using fiction as a tool.

IDO AVISSAR

On sent une forme d’angoisse. Les étudiants veulent acquérir des outils pour affronter la réalité. Hélas, je n’en ai pas. Ou alors ce sont les miens et ils ne sont pas à vendre. Ce qui m’intéresse c’est que les étudiants s’émancipent. Pour encourager cela, la fiction est importante. Pour les laisser dériver un peu. À partir du moment où c’est fictionnel, on peut se permettre deux trois choses qu’on ne peut pas se permettre dans la vraie vie et tant mieux, cela permet de prendre une hypothèse, de la pousser jusqu’au bout, et voir où est-ce qu’elle nous emmène.

You can sense a kind of anxiety. Students want to acquire the tools they need to deal with reality. Unfortunately, I don’t have any. Or they’re mine and they’re not for sale. What catches my attention is the emancipation of students. Fiction is important to encourage that. To let them drift a little. As long as it’s fictional, you can indulge in a few things that you can’t in real life, and that’s great because it allows you to push a hypothesis to its limits and see where it takes you.

ALEXANDRE THERIOT

Les étudiants aujourd’hui maîtrisent une multitude d’outils, ce qui fait une de leur force. Leur identité c’est d’être capable

One strength of students today is that they have mastered a multitude of tools. They are able to tell a story, in 5 minutes,

de faire habilement pleins de choses, ils ont la capacité à raconter l'histoire, en 5min, 10min, une heure, ils expriment une position, une direction, ils ont cette aptitude qu'on n'avait pas, mais ce qu'on a sans doute appris c'est que ne pas savoir n'est pas un obstacle mais peut-être une capacité à pouvoir réagir. Ne pas savoir ne nous a jamais fait peur. Je ne pense pas donc qu'on transmette un savoir ou une connaissance mais on partage peut-être davantage des doutes, des interrogations. L'adage qui dit : « on enseigne ce qu'on ne sait pas » est peut-être ce qui réunit nos générations. Former de bons praticiens à pouvoir justifier une ambition, à aller au bout de leur réflexion, de façon extrêmement libre. Ce n'est pas un exercice facile. C'est stimulant, en tant qu'enseignant, de partager non pas des connaissances, mais essayer de pousser une génération à se fabriquer d'elle-même ses références, sa pensée.

YVES MOREAU

À l'agence on essaie de faire des prototypes, on essaie d'inventer des nouvelles configurations, des typologies de bâtiments, des objets qui n'ont pas été fait avant, ou pas de la même manière. C'est ce qu'on essaie d'enseigner aux étudiants : ne pas forcément répéter ce qui se fait là, déjà et maintenant, ne pas sauter à la solution avant d'avoir pris le risque de s'être engagé dans une démarche qui peut être périlleuse. Dans notre agence, comme dans l'enseignement, c'est aussi une façon de travailler, de fabriquer une proto architecture, avant d'arriver à l'architecture elle-même, qui arrive tôt ou tard.

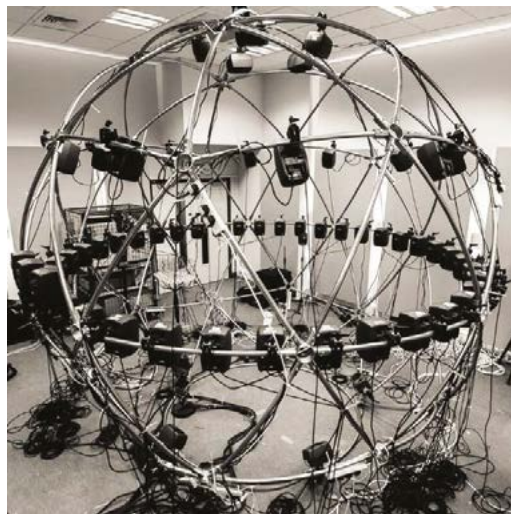
GILLES DELALEX

Nous disons aux étudiants : si vous avez peur de vous confronter à l'idéologie actuelle, et bien il faut inventer la vôtre. Parce que la réalité va vous tomber dessus quoi qu'il arrive. Ce qu'on essaie d'enseigner donc c'est comment tenir la tête hors de l'eau, respirer hors de toutes les injonctions actuelles. Ce qui est difficile aujourd'hui, avec tout ce poids de la vertu. C'est tout un travail de la contourner. La seule chose dont on est sûr, c'est que les conditions dans lesquelles les étudiants vont pratiquer seront différentes des conditions actuelles, et que tout ce qu'on leur apprend aujourd'hui à des chances d'être rapidement caduque. C'est pour cela que nous ne transmettons pas des convictions, mais plutôt des doutes fondateurs. Aussi, inventer une histoire, et d'autant plus une histoire folle, détachée de la réalité, ça demande un peu de méthode. Parce qu'une histoire, c'est une construction. Il faut apprendre à écrire, à fabriquer cette histoire, avec un début, une fin, une dramaturgie au milieu. Et pour cela, il faut savoir saisir et articuler nos propres obsessions qui peuvent devenir un moteur narratif. Je pense à une installation de Stephan Sagmeister où il écrit cette phrase en lettres gothiques avec des milliers de pièces jaunes : « *Obsession make my life worse but my work better.* »

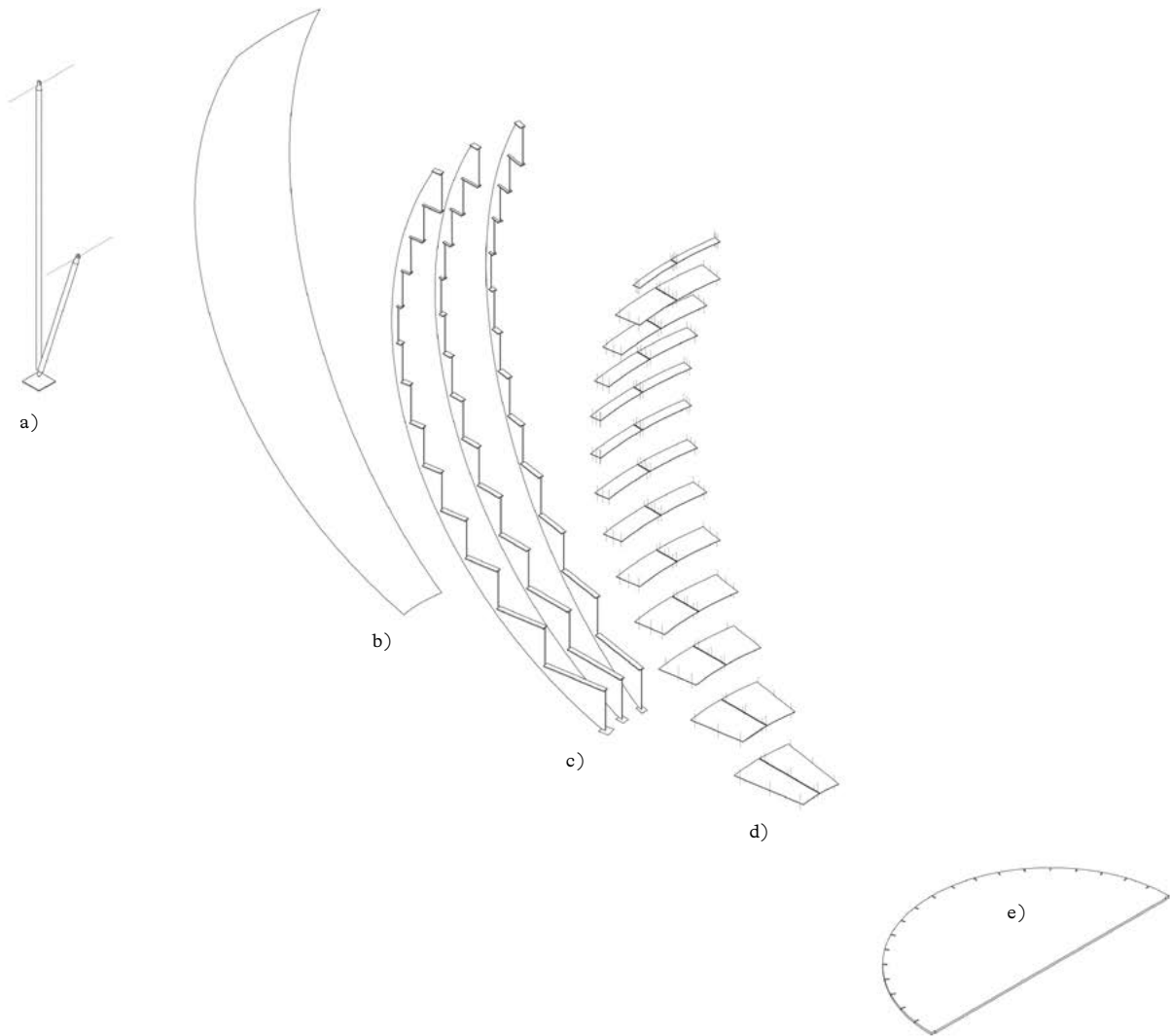
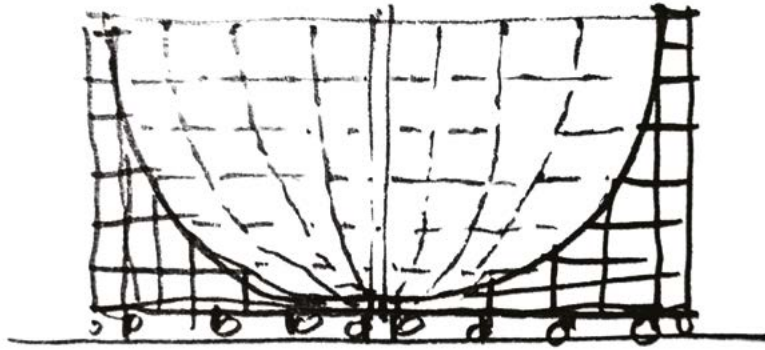
10 minutes, or an hour, they express a position, a direction, they have this ability that we didn't have, but what we have undoubtedly learnt is that not knowing is not an obstacle but perhaps an ability to react. Not knowing has never scared us. So I don't think we're passing on knowledge, but rather sharing our doubts and questions. The saying «you teach what you don't know» is perhaps what unites our generations. Training good practitioners to justify an ambition, to go to the end of their thinking, in an extremely free way. It's not a simple exercise. It's stimulating, as a teacher, not to share knowledge, but to encourage a generation to create its own references and own thinking.

Our aim at the office is to make prototypes, invent new configurations, and build typologies and objects that haven't been made before, or not in the same way. We try to teach our students to not necessarily repeat what's already being done here and now, and not to jump to the solution before having taken the risk of embarking on an approach that could be risky. In our office, as with teaching, it's also a way of working, of making a proto-architecture, before arriving at the architecture itself, which arrives sooner or later.

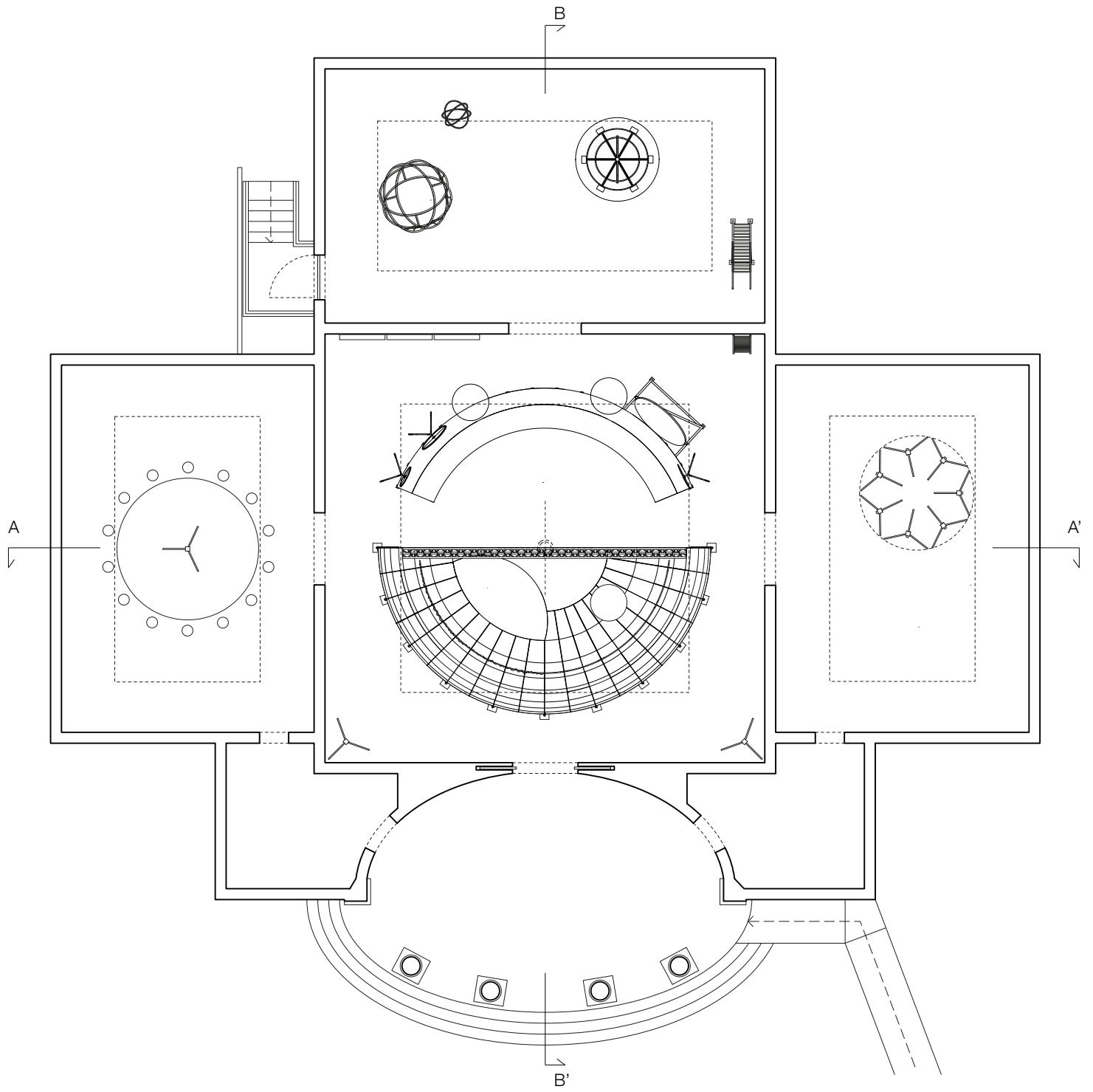
We say to students: if you're afraid of confronting the current ideology, then you have to invent your own. Because you'll be faced with reality no matter what. So what we're trying to teach is how to keep your head above water, how to breathe free of all the current injunctions. Which is difficult today, with all the weight of virtue - it's quite a job to get around it. The only thing we can be sure of is that the conditions in which students will be practising will be different from the current conditions and that everything they are taught today is likely to become obsolete very quickly. We don't transmit convictions, but question the fundamentals. Also, inventing a story, especially a crazy one, detached from reality, requires a little method. Because a story is a construction. You have to learn how to write, how to make it up, with a beginning, an end and a dramaturgy in the middle. And to do that, you have to be able to grasp and articulate your own obsessions, which can become a narrative engine. Stephan Sagmeister's project springs to mind where he wrote the sentence in Gothic letters with thousands of yellow coins: "*Obsession make my life worse but my work better.*"



En bas à gauche : Audio Engineering Society, Surrey Sound Sphere, structure géodésique en métal de 1,9 mètre de rayon et supportant 72 haut-parleurs. Utilisées comme image de référence pour le Ball Theater. / Bottom left Audio Engineering Society, Surrey Sound Sphere, a geodesic metal structure of radius 1.9m that is used to support 72 loudspeakers, used as a reference image for the Ball Theater.



a) Étais en « V s » acier galvanisé ; b) Revêtement feuilles d'aluminium Alushape Glitter ;
 c) Méridiens (21 rayons) platines verticales acier galvanisé 10 mm ; d) Parallèles (13 niveaux)
 platines horizontales acier galvanisé 3 mm ; e) Base platine horizontale acier galvanisé 10 mm /
 a) V-shaped galvanised steel struts ; b) Alushape Glitter aluminium leaf cladding ; c) Meridians
 (21 rays) 10-mm galvanised steel vertical plates ; d) Parallels (13 levels) 3-mm galvanised
 steel horizontal plates ; e) 10-mm galvanised steel horizontal plate base.

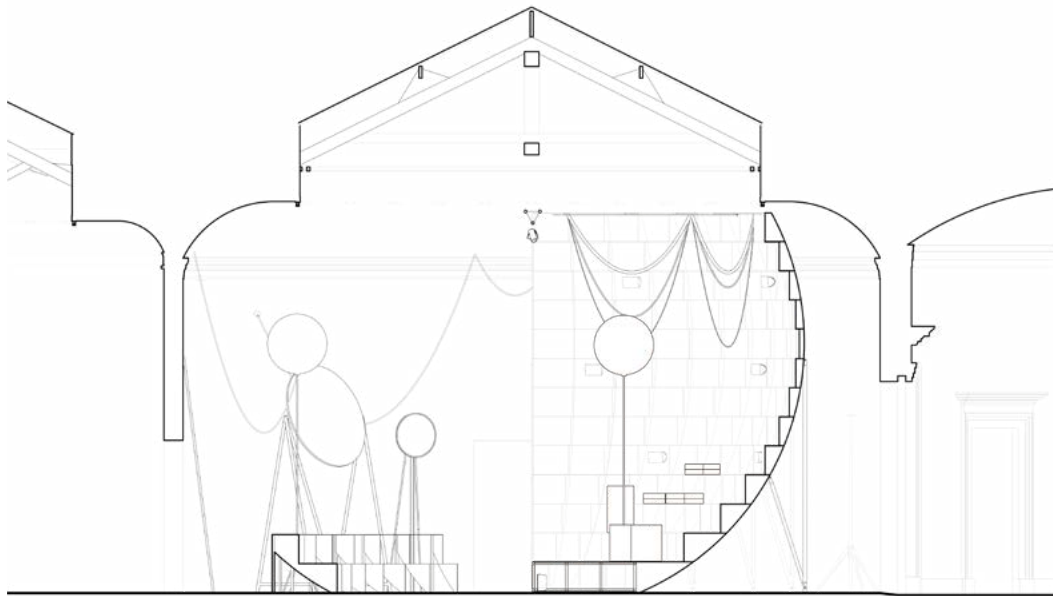
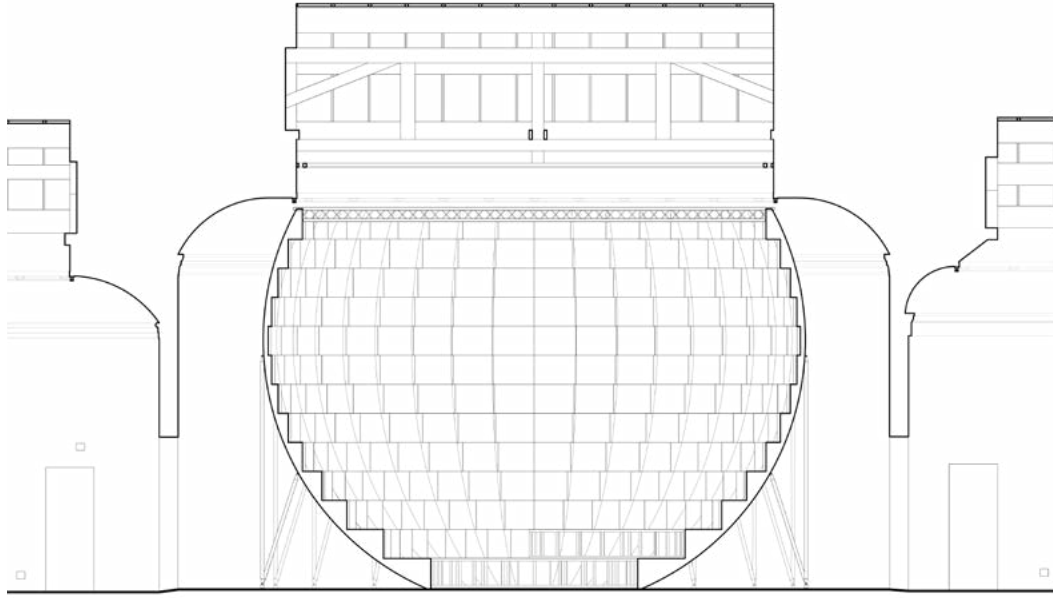


0 1 2 3 10m

Plan général / General plan







0 1 2 3m

Espace central, section AA' / Central space section AA'
Espace central, section BB' / Central space section BB'











DIRECTION

Directeur de la publication / Président :
François Fontès

RÉDACTION

9, impasse Lamier
75011 Paris, France
www.larchitectureaujourd'hui.fr
redaction@larchitectureaujourd'hui.fr
Rédactrice en chef : Emmanuelle Borne
eborne@larchitectureaujourd'hui.fr
Rédactrice en chef adjointe :
Anastasia de Villepin
adevillepin@larchitectureaujourd'hui.fr
Assistant de rédaction : Pierre Magnes
Direction artistique et mise en page :
Marie Philippe
Traduction : Charles Camicas, Bethany Messenger
Secrétariat de rédaction : Isabelle Druelle,
Monique Gross

Éditeurs invités : Carlotta Darò,
Nicolas Tixier, assistés de Marion Emery

COMMUNICATION & DÉVELOPPEMENT

Éditeur délégué : Guillaume Ackel
gackel@larchitectureaujourd'hui.fr
Assistante éditoriale : Rachel Sablé
com@larchitectureaujourd'hui.fr

ADMINISTRATION & ABONNEMENTS

Archipress & Associés
23, rue Ernest Michel
34000 Montpellier, France
www.archipress-editions.fr
Office manager : Adèle Landreau
admin@larchitectureaujourd'hui.fr
Abonnements : abo@aa-mag.com

DISTRIBUTION

Librairies Pollen Diffusion
commande@pollen-diffusion.com

FABRICATION

Impression : KOPA, Vilnius
Société éditrice : Archipress & Associés
Siret Montpellier B 508 561 875 00016
Siège social : 23, rue Ernest Michel
34 000 Montpellier, France
SAS au capital de 350000 euros
No ISSN : 0003-8695
No de Commission paritaire : 1027 T 86893
ISBN : 978-2-491906-37-5
EAN : 9782491906375
© L'Architecture d'Aujourd'hui, 2023

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

© Schnepf Renou : couverture, pages 6 bas,
8, 64 bas
© Muoto + Georgi Stanishev
et Clémence La Sagna : pages 6, 8, 54, 55, 56,
59 à 63, 64 haut
© Jacopo LaForgia : page 8 bas, 58
© Atelier architecture de la foule
et Synopsis : page 15
© After the Revolution Radio : page 17
© Bas Princen : page 23
© Manon Genet : pages 25, 28, 47
© Carlotta Darò : page 26
© Mathieu Carmona : page 29
© Audio Engineering Society : page 54 bas
© Anaïs Petitjean : page 57

LE BALL THEATER

Commissariat : Muoto (Gilles Delalex,
Yves Moreau), Georgi Stanishev

Cheffe de projet : Sophie Mandl
Commissariat associé : Jos Auzende
Scénographie : Georgi Stanishev,
Clémence La Sagna, assistés de Laure Muller
Programmation : Jos Auzende, Anna Tardivel
Sound design : Pilooski (Cédric Marszewski),
Alain Français, Thomas Fourny
Conception lumière : Les Ateliers de l'Éclairage
Consultation scientifique son : Carlotta Darò,
Nicolas Tixier
Design graphique : Spassky Fischer
Coordination de la production et exploitation
du Pavillon français : ARTER
Réalisation : Mainardi Metallurgica, Ranzato
Bruno&Figli Phoenix audio

Le projet du « Ball Theater, la fête n'est pas
finie » a été réalisé pour le Pavillon français
de la 18^e Exposition Internationale
d'Architecture - La Biennale di Venezia 2023.
Mis en œuvre par l'Institut français, avec la
contribution de Cartier, Isotiss-fabricant de
rideaux et d'occultation, ODEC. En partenariat
avec ENSA Paris-Malaquais, ENSA Saint-Étienne,
ENSA Bretagne avec EUR-Caps, ENSA Grenoble -
UGA, Université Gustave Eiffel, ENSA Paris-Est.

Radio Utopia, le Bal des sonorités, a été conçu
dans le cadre de la programmation du Ball
Theater par Carlotta Darò, laboratoire LIAT,
ENSA Paris-Malaquais et Nicolas Tixier,
laboratoire AAU, équipe Cresson, ENSA Grenoble,
en collaboration avec juL McOisans, Cédric
Pichat et Théo Marchal. Il a été soutenu par
le Réseau International Ambiances, B_AIR-Art
Infinity radio / Creative Europe, École
Supérieure d'Art Annecy Alpes, D-ARCH ETH
Zurich, Radio France Internationale,
Translitteræ-Université PSL.



'AA'



10 €