

Freychet, Antoine, « Réflexions sur *Kerminy* et *Music Chapel* », notes de travail pour le chapitre « *Kerminy* et *Music Chapel* : installations sonores, communs et paysages » à paraître dans *Démarches artistiques et préoccupations écologiques : les mobilisations de l'écoute dans l'écologie sonore*, thèse de doctorat sous la direction de Makis Solomos, Université Paris VIII.

KERMINY, MUSIC CHAPEL ET L'HISTOIRE DES MILIEUX

Les paragraphes sur l'histoire des milieux viendront après un long développement sur le concept d'histoire, et sur les dimensions sociales et politiques d'une philosophie de l'histoire. Je tiens également à rappeler qu'il s'agit d'un document de travail.

1. Histoire des milieux naturels

Histoire environnementale

Pour penser l'histoire dans une perspective écologique, il est nécessaire d'y inclure la question environnementale. Une sous-discipline de l'histoire va dans ce sens : l'histoire environnementale. Les historien.nes de ce courant, expliquent Fabien Locher et Grégory Quenet, ont, à partir des années 60, souhaité redonner une voix à la terre, au biotope, et écrire une histoire dans laquelle les éléments naturels, et les événements environnementaux, sont considérés (cf. Locher et Quenet, 2009, §3).

L'histoire environnementale étudiait, à ses débuts (elle était alors entièrement États-Unienne), des thématiques tels que « les mouvements de conservation et de préservation, l'histoire des forêts et des services forestiers, l'histoire intellectuelle de la *wilderness* et de ses grandes figures, l'histoire des parcs nationaux, l'étude des paysages et la géographie historique, la maîtrise de l'eau, la mise en valeur agricole », auxquelles se sont ajoutées, à partir de la seconde moitié des années 80 (elle était alors encore majoritairement États-Unienne), les suivantes : « la pêche et la disparition des ressources en poisson, la pollution de l'air, les conséquences de l'expansion des banlieues, l'histoire du genre et l'environnement, l'histoire environnementale de l'industrie » (Locher et Quenet, 2009, §7).

Puis, à la fin des années 80, avec des personnes telles que Ramachandra Guha, une vague de critiques est venue remettre en cause les fondations de l'histoire environnementale, l'obligeant à se reconfigurer. La polémique a en premier lieu concerné la conception artificielle et fantasmée d'une nature sauvage (*wilderness*), ainsi que le manque de conscience, voire la mise sous silence, de l'interaction forte entre les enjeux environnementaux, politiques et sociaux¹. Il s'agissait d'insister sur le fait que l'histoire environnementale est aussi une histoire des inégalités dans l'accès aux ressources naturelles et dans les distributions de l'espace, ainsi qu'une histoire des transformations des milieux naturels par les humains, et de la manière dont s'y insèrent leurs activités et infrastructures.

A partir de ces débats, l'histoire environnementale a inclus de nouvelles aires d'études, d'autres perspectives théoriques (l'histoire économique et sociale, l'histoire de la consommation, la géographie historique, les nouvelles pensées critiques de la nature, entre autres) et d'autres pôles institutionnels (et n'être plus monopolisée par les chercheur.ses nord-américain.es). De plus, comme le propose Gabriel Rockhill (2012, il est devenu primordial de tenir compte de l'hétérogénéité irréductible des espaces-temps, c'est-à-dire du fait que, dans chaque lieu, l'histoire apparaît suivant des variations singulières. En effet, pour contrer les dynamiques aliénante d'une lecture

¹ Cf., entre autres, Guha, Ramachandra (1989), « Radical american environmentalism and wilderness preservation : a third world critique », *Environmental Ethics*, n°11, p. 71-83, cité dans Locher et Quenet, 2009, §12).

homogénéisante de l'histoire, il convient, comme l'explique le philosophe franco-américain, « à partir d'un point bien précis dans l'espace-temps, [d'entreprendre] une cartographie des diverses constellations de pratiques » (Rockhill, 2012, §21), car les flux historiques, dit-il, n'appartiennent pas à la seule dimension temporelle, mais dépendent aussi de la diversité géographique et sociale :

« [...] il est absolument nécessaire de faire état de la dimension horizontale de l'histoire, c'est-à-dire la distribution des phénomènes dans l'espace. Et c'est précisément en mettant l'accent sur la dimension spatiale que nous pouvons éviter l'homogénéisation de l'espace historique propre à la conception purement chronologique de l'histoire, qui réduit celle-ci à la seule dimension verticale du temps [...] En cartographiant des phénomènes historiques dans la dimension verticale de la chronologie et la dimension horizontale de la géographie, il faut également faire part de la dimension stratigraphique des pratiques sociales. Car chaque espace-temps est le site de diverses activités, et il peut y avoir, dans le même cadre chronotopique, des pratiques tout à fait divergentes. Il est donc tout aussi important de penser la socialité de l'histoire que de réfléchir sur la géographie historique » (Rockhill, 2012, §10-12).

Ainsi, en repensant les dynamiques historiques dans leurs dimensions temporelles, géographiques (environnementales) ainsi que (psycho-)sociales, Gabriel Rockhill, suivant Michel Foucault, indique qu'il est possible de charger le présent de singularité, de faire de l'expérience du présent une expérience sublime du « rythme propre de l'unité spatio-temporelle » que nous expérimentons – unité à la fois unique et unie au reste (géographique, social et temporel) de l'histoire (cf. Rockhill, 2012, §9).

Histoire des milieux et esthétique de la complexité

Plutôt que de parler d'« histoire environnementale », nous préférons ici parler « d'histoire des milieux », qui nous semble plus appropriée pour saisir la complexité de ce qui nous entoure, la place que nous y occupons et les relations que nous y tissons. En effet, la notion de « milieux » à l'intérêt, d'une part, d'inclure les enjeux sociaux et techniques et de les penser en interrelation avec les enjeux « environnementaux » ; et d'autre part, elle est liée à la spécificité de chaque écosystème tout en tenant compte de son aspect composite (ce qu'il hérite d'autres, ce qu'il échange, etc.). Par exemple, les logiques économiques de l'agriculture intensive (qui elles-mêmes constituent les éléments d'une histoire extrêmement complexe, au sein de l'histoire culturelle du capitalisme) et les avancées techniques concernant les installations agricoles (ces histoires seraient évidemment à penser en lien) ont permis à une poignée d'industriels de la région de Petorca d'intensifier la culture d'avocat. En pompant l'eau du fleuve (également nommé Petorca) de manière toujours plus efficace, et toujours moins raisonnée (encouragé en cela par des politiques libérales), ils ont fini par l'assécher. Une telle modification, radical, du milieu « environnemental » est aussi une transformation d'ordre sociale : les habitants de la province n'eurent dès lors, plus accès à cet eau-là : plus de pêche, nécessité de passer par un approvisionnement externe en eau pour toutes les activités qui en nécessitent, etc. (cf. Chapitre sur Muñoz). Tout cela pour dire que les histoires culturelles, politiques, techniques, sociales, environnementales, sont liées, et qu'au fond, penser l'histoire en termes de milieux, c'est donc chercher à appréhender la grande multitude des dynamiques qui composent l'histoire, et leurs interrelations.

Cette complexité n'est pas étrangère à la dimension spatio-temporelle de la condition humaine, et l'un des pôles de la complexité concerne justement le fait que chaque sujet du présent, chaque relation en cours et chaque situation actuelle procède d'une histoire située faite de surprises, de non-linéarité, d'émergences imprévisibles, de cycles, d'allers-retours, de routes sinueuses, qui aboutissent ou non, qui recourent d'autres flux, etc.

A Kerminy, les séquoias et le vieil if qui encerclent la chapelle sont à la conjonction de l'histoire du sol et de l'histoire humaine : la qualité de la terre kerminienne, dues aux cycles de décompositions, donc chargée de l'histoire végétale du lieu, répond à leurs nécessités nutritives ; et leur présence est due au fait qu'au milieu du 19^e siècle (les séquoias y seraient depuis les années 1840²), monsieur Avril (ou l'un de ses enfants ou petits-enfants), alors propriétaire, fit un bon nombre de voyage sur le continent américain, et qu'il était passionné de botanique. Et puis, les séquoias sont le fruit d'un processus évolutif... complexe !

Ajoutons que la complexité traverse et relie chaque chose, et se loge dans des dimensions allant de l'infiniment grand à l'infiniment petit, et inversement : par exemple, pour continuer à partir des séquoias, le climat, qui, d'une part, est favorable à leur existence, d'autre part, est du, entre autres mille choses, à l'histoire gravitationnelle de la Terre et au fait que sa rotation autour du soleil et sur elle-même et ses axes de rotations soient tels. Et les rayons du soleil permettent la photosynthèse, ce processus synthèse moléculaire au cours duquel, par un jeu de liaisons et déliaisons chimiques (c'est-à-dire une reconfiguration des équilibres atomique, ionique et/ou moléculaire), le cocktail dioxyde de carbone-eau-photons est transformé en glucides et en dioxygène (avec un reste d'eau).

Une telle complexité, ici abordée de manière poétique pour caractériser l'histoire des milieux, est ailleurs définie de manière plus systématique³. Pour Roberto Barbanti (2021), elle est une manière d'envisager la connaissance, elle correspond à une posture fondamentale à partir de laquelle nous désirons connaître ce qui nous constitue ou nous englobe qui peut se définir suivant quatre points centraux : 1) l'anti-réductionnisme (il s'agit de penser les milieux dans leur entièreté et comme tissus de relations) ; 2) l'anti-déterminisme (le fait qu'il y ait des « émergences », des « sauts qualitatifs », aboutissant à des « phénomènes qui n'étaient pas prévisibles simplement par la qualité des objets [et dynamiques] qui sont à l'origine de ce phénomène », Barbanti, 2021) ; 3) la revalorisation du qualitatif (du non-mesurable) : « l'histoire de la nature est une histoire *systémique* et *évolutive*, une histoire dans laquelle quantité et qualité sont constamment co-présentes », écrit Enzo Tiezzi⁴ ; 4) la sensibilité à la « temporalité du temps » (Barbanti, 2021).

Mais, encore une fois, il ne s'agit pas seulement de penser, mais aussi de sentir. Et l'idée de « complexité » (que l'on peut associer à celle de « milieu »), comme l'affirment Roberto Barbanti, Silvia Bordini et Lorraine Verner (2012), met en évidence la relation entre les champs de l'épistémologie et de l'esthétique. Car un tel engagement théorique va de pair avec une certaine manière de se sentir dans le monde – de se sentir constitué, et partie, d'une multitude de champs d'interactions de différentes échelles, et pris dans des dynamiques – des histoires – qui nous dépassent.

L'écoute que l'on porte au monde, depuis l'intérieur de la chapelle, porte sur des milieux dont chaque élément nous rappelle la complexité. Les séquoias et le vieil if, qui rendent audibles les flux du vent, viennent souligner la singularité de la végétation kerminienne, qui à partir d'une base qui suit la « constitution traditionnelle des forêts bretonnes » (avec pour espèce principale le hêtre),

2 D'après les membres de l'association du patrimoine de Rosporden, avec qui a été organisé une rencontre, lors de la première édition de Fluxon, en avril 2021.

3 La pensée de la complexité a émergé dans le cours de l'après-guerre (nous pouvons mentionner Warren Weaver et son article « Science and complexity », publié en 1948 dans *American Scientist*) et fut diffusée en France par des figures telle qu'Isabelle Stengers ou Edgar Morin (citons sa célèbre *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005). Elle est une pensée qui traverse les disciplines. D'abord surgie à la croisée des théories de l'information et de la communication, de la cybernétique, des théories des automates et de l'analyse opérationnelle, elle a ensuite accompagnée la science de la computation et les recherches autour de l'intelligence artificielle, la science des systèmes et les études des dynamiques non-linéaires (structures dissipatives, théorie des catastrophes, théorie du chaos et théorie des fractales), ainsi que la biologie évolutionnaire. Enfin, elle fut un paradigme largement employée pour l'étude des systèmes adaptatifs complexes (cf. Alhadeff-Jones, 2008).

4 Dans *La bellezza e la scienza*, p. 26-27, cité dans Barbanti *et al*, 2012.

accueille également (et cela est liée à un ensemble de dimensions humaines de l'histoire), des essences rares : des pins californiens, un tuya doré, des grands houx ou encore d'anciens camélias⁵.

Et la perception du vent – ce vent si présent à Kerminy – nous rappelle l'impact de la « tempête de 1987 »⁶, très ravageuse, qui a profondément transformé le bois qui jouxte la chapelle et dont nous pouvons entendre la rumeur. Ces bois, par ailleurs, continuent leur évolution de manière permanente : par exemple, de nouveaux individus de néfliers, noisetiers et sureaux (dont les graines, est-il dit, sont transportées par les oiseaux) remodelent en s'ajoutant la lisière, années après années. Lorsqu'on porte notre attention sur la forêt, c'est aussi toutes ces informations que nous captions.

L'écoute ainsi mobilisée peut aussi prendre la forme d'une exploration de nos corps, de leur complexité interne et de leur porosité : car nous pouvons, au cours d'un « processus attentif aux perceptions et aux sensations intimes, aux cellules, atomes et sous-atomes, aux flux qui composent notre corps et qui sont autre chose que nous »⁷, ressentir les analogies qui existent entre les systèmes végétaux et nos corps (entre les fascias et les membranes plasmiques des plantes, par exemple) ; les traces de l'évolution commune des corps végétaux et les corps humains ; ou encore le fait que le corps soit constitué d'un ensemble de milieux (et l'on peut focaliser son attention sur les échanges) – c'est justement cette sensibilité que Diana Bratu et Marina Pirot souhaitent développer dans leur cycle d'ateliers intitulé *Devenir végétal*.

A Kerminy, l'un des pôles importants de cette histoire des lieux et des pratiques locales concerne les pratiques sacrées. La présence d'une source, d'une chapelle ouverte sur le ciel et accueillant dans sa structure architecturale les dynamiques végétales, la sensibilité aux flux du vivant, les activités rituelles (lecture d'un protocole magique du groupe international queer *Radical Faeries* lors du repas⁸), les tirages d'un tarot à tatouer⁹, les soins énergétiques font écho à – et peut-être sont héritiers de – l'histoire des pratiques magiques de la Bretagne. L'écoute peut-elle être une pratique magique, une pratique de connexion aux forces invisibles qui aiguillent nos vies ?

La dimension technique de l'histoire des milieux humains

L'un des avantages de mobiliser le concept de « milieu » pour penser l'histoire est l'insertion des dynamiques liées à la technique, et la mise en évidence du fait que les rapports que nous entretenons avec ce qui nous entoure sont directement concernés par celles-ci. D'abord, les paysages sont empreints des différents procédés techniques et outils qui étaient au cœur des activités qu'ils accueillent et qui les transforment : « des grands équipements aux données de la vie matérielle, de l'histoire des innovations artisanales à celle des outils agricoles, l'histoire des techniques est désormais un domaine de recherche dont la visibilité s'affirme par sa diversité malgré le rôle mineur qu'elle continue de jouer dans l'histoire générale. L'étude de la construction des territoires et de l'aménagement du milieu a cependant conduit à faire de l'histoire des techniques le fil directeur d'une histoire de l'environnement : ces deux champs de recherche se croisent désormais régulièrement » (Fournier, 2005).

Mais l'importance de la technique dans la constitution des milieux existe aussi à un autre niveau, plus substantiel. En effet, les mondes humains sont éco-techno-symboliques, comme l'écrit Berque

5 Dans le courant du 19^e siècle, 5000 espèces végétales ont été introduites sur le site, rapportées de voyages.

6 Les 15 et 16 octobre 1987, une tempête a frappé la Bretagne, brisant de nombreux arbres. Mais ceux-ci, alors couchés, ont donné naissance à de nouveaux individus : certaines souches ont dupliqué, certaines branches passées de l'horizontalité à la verticalité lors de la chute de l'arbre, sont elles-mêmes devenues des troncs.

7 Texte de présentation de l'atelier *Devenir végétal*, en ligne, consulté le 07 juin 2021, <https://ecosoma.art/actus>

8 . Texte signé « Rick », et rédigé à Amathaon, le 1^{er} décembre 2019.

9 L'artiste pluridisciplinaire François Bazin, aka Franz, résidant au printemps 2021, a dessiné un tarot dont les symboles sont destinés à être tatoués sur les personnes qui en tireront les cartes.

(2019). C'est-à-dire qu'ils naissent des échanges entre ce qui environne les sujets humains et ce qui constitue leurs dynamiques intérieures, et que ces échanges s'opèrent à l'aide d'outils de toutes sortes, qui sont au fond des extensions mécaniques du corps et de la pensée. En tant qu'extensions de notre sens, de nos membres, de notre mémoire, les outils techniques ont des « implications tout aussi bien matérielles, physiques et environnementales que psychologiques, émotionnelles et culturelles » (cf. Barbanti, 2011, p.20). En d'autres termes, « les innombrables systèmes techniques que nous utilisons à chaque moment échappent désormais à [l']interprétation "instrumentaliste", [parce qu'ils sont] devenus, dans l'ensemble, de véritables conditions de possibilité de l'expérience humaine : ils se donnent en tant qu'environnement ou "milieu d'existence" de l'être humain » (Di Scipio, 2020, p.12).

Nos perceptions des espaces-temps et de notre place dans le monde, les relations avec les autres sujets, la manière dont se produisent les savoirs, sont profondément marquées par les outils techniques qui nous permettent de communiquer, de nous déplacer, de nous loger, d'écrire et partager nos histoires, etc. Alors, lorsque dans le paysage se rendent particulièrement manifestes les traces (dans les gestes, les espaces architecturaux, les objets) de techniques anciennes, il est possible d'effectuer une plongée dans l'histoire des rapports aux milieux – de s'imaginer venir cuire son pain de le vieux four, d'aller au lavoir nettoyer du linge, d'emprunter la voie gauloise en tirant une charrette telle que celle que l'on trouve dans la grange) en se demandant ce qu'on pourrait alors bien avoir à l'esprit (qui serais-je si j'avais vécu à ces époques ?).

Nous pouvons également mentionner l'une des vieilles antennes qui permettaient de capter la télévision au château sert désormais de support aux mécaniques qui transforment les mouvements verticaux en mouvements horizontaux, grâce auxquels les cordes sont frappées. Cette antenne, utilisée pour captée les ondes hertziennes des premières années de la télévision, cohabite avec un système de capteurs des informations météorologiques, couplé à un logiciel de programmation musical et des automates frappeurs placés à proximité des cordes afin de les mettre en mouvement¹⁰, ainsi qu'avec un dispositif permettant d'envoyer le signal sonore en direct sur une web-radio. On pourrait y apercevoir une histoire des échanges d'informations entre le lieu et son dehors.

L'un des axes du travail de Marina Pirot concerne la collecte de gestes liés au travail du sol et le développement d'un maraîchage somatique, au cours duquel il s'agit de sentir comment nous entrons en relation avec le sol à l'aide des binettes, comment la gravité impacte nos mouvements et comment les rendre plus fluides et moins coûteux en énergie musculaire, en modifiant les postures (la technique corporelle) et les outils. A travers l'attention à notre corps, aux contacts avec le sol, aux vibrations qui parcourent la binette quand nous déplaçons la terre et les cailloux, nous prenons conscience de notre milieu, sur un mode écosomatique. Ces sensations et l'attention qu'on leur accorde elles-aussi sont le produit d'une histoire, technique et socio-psycho-corporelle.

Pour conclure cette réflexion sur les milieux, nous rappellerons que les paysages qui s'offrent à nous sont eux-aussi en devenir, en transformation permanente, et ce que l'on en perçoit au moment de l'expérience sensible peut être appréhendé comme un moment du processus, qui traîne avec lui tout un ensemble de traces des événements passés et qui est chargé de devenirs. L'écoute qui sonde le lieu peut se brancher sur les lignes temporelles des éléments, plus ou moins tangibles, qui le constituent : les froissements des branches des séquoias qui ont traversé l'Atlantique au cours du 19^e siècle, la résonance du four à pain, qui a dû crépiter des siècles durant, les pas sur le chemin de terre qui fait le tour du bâtiment, et que l'on imagine avoir été une voie gauloise dans l'antiquité, le

10 Ces marteaux frappeurs automatiques frappent les cordes légèrement, et de manière répétée, afin de faire émerger et tenir des hauteurs particulières, venant renforcer ou compléter certaines fréquences tenues du paysage. L'une des idées initiales étaient d'utiliser des *ebows* (electronic bows ou « archets électroniques), des boîtiers qui émettent un champ électromagnétique permettant d'entretenir le mouvement des cordes.

bruissement du papillon éphémère qui était une chenille le matin-même et qui disparaîtra le lendemain, et nous, avec tous les bruits de notre corps. Les personnes qui ont vécu là écoutaient-elles un paysage différent ? Quels sons étaient les mêmes ? Qu'a-t-on entendu ici, lorsque le château fut détruit, lors de la guerre de cent ans ? Ou lorsque les révolutionnaires ont récupéré les lieux ? Et que pouvait-on écouter lorsqu'un groupe de fermier.es squattaient le bâtiment et cultivaient les terres ? Et maintenant, qu'a-t-on envie d'entendre ici ? Comment produire de l'écoute consciente, écoute qui se nourrirait, tout en les alimentant, des dynamiques émancipatrices d'un rapport écosophique à l'histoire et au lieu ? Et comment la faire rayonner ?

NOTES A PROPOS DE L'INSTALLATION *MUSIC CHAPEL*

Si nous avons fait un long détour par la thématique de l'histoire et par ses diverses enjeux, c'est parce que l'installation *Music Chapel* cristallise tout cela, parce que l'écoute qu'elle requiert concerne tout cela. En effet, c'est une écoute incluant une sensibilité aux processus qui constituent nos situations d'écoute et impactent nos manières d'écouter, même s'ils semblent aux premiers abords extra-musicaux. A la limite, on pourrait dire que l'installation cherche à inclure dans la musique à tout ce qui nous arrive, et à ouvrir l'écoute au corps, au commun, à l'histoire, etc.

Description de l'installation

L'installation dont nous souhaitons parler se situe dans la chapelle, qui se trouve quant-à-elle à la limite du bois qui encadre le jardin et les champs. C'est une chapelle sans toit : suite à une série de tempêtes, le clocher est tombé, et la chute de branches d'arbres alentours. La végétation a recouvert le haut des murs de pierre – comme si, en s'éloignant du sol, le minéral prenait vie, rejoignant la danse tourbillonnante du végétal. Du fait de l'absence de plafond, lorsqu'on lève les yeux, on voit le ciel, bordé par trois immenses séquoias et un vieil if gigantesque, dont les branches s'agitent au gré du vent. C'est sur le mur du fond de cette chapelle, derrière l'autel, que Dominique Leroy, pour lancer le processus de création de l'installation *Music Chapel*, a accroché une table d'harmonie (le « corps » du piano). A l'aide d'un jeu de fils et de mécaniques, le mouvement des branches de quatre grands arbres agite des petits objets (boulons, ressorts, lames, peignes, etc.), qui viennent frapper, pincer, racler les cordes de la table d'harmonie. Plus précisément, quand le vent secoue les branches, ils tirent ou relâchent des fils qui y sont attachés. A l'autre extrémité, les petits objets, suspendus, se balancent (leur mouvement est devenu vertical, par le biais d'un système de poulies), rencontrant finalement les cordes.

L'un des aspects singuliers de cette proposition artistique est qu'elle se définit comme un « lieu-instrument en perpétuelle production de sons » (Cf. Pirot, 2021). En tant qu'œuvre musicale, elle possède une forme ininterrompue. En cela, elle s'inscrit dans la lignée des réflexions menées par les pionnier.es de la musique expérimentale, tel.les que La Monte Young et Marian Zazeela et de leur idée de *Dream House* : « une Dream House, c'est un lieu dans lequel “une œuvre serait jouée en continu, pour finalement exister dans le temps tel un *organisme doté d'une vie et d'une histoire propres*” – ouvrant ainsi une écoute profondément ancrée dans le temps » (La Monte Young et Marian Zazeela, *Continuous Sound and Light Environments*, 1996/2004, cité dans Solomos, 2013, p.303).

Expérimenter les longues temporalités favorise l'immersion dans le son, dans sa richesse et ses nuances, et nous amène à une grande qualité d'attention vis-à-vis de l'impact des sons sur notre

corps et sur notre psyché. Cela permet aussi de modifier la perception du temps et de l'espace, d'entrer dans un état de flottement, voire de fantasmagorie.

Cette temporalité, combinée à la spontanéité et à l'aléatoire du processus, confère à l'installation ce caractère vivant La Monte Young et Marian Zazeela, est un autre endroit où se réalise la fusion entre les dynamiques de l'art et celles du vivant, mais aussi entre l'œuvre d'art et le paysage, entre l'art et le monde, ou encore entre l'art et la vie de tous les jours : cette installation, en fonctionnement perpétuel, nous rappelle que chaque instant et chaque fragments du monde sont chargés de formes et d'affects, ce qui les rend dignes d'attention esthétique.

Ajoutons à cela le fait que l'installation prennent place dans une chapelle la charge d'une dimension symbolique forte. Cela confère aux expériences qui s'y tiennent une qualité particulière. Divers artistes ont réalisé des propositions tenant compte de cela. Par exemple, François Bazin (ou Franz), au cours du printemps 2021, invitait les résident.es à venir y déposer sur l'autel des objets ayant attiré notre attention : un fragment d'écorce d'orange dont la forme nous a interpellé, un caillou sur lequel notre regard s'est posé plusieurs fois au cours de la journée, une poignées d'herbe séchées ayant parfumée notre sieste du début d'après-midi, etc. En venant les placer ici, nous les sortons de l'anonymat, nous en révélons leur richesse esthétique « infra-ordinaire », et nous célébrons le fait que qu'une chose soit comme elle est, et même qu'elle *soit* tout court, et ce faisant renouvelons l'étonnement fondamental que produit la conscience d'être comme nous sommes, et même *d'être* tout court.

Nous pouvons également mentionner Alice Browaeys, résidente à Kerminy durant l'automne 2020 qui s'est régulièrement rendue dans la chapelle pour pratiquer, seule ou en duo, la danse authentique (une danse centrée sur les mouvements spontanés du corps, et qui se pratique généralement les yeux fermés, ce qui permet de construire un rapport à l'aide d'autres flux sensibles que ceux, plus habituels, de la vue), et qui affirmait : « cette chapelle est un lieu sacré. Non pas nécessairement par sa qualité de chapelle, mais par les forces qui le traversent : la force de l'histoire, la force du vivant. [...] Lors de nos sessions nous avons expérimenté une reconfiguration du rapport au temps », qui peut être qualifié de « temps suspendu », propice à la « jouissance du ressenti » et à une « conscience fine des différentes échelles de l'espace, du temps et des flux du vivant qui nous traversent et nous constituent » (Browaeys, 2020).

Ressentir l'espace

En tirant profit de l'architecture de la chapelle, l'installation – de l'ouverture du bâtiment au milieu –, révèle la dimension spatiale de notre milieu, La dimension spatiale d'un milieu inclut ce que l'on perçoit des formes et mouvements des choses et ce que l'on distingue de l'espace entre les choses ; et l'expérience notre propre corporéité à travers les relations spatiales avec les choses – distances fixes, rapprochements et éloignements, etc. Notre expérience de la spatialité des milieux se situent toujours « dans l'espace-temps concret, supposant donc une situation, une ambiance » (cf. Berque, 2016). Autrement dit, la sensibilité à l'espace inclut une perception imbriquée de la spatialité des choses, de la spatialité du dedans du corps propre et de la spatialité de la relation dedans-dehors, et des tentatives de les saisir et les ressentir dans leur globalité (une « saisie » globale de la situation, de l'ambiance).

On peut ajouter, avec Eliška Luhanová, que la sensibilité à l'espace est une sensibilité du commun, dès lors que l'on prend conscience du fait que « la spatialité est un mode de l'être des étants qui permet d'éclaircir autant le pôle de la spécificité du moi et de sa différence par rapport aux autres étants que celui de la structuration ontologique qui leur est commune » (Eliška Luhanová, 2016,

p.229). Et puis, ajoute-t-elle plus loin : l'espace d'un instant contient l'histoire spatiale des étants (cf. Eliška Luhanová, 2016, p.230).

En ce qui concerne, plus spécifiquement, la spatialité du milieu de *Music Chapel*, nous dirons qu'elle se vit avant tout à travers le vent, les fils et les sons.

Le vent

En effet, d'une part, le vent, rendu particulièrement manifeste par l'installation, en quelque sorte, « rempli » l'espace, l'active en déplaçant des volumes d'air et causant les nombreux mouvements des choses. Pour illustrer cela, nous mentionnerons *Viento* (1965), du poète mexicain Octavio Paz :

Changent les feuilles,
dansent les poires sur le poirier ;
tourne la rose,
rose du vent, pas du rosier.

Nuages et nuages
flottent endormis, algues de l'air ;
tout l'espace
tourne avec eux, force sans personne.

Tout est espace ;
vibre la tige des coquelicots
et l'un, nu,
vole dans le vent comme sur le dos de la vague.

Rien, je ne suis rien,
un corps qui flotte, lumière, houle ;
tout est au vent,
et le vent est de l'air
toujours en voyage¹¹

Les fils

Quant aux fils, ils semblent prolonger les cordes du piano pour, d'une certaine façon, les connecter à ce qui se déroule à l'extérieur de bâtiment. Nous pouvons également considérer qu'ils matérialisent les liens qui existent entre les différents éléments et les différents plans de l'espace (le sol, les branches, le vent et le ciel, qui renvoient au rez-de-chaussée, aux étages intermédiaires et dernier étage du monde), les différentes échelles du vivant (des branches comme monde à l'immensité du ciel), les différentes dimension du milieu (spatiale, sociale, temporelle, mentale, spirituelle, etc.).

C'est une relation qui commence par la vue, car nous laissons dans un premier temps notre regard suivre les fils. Mais ceux-ci rejoignent bien vite des régions de l'espace qui échappent à notre regard. Ils excèdent la capacité spatiale de notre vision, et ses limites dès lors qu'elle rencontre des corps opaques.

11 . Cantan las hojas / bailan las peras en el peral / gira la rosa / rosa del viento, no del rosal
Nubes y nubes / flotan dormidas, algas del aire / todo el espacio / gira con ellas, fuerza de nadie
Todo es espacio / vibra la vara de la amapola / y una desnuda / vuela en el viento lomo de ola
Nada soy yo / cuerpo que flota, luz, oleaje / todo es del viento / y el viento es aire / siempre de viaje... (notre traduction).

En cela s'opère un premier élan vers la manifestation de la complexité de notre monde, dans la mise en relation des différents plans, échelles et dimensions du réel, *ainsi qu'un appel à l'écoute, à sa multidirectionnalité, et à la spatialité propre du son.*

La spatialité du son

« *Comment percevons-nous les sons qui habitent l'espace ? Quel est cet espace dans lequel les sons semblent vivre ?* » (Pires, 2007, p.1).

« *Les murs sont à cette chapelle ce qu'est la membrane à la cellule, dont les filtrages et le rebonds définissant la qualité des flux internes, et les relies aux flux externes* » (Browaeys, 2021).

Dès lors que la vue n'est plus à même de saisir l'espace, le son joue un rôle prépondérant dans la formation des percepts spatiaux et dans l'expérimentation sensible l'espace. L'espace que déploie le son est mouvant, fluide, et s'il fallait donner aux sons une image, ils seraient des sortes de grands « rouleaux de fumée qui se propageaient dans l'air avec leurs formes changeantes et éphémères » (Pires, 2007, p.1). Le rôle de la sensation y est déterminant : dans l'espace du son, on entend du lointain, du vaste, de la profondeur, ou de la proximité, des événements isolés ou des sons groupés, des sons statiques ou des trajectoires sonores, des degrés et des qualité d'ouverture et de clôture, de la réverbération et de l'écho, de la lisibilité ou de la confusion. Si le vocabulaire que nous employons ici est largement « visuel », il est fondamental de rappeler que les mondes du regard et de l'écoute – bien qu'ils se complètent et s'interdéfinissent – sont différents. Le lointain, le proche, le vaste, la profondeur *du son* n'est pas de la même nature que le lointain, le proche, le vaste, la profondeur *de l'image*. On peut se convaincre de cela en rouvrant les yeux, après quelques minutes d'écoute d'un milieu.

Là où, peut-être, l'espace visuel et l'espace sonore se rejoignent, c'est dans l'interaction entre le sujet et ce qui l'englobe : de même que nous mentionnions, auparavant, la perception imbriquée de la spatialité des choses, de la spatialité du dedans du corps propre et de la spatialité de la relation dedans-dehors, ainsi que les tentatives de les saisir et les ressentir dans leur globalité, il est possible, pour la perception de l'espace des sons et à travers les sons, de penser ensemble la perception des positions, des mouvements et des formes spatiales des sons, l'intensification et le discernement des sensations (vécues dans le corps propre et qui déterminent la manière dont nous vivons l'espace de notre corps) permettant de préciser sa propre place dans le tout que constitue le milieu sonore.

L'espace sonore de l'installation résulte de la rencontre entre les sons de la table d'harmonie et de la résonance des sons de l'extérieur¹². En ce sens, dans cet espace s'opère la rencontre d'autres espaces, puisque la table d'harmonie possède une spatialité sonore propre, de même que l'« extérieur » – qui relève d'ailleurs déjà d'un espace pluriel, composé de l'espace ouvert et parsemé d'insectes des champs, de l'espace « touffu » de la forêt d'où s'échappent des chants d'oiseaux, et de celui des abords du château peuplés par les pas, les voix et les activités (de construction, notamment) des autres résidents. Il y a une autre composante de l'espace sonore, qu'il ne faut pas oublier : les auditeu.rices qui sont également là, leurs pas sur le sol de pierre, leurs vêtements froissés ou leur souffle. La présence audible d'autres personnes modifie en profondeur la manière dont l'espace sonore se ressent.

12 . Les branches des séquoias et de l'if, les champs, les abords immédiats du château et la forêt. Notons aussi que l'ouverture de la chapelle sur le reste du milieu ne se fait pas uniquement par le toit, mais aussi par les fenêtres, qui, sans vitres, donnent sur les champs, la forêt et le château.

Cet enjeu spatial de l'installation est l'un des endroits où l'installation et les sons du reste du milieu sonore rentrent en relation : en effet, l'espace sonore de l'installation semble *à la fois accueillir, répéter et faire partie* de celui, plus vaste de Kerminy dans sa globalité.

Modes de jeu et flux communs

Nous souhaitons examiner maintenant les autres manières – via d'autres dimensions du son – dont l'installation s'inscrit dans le milieu sonore, dont elle révèle et tisse des *relations sonores* avec le milieu dans son entièreté.

Pour cela, nous proposons de déterminer les sons produits par le corps de l'installation que constitue la table d'harmonie, et comment ils se relationnent avec le reste du milieu sonore.

Les différents « modes de jeu » (chocs, frottements, grésillements, répétitions, fréquences tenues, etc.) produisant de la variété dans les timbres, et ceux-ci peuvent s'associer à tout un tas de sons paysagers (par exemple les sons aigus, courts et répétés de certains chants d'oiseaux et les rebonds réguliers d'un boulon sur les cordes aiguës) ;

Les impacts des objets permettant de saisir les jeux rythmiques opérant dans le reste du milieu sonore.

Une bonne partie des sons produits décline lentement (en effet, puisqu'elles sont débarrassées de l'étouffoir qui les accompagnait, les cordes continuent de vibrer après les impacts dès lors que l'objet qui frappe n'y reste pas appuyé), et quand l'oreille cherche à suivre le son, elle est conduite à cette limite, incertaine, à partir duquel le paysage alentour reprend les dessus. Jusqu'au prochain événement sonore lié au piano – et cela peut durer un certain temps, dans les situations peu venteuses –, si l'attention est maintenue, c'est donc vers la situation sonore dans sa globalité qu'elle se tourne. Un « décalage » de l'écoute peut alors se produire, et les sons suivants qui sont directement produits par l'installation pourront ensuite, être appréhendés en relation avec le reste : l'installation s'inscrivant alors pleinement dans le milieu sonore.

Flux communs

Puisqu'elles sont mises en vibrations par le biais des mécaniques qui récupèrent le mouvement des branches, quant à lui provoqué par les déplacements de l'air, on peut généralement observer un parallélisme (d'intensité et de densité sonores) entre les cordes du piano et les herbes, les feuilles, les sifflements du vent, etc.

Les vibrations des cordes peuvent venir souligner les fréquences tenues du milieu sonore. Les fréquences tenues des cordes frappées fortement et nettement ou des notes répétés par les marteaux-frappeurs peuvent coïncider avec celles d'une automobile qui passe au loin, d'un cœur de grillons (dans lequel peut émerger une hauteur définie), ou de la « voix » du vent.

Parfois, lorsque deux cordes situées côte à côte sont activées, simultanément ou avec un petit décalage, se produisent des micro-intervalles, dus au fait qu'elles ne sont pas accordées – soit les cordes d'un même chœur (donc normalement de même hauteur) ont une légère différence, soit parce que les demi-tons sont « resserrés ». Ces micro-intervalles peuvent produire un jeu psychoacoustique, où l'on peut ne plus être sûr.es d'entendre une ou deux voix, et où peuvent se générer des battements.

Prendre conscience des éléments qui constituent le milieu sonore et enrichir notre perception, l'ouvrir jusqu'à y faire tenir le milieu sonore dans sa variété perceptive (rythmique, dynamique, spatiale, fréquentielle et timbrale) ; et affective.

Cette installation nous pousse donc à produire de la conscience perceptive et affective, produire de la relation aux phénomènes sonores, à leur forme et à ce qu'ils nous racontent. Produire de l'attention à ce qui nous entoure, à ce que nous vivons et aux personnes avec qui nous le vivons, à nos corps dans l'espace et le temps... En d'autres termes, à expérimenter le monde de manière écosophique.

BIBLIOGRAPHIE

Alhadeff-Jones, Michel (2008), « Three Generations of Complexity Theories: Nuances and Ambiguities », *Educational Philosophy and Theory*, vol. 40, n°1, pp.66-82.

Barbanti, Roberto (2011), « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités*, n°6.

Barbanti, Roberto (2017), « Écosophie et paysages, pour une nouvelle écoute du monde », intervention dans le cadre du Colloque *No man's land* : Repenser la sanctuarisation à l'heure de l'anthropocène, Université Paris 1.

Berque, Augustin (2016), « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace géographique*, vol. 45, n°2, 2016, pp. 168-181.

Berque, Augustin (2019), « Milieu et sens en architecture », Conférence à l'École spéciale d'architecture.

Di Scipio, Agostino (2020), *Qu'est-ce qui est « vivant » dans la performance live electronics ? Une perspective écosystémique des pratiques de création sonore et musicale*, thèse de doctorat, sous la direction de Makis Solomos, Université Paris 8.

Fournier, Patrick, « Une histoire des techniques pour quoi faire ? Quelques orientations pour la période moderne. », *Siècles*, 2005, en ligne, consulté le 24 mai 2021, <http://journals.openedition.org/siecles/1891>

Féron, Alain (2015), « Micropolyphonie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, consulté le 24 mars 2021, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/micropolyphonie/>

Lechêne, Anne (2017), « L'histoire méconnue des communs », *Colibris le mag*, en ligne, consulté le 27 mai 2021, <https://www.colibris-lemouvement.org/magazine/lhistoire-meconnue-communs>

Locher, Fabien et Quenet, Grégory (2009), « L'histoire environnementale : origines, enjeux et perspectives d'un nouveau chantier », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n°56, p. 7-38, en ligne, consulté le 14 avril 2021, <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2009-4-page-7.htm>

Luhanová, Eliška (2016), *La conception phénoménologique de l'espace*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Renaud Barbaras et Pavel Kouba, universités Paris I et Univerzita Karlova (Prague), ?<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01401611/document>

Pires, Isabel (2007), *La notion d'Espace dans la création musicale : idées, concepts et attributions. Une réflexion à propos d'espaces intentionnellement perçus ou composés de l'entité sonore*, thèse de doctorat, dirigée par Horacio Vaggione, Université Paris VIII.