

**CHARLEROI / ELECTRABELLE**  
**Lectures croisées d'une expérience collaborative.**

Pali meursault & Jérémie Faivre, publié dans A/R n°01, Bruxelles, 2018.

Cet article n'en est pas tout à fait un. Il s'agit d'un chantier encore ouvert : le ménage n'a pas été fait et les outils n'ont pas été rangés. Nous saisisant de l'occasion donnée par A/R de réfléchir à nos pratiques, nous avons fait le choix d'ouvrir nos questionnements sans les refermer sur des conclusions. La question centrale, que nous déclinons ici à travers plusieurs thématiques, est celle du travail collaboratif. En cherchant à qualifier la dynamique de la collaboration, à en visiter différents aspects pratiques et théoriques, il s'agit aussi de prolonger et de réactiver la collaboration que nous avons nous-mêmes engagée. Nous envisageons ainsi ce texte comme une nouvelle étape de ce travail commun, et son volet le plus réflexif.

Notre rencontre a eu lieu en 2014 à l'initiative de Jérémie Faivre, alors étudiant au sein de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble<sup>1</sup>, qui développait une recherche sur le travail sonore et le « field-recording » comme outils de compréhension d'un lieu et de sa mémoire par l'architecte. L'échange s'est poursuivi plus concrètement par une expérience menée à Charleroi entre février et avril 2016. À partir de l'exploration *in situ* d'une ancienne centrale à charbon et au moyen de nos outils respectifs, il s'agissait d'aboutir, dans un premier temps, à la composition d'une œuvre sonore qui viendrait ensuite nourrir la conception d'un projet architectural fictif sur le site de la tour.

L'hypothèse de départ était que l'expérience sonore d'un lieu pouvait être transposée en expérimentation architecturale, dans la mesure où pouvait s'établir un dialogue entre ces deux sphères, que leurs essences visuelle et sonore tenaient *a priori* séparées.

Le protocole initialement prévu s'est déplacé au-delà du temps défini par le mémoire de recherche en architecture, et ne s'est pas arrêté à la première présentation publique de la composition sonore *Electrabelle*<sup>2</sup> (en mai 2016 à la galerie Ygrec, Paris). Alors que, pour l'un et l'autre, de nouvelles formes continuent d'émerger dans le prolongement de ce travail initial, ce texte écrit à quatre mains est l'occasion d'interroger notre expérience collaborative, la manière dont elle a déplacé nos problématiques et les enjeux liés à nos pratiques. Nous avons choisi de construire notre propos autour de six axes de réflexion : le terrain, le vocabulaire, les compétences, les outils, le temps et les formes.

**Jérémie Faivre** [architecte]

[artiste sonore] **pali meursault**

## 1/ TERRAIN

En visitant la tour de refroidissement de l'usine Electrabel de Monceau-sur-Sambre, j'ai été frappé par la taille gigantesque de cette cheminée en béton armé de 85 mètres de haut et de 60

- 
- 1 Cette expérimentation s'inscrit dans le cadre d'un parcours mention recherche, soutenu en juin 2016, dirigé par la sociologue Cécile Léonardi, et rendu possible par le laboratoire de recherche CRESSON, le Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain, membre de l'UMR CNRS Ambiances Architecturales et Urbaines.
  - 2 Un extrait d'*Electrabelle* est disponible en ligne : <http://www.palimeursault.net/electrabelle.html>.

mètres de diamètre au sol. On aperçoit sa silhouette bien avant d'arriver sur le site de l'usine, abandonné depuis 2007. Elle partage le paysage avec les terrils et d'autres ruines industrielles de Charleroi, témoignant de l'état de décroissance que connaît la ville suite au départ des industriels.

Une fois à l'intérieur, on peine à imaginer le fracas de son fonctionnement face au volume vertigineux qui nous entoure. L'eau bouillante jaillissait du puits central pour retomber en cascade dans le soubassement ou s'échapper par l'oculus zénithal en une fumée blanche caractéristique, sans qu'aucune turbine ne soit nécessaire.

Elle est aujourd'hui, comme d'autres bâtiments tombés en désuétude, le théâtre d'une nouvelle forme de tourisme alternatif : l'*Urban exploration* ou *Urbex*. Les visiteurs et visiteuses viennent du monde entier, parfois avec un guide, franchissent les grilles et s'introduisent dans ces ruines à la recherche de trouvailles impromptues : signalétiques caduques, objets abandonnés, etc.

En choisissant ce site – monument iconique de l'imaginaire industriel – pour l'expérimentation, je souhaitais qu'il soit l'occasion de nous interroger sur les notions de *patrimoine*, de *lieu* et de *terrain*.

— *Illustration 1 : Tour de refroidissement Electrabel, Charleroi.* —

L'idée de *terrain* est petit à petit devenue centrale dans ma pratique, elle a fini par supplanter la notion de *lieu*, qui était d'abord prééminente. Ceci parce que j'ai fini par me lasser de cette tendance à personnifier le Lieu, à lui donner une identité en majuscule qui correspond à son caractère unique. La question du lieu s'ouvre à un rapport poétique, spirituel, mais il me semble que c'est au prix d'instaurer une sorte de hiérarchie affective entre les lieux. À la recherche *du* Lieu, on passe à côté de la multitude *des* lieux sans qualité, que notre perception n'est pas en mesure de relever, de qualifier. Lorsque l'on nomme *le* Lieu, c'est souvent pour confirmer ce que l'on projette sur lui. Il est toujours plus ou moins anticipé, formé dans notre imaginaire, même inconsciemment. La découverte de ce qu'on attendait sans l'avoir exprimé renforce le caractère magico-affectif que nous attribuons au lieu, elle le rend d'autant plus saillant, et d'autant plus plat tout ce qu'il y a autour. Et le tissu de relations que le lieu peut entretenir au sein d'un environnement plus large tend à être nié, rompu.

Je cultive pour ma part une lecture verticale du lieu, comme un ensemble de couches sémantiques en perpétuelle transformation sur des échelles de temps plus ou moins perceptibles par l'être humain : couches géologiques, biologiques, climatiques, urbanisations successives, etc. Dans cette optique, le transfert subtil vers la notion de terrain s'opère à mon sens dans le temps essentiel de l'arpentage, entendu au-delà de la simple mesure. Ce temps d'exploration du lieu, à distance et *in situ*, vise à le problématiser, à l'épuiser et à en saisir la structure profonde.

La question de la mémoire du lieu, notamment défendue par Sébastien Marot, est une matière primordiale dans mon travail, essentielle à la compréhension du terrain et à son interprétation architecturale<sup>3</sup>. J'associe en ce sens l'expérience du terrain à un cheminement parsemé d'objets activant notre mémoire pour des raisons partagées ou intimes. En explorant minutieusement le terrain, l'architecte creuse au cœur de cette matière mnémonique pour ne révéler qu'un ensemble discret d'éléments sur lesquels se construiront l'analyse puis le projet architectural.

La notion de terrain amène à considérer un endroit à travers ses singularités, mais plutôt que de le personnifier et de le fétichiser en tant que *lieu*, il s'agit de l'aborder comme *milieu*, c'est-à-dire comme maillage de relations, un croisement de perspectives et un système

---

3 Sébastien Marot, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Édition de la Villette, 2010.

d' « affordances »<sup>4</sup>. Le terrain n'est pas délimité, mais il nous permet de réaliser que c'est notre expérience perceptive qui est limitée. Plutôt que d'être conduit à occuper un point de vue idéal dans le lieu, on est invité au déplacement, à l'arpentage. En matérialisant ces limites de la perception, le rapport au terrain implique dès lors une dimension réflexive, car il nous situe en tant que corps dans l'espace et agent à l'intérieur du milieu. J'ai troqué mon approche des lieux pour la recherche de terrain en reconstruisant un vocabulaire par emprunts à la sociologie ou à l'anthropologie. Un travail a été décisif pour moi dans cette direction, lorsqu'en 2008 j'ai été invité en résidence au Portugal. J'ai décidé d'y déjouer la relation contemplative qui s'imposait avec le paysage en établissant un système d'arpentage arbitraire : j'ai tracé une ligne droite à travers la carte des environs, et abordé mes enregistrements sonores comme des relevés de terrain<sup>5</sup>. Cela m'a conduit à troquer ma position d'observateur « neutre », pour adopter un rôle actif en relation avec l'environnement : la marche devenant elle-même une matière sonore, et l'environnement se révélant à travers l'usage plutôt que la contemplation.

Mon approche du terrain (et cette technique du « transect » pour éprouver les variations d'un milieu par une coupe en ligne droite) m'avait sûrement préparé à recevoir favorablement l'idée d'une collaboration avec un architecte ! Il est vrai que nous nous sommes finalement tournés vers l'un des points les plus saillants sur la carte de Charleroi, à la fois une pure hétérotopie et le repère au centre des cartes de l'*Urbex* local. Mais je crois que notre goût commun pour la recherche de terrain nous a amenés à déconstruire l'évidence de ce lieu surinvesti. Il nous fallait en éprouver le caractère emblématique, l'imperméabilité, voir par quoi il pouvait malgré tout être traversé et en quoi il s'articulait avec l'extérieur. Je crois que malgré les murs et l'étroitesse de l'accès, cela apparaît dans la composition sonore : l'excitation acoustique fait apparaître le volume architectural, mais l'espace est aussi parcouru de présences (les nôtres et celles de quelques passant·e·s nocturnes), et il se dessine aussi par ses rares porosités avec les éléments extérieurs (le vent qui parvient à s'engouffrer, la pluie qui se met à tomber).

## 2/ VOCABULAIRE

La question du vocabulaire dépasse le jargon qui se construit au fil d'un projet. Derrière la construction d'un langage commun, il y a tout l'enjeu du commun lui-même. Et le fait que ce vocabulaire est aussi fait de gestes, de manières de se déplacer ou de regarder, de rapports au temps et à l'espace. Dans le cadre d'une collaboration, la simple nécessité de se comprendre implique d'emprunter au vocabulaire de l'autre, mais aussi à son regard, à son rapport à l'environnement. Avec la conversation, nous délimitons notre espace de travail. Et par le langage, nous produisons notre objet à partir de notre terrain. C'est-à-dire, au premier sens du terme, nous produisons une abstraction : en extrayant l'objet et l'idée de notre travail du territoire sur lequel nous nous tenons. Les mots, les gestes et les regards procèdent à une sorte de triangulation, grâce à laquelle on s'aperçoit, au bout d'un moment, que l'on parle bien de la même chose.

Est-ce que, finalement, cette question du vocabulaire n'est pas directement traitée dans la forme même du dialogue de cet article, dans la manière que l'on a d'aborder ces différentes thématiques, dans les termes choisis, les références ?

---

4 James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014. Sa théorie des « affordances » ou « invites » conçoit les objets perçus non comme des unités dans un système de représentations mais comme des pôles dans un système d'interactions.

5 pali meursault, *Walk(s)*, films sonores créés à Binaural Media, Nodar, Portugal, 2008.

Le prolongement de la collaboration par le texte, comme les occasions de présenter des formes issues du projet, sont des opportunités de communiquer notre vocabulaire commun. Mais je constate aussi que ce document (écrit via un *pad* en ligne, avec des temporalités différentes) oscille entre le dialogue et la mise en parallèle de deux monologues. On est toujours dans la triangulation : avec la prise de recul et la réflexivité du texte, l'espace collaboratif se définit en creux, en interstice, le vocabulaire et les références que nous mobilisons servant peut-être moins d'axes que de contours.

### 3/ COMPÉTENCES

Il est utile de dire ici que cette expérimentation s'appuyait au départ sur un contexte universitaire : un mémoire de fin de cycle de master au sujet libre et pour lequel je bénéficiais d'un encadrement scientifique fort. Aussi, j'ai très tôt été amené à motiver par le discours cette idée d'une collaboration avec un artiste sonore pour fabriquer de l'architecture. J'ai donc construit et étayé une argumentation scientifique défendant les attendus d'une telle expérience auprès de mes pairs – pour la plupart architectes et sociologues. Ces attendus, je les ai naturellement formulés en termes de production de forme. Il s'agissait alors d'aboutir à l'élaboration de croquis et de plans architecturaux (idéalement dessinés à quatre mains) qui puissent être comparés, selon différents critères analytiques, à d'autres projets conçus par des architectes seuls. Les hypothèses que je formulais témoignaient d'un ancrage profond de la norme et des mécanismes traditionnels de la conception architecturale. En tant qu'architecte, j'attendais d'un processus de conception qu'il produise une forme constructive. C'est-à-dire un bâtiment répondant à une fonction cohérente avec le territoire environnant et pouvant être représenté à plusieurs échelles par le plan, la coupe, la perspective, la maquette. Ma réflexion s'est pourtant déplacée au cours de la collaboration. En m'éloignant progressivement de cette exigence de la production architecturale, je me suis attaché à faire émerger et à décrire les leviers par lesquels je pense pouvoir transformer ma pratique, mon langage et mes outils. Il y a néanmoins eu une forme de stupeur et d'incompréhension dans la réaction de mon jury de soutenance face à l'absence de « projet » dans les résultats de la recherche que je présentais.

Parfois les compétences ne font aucun doute, elles peuvent être définies par un diplôme ou une catégorie professionnelle. Dans beaucoup d'autres cas, les choses sont plus floues, les compétences sont transversales et construites en chemin. En ce qui me concerne, j'ai toujours une hésitation entre me définir comme fondamentalement polyvalent ou, au contraire, spécialiste à l'extrême ; au croisement de plusieurs disciplines et conjuguant plusieurs savoirs, ou bien inventeur et dépositaire d'une compétence singulière. Les deux choses se rejoignent lorsque l'on s'amuse à composer une étiquette unique à partir d'une multiplicité disparate : « électroacousticien environnemental en milieu post-industriel » ou « sculpteur sonore de gouttes de pluie » ?

Bien sûr, face aux étiquettes administratives qui resurgissent à la fin du mois, ça s'avère plus restrictif, il faut revenir aux catégories certifiées.

Cette collaboration n'a pas seulement été mise en œuvre pour remédier au manque d'une compétence sonore spécifique, correspondant au caractère éminemment rétinien de la conception architecturale. Elle découle avant tout d'une volonté d'enrayer une mécanique centrée sur la production pour en repenser intégralement le schéma. On retrouve cette volonté dans le projet d'*Emscher Park* dans la Ruhr, où, dans le dialogue entre artistes, architectes et urbanistes autour d'un territoire industriel sinistré, l'attention est particulièrement donnée au

processus de conception et à ses temporalités plutôt qu'au résultat final<sup>6</sup>.

Le choix d'explorer la dimension sonore était motivé par un choix personnel. Elle est devenue un terrain d'exploration fertile, malgré les attentes que je nourrissais en amont de l'expérience et surtout grâce au travail collaboratif, qui a contribué à les décomposer à mesure de nos échanges.

Le travail collaboratif a ce mérite de rejouer les compétences en permanence. Il permet de les renégocier à travers des agencements temporaires. Du moins est-ce idéalement le cas dans une forme collaborative ouverte, c'est-à-dire lorsqu'il ne s'agit pas seulement d'organiser et de hiérarchiser des compétences au sein d'un système productif codifié (la distribution des fonctions sur un plateau de tournage, par exemple). Cet idéal collaboratif revient à considérer qu'en plus d'une *complémentarité* de compétences émergerait une *supplémentarité*. Mais l'important est surtout son caractère « émergent » : la compétence nouvelle est autant le propre du groupe collaboratif que de la situation sur le terrain, elle ne peut pas être paramétrée ni attendue. Elle est inopinée, évasive, elle résiste à la qualification. Lorsque l'on s'essaye aux formes de l'essai, de l'expérimentation ou de l'enquête, ça tombe plutôt bien : il n'est pas urgent de qualifier les choses, il peut s'agir au contraire de retarder le moment où l'on rabattra les possibles vers les formes effectives, et les gestes supplémentaires vers des compétences acquises. De ce point de vue, il me semble que la collaboration peut et doit avoir cette vertu suspensive. Est-ce grâce à sa dimension relationnelle, interagissante ? Quelque chose de l'ordre de l'hésitation, une attente que l'autre confirme mon intuition ? Quoi qu'il en soit, il semble que la collaboration créative maintienne les choses un tout petit peu plus longtemps à l'état de questions avant de les fixer par des réponses. Maurice Blanchot a dit tout le mal que les réponses faisaient aux questions<sup>7</sup>. En retardant les réponses et les qualifications, la collaboration ouvre un espace pour de nouvelles bifurcations.

La capacité que nous avons eue à bifurquer, à emprunter des chemins que nous n'aurions pas pu envisager au départ, a été en partie déterminée par la conjugaison de nos compétences. Mais elle ne constitue pourtant pas en soi une compétence propre à notre association, puisque cette capacité n'est ni garantie ni reproductible, ni appropriable ni transmissible. « Bifurquer » n'est peut-être rien d'autre que ce que le langage managérial appelle « sortir de sa zone de confort », flattant qui sait naviguer entre les « domaines de compétences ». Échappe-t-on réellement à une conception normative et restrictive du travail et de l'efficacité productive ? Le travail de François Deck peut ici aider à prendre la tangente, sa pédagogie expérimentale fondée sur la « mutualisation des compétences et des incompétences » l'amène à réexaminer le « travail de conception » comme quelque chose qui « conduit à oublier des compétences acquises pour accueillir l'improbable »<sup>8</sup>.

Plutôt que de se concentrer uniquement sur les nouvelles compétences glanées en chemin, il s'agirait de considérer aussi celles que la collaboration nous amène à laisser de côté. Ça implique à la fois un accord (sortir de sa zone) et parfois un effort (déconstruire ses habitudes). Mais que nous devenions temporairement assistants de la compétence de l'autre ou que ce soit la situation qui impose des compétences dont aucun de nous ne dispose, ça nous met en disposition d'apprentissage et de réceptivité.

Dans les premiers temps de notre collaboration, j'ai beaucoup anticipé une approche graphique

---

6 Pierre Lefèvre, « L'art du paysage à Emscher Park : Génie hydraulique et ingénierie culturelle », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 85, 1999, pp.190-195.

7 Maurice Blanchot, *L'entretien Infini*, chapitre 2, « La question la plus profonde », Paris, Gallimard, 1969, pp.12-35

8 François Deck, *L'École erratique, brouillon général*, voir : <http://ecolemutuelle.fabriquesdesociologie.net/lecole-erratique/>.

dont l'évidence permettrait de développer le projet architectural, sa structure, sa fonction et son enveloppe. Je limitais ainsi mon investigation aux compétences acquises dans le vase clos de l'école. À mesure que nous échangeons, puis dans le temps long du travail solitaire, ma réflexion a progressivement débordé le cadre fixé par les habitudes de travail du projet et s'est portée sur la fabrication de nouveaux outils pour l'architecte.

— *Illustration 2 : Tableau des « instruments ».* —

#### 4/ OUTILS

Mon rapport aux outils est assez ambigu. D'un côté il y a la caricature technico-masculine de l'ingénieur du son, à laquelle je n'échappe pas : la visibilité de mon professionnalisme et de mes compétences passe aussi par le matériel et sa maîtrise. De l'autre, il y a la déconstruction et le détournement d'usages technologiques qui sont au cœur de ma recherche artistique. D'un côté, l'équipement et les savoirs spécifiques, de l'autre le parcours autodidacte et le *Do-It-Yourself*. D'un côté la dépendance et le fétichisme voué à la technologie, de l'autre sa critique et la construction d'une éthique selon laquelle il ne faut pas confondre la fin et les moyens. Il serait tentant pour moi de séparer ces deux pôles entre travail alimentaire et travail de création, mais évidemment ça n'est jamais aussi simple. En tant que « média-artiste » je ne peux pas me passer de mes outils ni me contenter de positiver naïvement ma propre économie technologique. Mais à l'inverse, la part de mon travail qui s'apparente strictement à une activité de technicien peut tout autant être l'occasion de prises de recul critique vis-à-vis des outils et d'inventions de nouveaux processus. En fait, je crois que l'on est toujours aux prises avec cette schizophrénie technologique, on ménage nos espaces et nos temporalités entre rejet et adoration, critique et naïveté.

— *Illustration 3 : microphones au centre de la tour* —

Après la première étape d'exploration à Charleroi, il s'est rapidement avéré que les outils dont je disposais ne seraient pas complètement adaptés au terrain. L'espace de la tour est très acoustique (l'écho est formidable) mais très peu sonore (faute d'excitation acoustique il reste silencieux). Il était donc impossible de se contenter de capter passivement l'environnement sonore, il fallait générer un son initial qui allait largement colorer le travail de création. Il fallait également obtenir un niveau sonore relativement conséquent, mais le système devait à la fois être autonome en énergie et facilement transportable. Il faut noter à quel point les contraintes économiques d'un projet sont déterminantes : si nous avons travaillé dans un cadre de résidence financée et officielle, peut-être que l'idée d'avoir un générateur électrique et un système de sonorisation se serait imposée. Quoi qu'il en soit c'est bel et bien le défaut de solution technique et le fait de n'avoir pas de compétence préétablie face à cette situation qui a motivé l'invention et la création d'un dispositif pour moi inédit : constitué de 8 mégaphones de l'équipe de foot de Charleroi, transformés et manipulés afin de produire les larsens ponctuels ou continus qui habiteraient l'espace sonore. Tandis que le geste de prise de son s'est résumé à disposer un couple de micros au centre de l'espace, le processus de production de la matière électroacoustique de la future composition sonore s'est finalement confondu avec l'appréhension d'un nouvel outil, l'apprentissage de nouveaux gestes...

De mon point de vue, la question de l'outil s'est d'abord posée de manière très pratique : comment rendre compte d'une expérimentation sonore dans un rendu architectural, et plus précisément dans un mémoire écrit ?

Parmi les solutions mises en œuvre par d'autres auteur·e·s, un dispositif a particulièrement retenu mon attention : les systèmes embarqués fonctionnant sur piles que l'on retrouve dans les livres sonores pour enfants. Je me suis dès lors saisi de ce dispositif comme d'un véritable support de conversation au sein de notre expérimentation. De la problématique purement fonctionnelle du lecteur embarqué, je suis ainsi passé à la conception d'une maquette architecturale.

La tour de refroidissement y est représentée selon deux de ses propriétés géométriques : un plan circulaire et divisible en huit sections identiques. Pour son intégration sur ce livre sonore, l'œuvre *Electrabelle* a elle aussi été décomposée en huit fragments qui témoignent d'autant de manières d'activer la tour par l'agencement des mégaphones. Chacun de ces fragments est associé à un dessin suggérant une déformation de ce plan circulaire et jouant le rôle de capteur sensible au toucher relié à une carte électronique de type Arduino.

— *Illustration 4 : livre sonore Electrabelle* —

La conception du livre sonore a marqué le début d'une prise conscience des enjeux portés par le détournement des outils traditionnels de l'architecte et du champ de questionnements qui en découlait. Dans un second temps, je suis parti de l'idée d'un programme architectural comme un axe de lecture et d'interprétation du site : un mur d'escalade se développant le long des parois intérieures de la tour. Ce choix ouvre la possibilité d'une mise en récit de l'espace au moyen d'une structure simple et extrêmement flexible. La possibilité de jouer sur les trois paramètres qui permettent de composer le parcours ascendant d'un grimpeur (la densité et la position des prises, la courbure de la paroi et sa matérialité) a abouti à la conception d'une machine capable de transcrire en temps réel un geste en forme architecturale.

— *Illustration 5 : machine d'improvisation architecturale* —

Le montage se compose de potentiomètres, de capteurs de distance et de boutons-poussoirs reliés à deux cartes électroniques, elles-mêmes connectées aux logiciels spécialisés de l'architecte. La vocation de ce bricolage électro-informatique est de permettre une forme d'improvisation architecturale dans l'espace de la tour à mesure que la musique est jouée. En s'inspirant librement des gestes du musicien électronique, l'architecte conçoit et qualifie le cheminement du grimpeur comme une interprétation de l'œuvre sonore.

Il s'agissait ainsi de transposer dans l'espace *strié* des logiciels d'architecture, une interprétation de l'espace *lisse* de l'œuvre sonore, en mobilisant des notions telles que la perception de l'ampleur de l'espace, la texture du son, le grain, etc.<sup>9</sup> Cependant, parvenir à une communication fluide entre le geste et le logiciel a demandé un temps considérable, l'immédiateté de l'exécution est au prix d'une longue préparation.

## 5/ TEMPS

La collaboration s'articule selon une multitude de temporalités différentes et successives. Le moment partagé sur le terrain en est sans aucun doute le cœur, mais il est précédé par des temps de conception et suivi de prolongements plus décousus, souvent moins partagés et finalement

---

9 Gilles Deleuze et Félix Guattari distinguent l'espace « strié », orthonormé, mesurables de l'espace « lisse » reposant sur la probabilité, la densité d'occurrence, sans nombre et sans mesures. Voir : *Mille plateaux*, chapitre 14, « 1440 : le lisse et le strié », Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 592-625.

bien plus longs.

Le temps consacré à la création en architecture est, dans une pratique professionnelle, segmenté en une série de phases correspondant aux différents degrés de précision du dessin (du plan schématique jusqu'au détail constructif) et aux attendus techniques et économiques propres à la maîtrise d'œuvre. Le geste architectural est ainsi décomposé, décliné en variations et distillé tout au long de ces phases depuis la visite de site jusqu'à la livraison du bâtiment. Dans le cas de notre expérimentation, la partition traditionnelle du temps s'est complètement distendue et déplacée. Les premières esquisses d'intention du projet architectural n'ont ainsi émergé que plus d'un an après le début de notre collaboration, bien au-delà de la durée initialement fixée par le cadre universitaire.

Mon processus de travail personnel de composition sonore est marqué par la dichotomie entre le temps passé sur le terrain et celui en studio. L'artiste sonore Éric La Casa a merveilleusement exprimé ça, en disant que « sur le terrain, on est face à une infinité de possibilités dans un temps limité, et [qu']une fois rentré en studio on dispose de possibilités limitées et d'un temps infini »<sup>10</sup>. Cette variable s'applique aussi bien à la collaboration elle-même. Lors du travail sur le terrain, elle constitue un moment d'intensité, un évènement au cours duquel tout est proliférant et ouvert, et par la suite il faut tirer les fils de la recherche pour formaliser les choses. La manière dont nous avons abordé la tour Electrabel me semble mettre cette idée particulièrement en évidence : nous avons travaillé de nuit, dans un endroit isolé et particulièrement circonscrit, durant un temps finalement assez court mais parfois totalement suspendu. Ainsi lorsque la pluie s'est mise à tomber : les mégaphones étaient posés sur la grille qui recouvre le fossé d'écoulement central. J'ai disposé des gobelets en plastique sur les micros des mégaphones et à chaque fois qu'une goutte de pluie tombait dans l'un d'eux, un court larsen se déclenchait et résonnait dans la tour. Cette situation, impossible à recréer ailleurs ou à un autre moment, a été un véritable moment de suspension. Nous sommes devenus spectateurs de notre propre situation de travail, prenant littéralement du recul pour rester sous la partie abritée du cône de la tour...

Cette temporalité-là, ces moments de suspension qui jalonnent le déroulement d'un acte ou d'un processus sont très présents dans le travail sonore et musical. Dans leur version la plus resserrée, c'est le « sustain » de la guitare : on ne génère que l'attaque du son, en lui donnant son caractère, puis on l'écoute se développer, se maintenir et finalement se relâcher. Mais pour l'instrumentiste, ce moment est infiniment court, parce qu'aussitôt qu'une note est jouée, il pense déjà à la suivante. Sans doute est-ce aussi le cas lorsqu'on travaille avec d'autres matières, mais certainement le travail du son est une superposition très particulière de découpages temporels qui vont de l'infiniment immédiat à l'infiniment continu. À l'intérieur du volume architectural de la tour, la « sculpture » de l'espace sonore avec les mégaphones devenait aussi bien une sculpture du temps. Les sons les plus brefs, en se répercutant en écho, se développaient selon la temporalité propre à l'acoustique du lieu et en révélaient les dimensions. À l'inverse, les sons continus abolissaient la sensation tridimensionnelle, comme si les fréquences se généraient directement à l'intérieur de l'oreille. Sensation d'ailleurs assez perturbante, qui a parfois rendu difficile à localiser les mégaphones abandonnés hurlants dans un coin de la tour. D'une certaine manière, la qualité temporelle de ces sons-là n'apparaissait qu'au moment de les couper. Dans ce cas-là, l'interruption est le geste radical et arbitraire qui fait exister tout le processus qui a précédé.

Suite à la création sonore de pali, j'ai amorcé pour ma part une longue période de travail

---

10 pali meursault, entretien avec Éric La Casa pour <http://www.soundsofeurope.eu>.



solitaire consacrée à la conception de cette machine établissant un dialogue synchrone entre la musique et la conception de l'architecture.

Sous certains aspects, ce dispositif permettant d'improviser une architecture s'apparente au *flat-writer* présenté par Yona Friedman à l'exposition universelle d'Osaka en 1970<sup>11</sup>. Sa machine à écrire, dont le clavier a été transformé, permettait à chaque visiteur de composer son appartement selon ses désirs puis établissait, par le biais d'un programme informatique, un plan de ville idéal. L'objet premier de cette machine était de replacer l'utilisateur au centre d'une nouvelle conception de l'architecture, dans laquelle l'architecte endossait un rôle de technicien-conseil. Elle posait également (et bien avant l'omniprésence de l'informatique en architecture) la question des outils de l'architecture et, à travers eux, elle interrogeait également le temps du processus de conception, qui devenait celui de la fabrication et de l'instruction de la machine.

Pour me permettre d'improviser une architecture dans l'espace de la tour de refroidissement, j'ai ainsi dû instruire le logiciel, ouvrir un univers de possibles, comme autant de gammes et de motifs parmi lesquels il deviendrait possible de puiser durant le temps beaucoup plus court de l'improvisation. Le temps long de la conception architecturale traditionnelle s'est donc déplacé vers un temps long de fabrication d'un outil, dont le paramétrage a été déterminé par l'exploration de la tour et par la création sonore.

## 6/ FORMES

Lors du travail de terrain, une multitude de formes possibles émergent. Puis, au cours des étapes successives du travail de studio, c'est *la* forme, celle que l'on va préserver, définir, titrer et montrer, qui apparaît petit à petit. À la fois elle est réjouissante, elle constitue un aboutissement, et en même temps, peut-être n'est-elle que la réduction des infinies possibilités de la recherche à *une* œuvre. En s'arrêtant à une forme, la multitude des autres choix possibles est éliminée. Si je m'aperçois que je suis dans une impasse, plutôt que de reprendre le travail de studio, je préfère souvent retourner sur le terrain. Cette manière de travailler génère une sorte de pulsation particulière : de courts temps d'ouverture qui se referment lentement sur des formes uniques, avant de se rouvrir à une nouvelle situation, etc.

— *Illustration 6 : pali meursault, capture d'écran de l'installation vidéo-sonore "Electrabelle" —*

Dans ce processus qui, décrit comme ça, peut paraître lourdement déterminé, la collaboration amène des occasions de se décaler dans sa pratique et de bifurquer dans son travail. Elle est souvent ce qui m'a permis d'aboutir à des formes nouvelles. En transformant dès le départ tous les paramètres qui constituent une démarche de recherche ou un travail, (tels qu'on les a visités ici en 6 chapitres, mais on pourrait en ajouter d'autres), la collaboration invite à « oser » recomposer sa propre pratique.

À cet égard, la collaboration à long terme que j'ai menée avec le Collectif Ici-Même [Grenoble] m'a amené à reconfigurer profondément ma relation à mes outils de musicien et de preneur de son. Avec les *Concerts de sons de ville*, j'ai eu l'occasion de prendre part à une forme performative d'écoute environnementale qui s'affranchissait totalement de la technologie qui était devenue mon principal outil<sup>12</sup>. Cela ne m'a pas fait ranger mes micros au placard, mais j'ai entièrement revisité mes gestes, mon approche du terrain et les formes auxquelles aboutissait

---

11 Yona Friedman, *Pour l'architecture scientifique*, Paris, Éditions Pierre Belfond, Collection Art-Action-Architecture, 1971.

12 Ici-Même [Gr.], *Concerts de Sons de Ville*. Promenades aveugles guidées à travers les sons de la ville, que le collectif a initié dès le début des années 2000. Voir : <http://www.icimeme.org>.

mon travail personnel. Dans un temps plus concentré, le travail à Charleroi a été une occasion similaire, et de la même manière elle m'a conduit à réviser mes protocoles. Ainsi, ce que j'envisageais au départ comme un projet discographique a fini par donner naissance à une installation vidéo, une forme qui m'est beaucoup moins familière.

On entend souvent que le dessin d'un projet architectural n'est jamais achevé, en raison de la possibilité de prolonger une idée architecturale jusqu'au moindre détail. Si cet état d'inachèvement se rejoue manifestement dans notre expérimentation à Charleroi, je ne la perçois pas comme une fatalité mais bien comme un point de départ vers d'autres expériences du même type, voire vers une pratique alternative de la conception. En ébauchant l'idée d'une machine à improviser l'architecture dans un site précis, j'ai le sentiment de m'être affranchi pour un temps de l'exigence impérieuse d'une forme architecturale fixée en vue d'un chantier. Ici l'inachèvement touche d'abord à l'outil et au geste, dont je ne cesse de préciser les interactions. Le mode de représentation de cette forme d'architecture en perpétuelle reconstruction me questionne encore : cette approche est-elle réservée à une forme performative plutôt que constructive ? La collaboration menée ensemble a profondément transformé la manière dont j'envisageais ma pratique de la conception architecturale. L'injonction constructive de l'architecte-bâisseur s'est ainsi déplacée vers la possibilité de mettre le projet architectural au service de l'exploration d'un lieu, d'une expérimentation artistique et de l'ouverture d'un dialogue interdisciplinaire.