



**Citation:** L. Angelino (2019) Les frontières entre réel et imaginaire à l'épreuve des promenades sonores *in situ* (Soundwalks). *Aisthesis* 12(1): 189-203. doi: 10.13128/Aisthesis-24936

**Copyright:** © 2019 L. Angelino. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## Les frontières entre réel et imaginaire à l'épreuve des promenades sonores *in situ* (Soundwalks)<sup>1</sup>

LUCIA ANGELINO

Aarhus Institute of Advanced Studies (AIAS), Aarhus University

**Abstract.** This article examines the particular aesthetic experience brought about by soundwalks. In each case, the point of departure is the phenomenological analysis of two case study: Janet Cardiff's *Walks* and the audio-tours *Remote x* by *Rimini Protokoll*. Drawing upon Husserl and Merleau-Ponty, I will examine the conflicts of perception and the peculiar shift from one order of perception to another that punctuate the spectator's walking, as well as the intertwining of the real and the imaginary coming into being in such performances and experienced at the very level of his bodily inscription in space. More specifically, my aim is to address the challenge that the aesthetic experience here in question sets to Husserl's phenomenology of perception and to show how the extension of the notion of perception achieved by Merleau-Ponty makes it possible to overcome the paradox.

**Keywords.** Soundwalks, phenomenology of perception, Husserl, Merleau-Ponty, *phantasia*.

---

Ce qui n'est pas remplaçable dans l'œuvre d'art, ce qui fait d'elle beaucoup plus qu'un moyen de plaisir: un organe de l'esprit dont l'analogue se retrouve en toute pensée philosophique ou politique si elle est productive, c'est qu'elle contient, mieux que des idées, des *matrices d'idées* ; qu'elle nous fournit d'emblèmes dont nous n'avons jamais fini de développer le sens, que, justement parce qu'elle s'installe et nous installe dans un monde dont nous n'avons pas la clef, elle nous apprend à voir et finalement nous donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire, parce que l'analyse ne peut trouver dans l'objet que ce que nous y avons mis<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cet article a reçu un financement de la part de "AIAS-COFUND II fellowship programme that is supported by the Marie Skłodowska-Curie actions under the European Union's Horizon 2020 (Grant agreement no 754513) and the Aarhus University Research Foundation".

<sup>2</sup> Merleau-Ponty (1960): 125.

## 1. INTRODUCTION

Depuis quelques années, en France et en Allemagne, comme ailleurs, en Europe, des nombreux artistes s'attachent à mettre en scène des promenades sonores – solitaires ou collectives – où le(s) spectateur(s) se déplace(nt) de façon plus ou moins structurée dans l'espace urbain ou dans un site spécifique<sup>3</sup>. En quittant le lieu institutionnel où se déroule habituellement la représentation – soit le théâtre ou la salle de concert – ces pratiques déambulatoires investissent les lieux urbains pour construire un itinéraire transi d'imaginaire, dès que certains aspects de cette dite réalité révèlent quelque distinction ou accentuation que peuvent faire émerger les dispositifs artistiques.

Le procédé qu'elles privilégient s'inscrit plus précisément dans ce que Hans-Thies Lehmann, empruntant le terme aux arts plastiques, désigne comme le *Site Specific Theatre*, une pratique performative où «l'espace n'a pas pour finalité principale de fonctionner symboliquement pour un

autre espace fictif, mais d'être accentué et occupé en tant que composante et comme *continuation* de l'espace réel» (Lehmann [2002]: 244). Sur un plan plus général, ces pratiques artistiques itinérantes appartiennent à une vague artistique, mieux connue, sous le nom de *Site Specific Art*.

« *Site-specific*, dit-on en anglais, *in situ* reprend-on en français, en empruntant à la terminologie latine. La notion renvoie à l'une des transformations esthétiques majeures de l'art contemporain et de son histoire, où l'œuvre n'est plus créée dans un espace donné – l'atelier – pour être déplacée vers un espace d'exposition – musée ou galerie – mais existe en corrélation étroite avec un lieu» (Morizot & Pouivet [2012]: 474-477) ou «site» réel, lui-même placé sous une lumière nouvelle, par l'inscription d'un acte performatif ou d'une errance qu'y ouvre des brèches imaginaires.

Trouver une manière appropriée pour décrire l'expérience esthétique que nous procurent ces pratiques artistiques est difficile, tant la frontière entre le réel et l'imaginaire s'y trouve, sinon évincée, du moins brouillée, par le développement d'une perception axée sur l'écoute (de l'environnement) et fortement incarnée dans la marche qui pour son propre compte engage un va-et-vient entre le réel sensoriel et une perception qui en démultiplie les horizons/esquisses, autant actuels que possibles. D'une part, l'imaginaire cesse d'être l'*autre* du réel et devient son prolongement. D'autre part et, corrélativement, le réel, loin d'être une réalité figée et immobile, apparaît lui-même transi d'imaginaire, vibrant de virtualités non encore réalisées et en latence, que la mobilisation du corps du spectateur peut faire émerger et prolonge donc son existence dans l'imaginaire artistique.

Lorsque, à ce point s'estompe la frontière entre l'expérience réelle et le vécu fictif, les conséquences sont lourdes pour l'expérience du spectateur qui s'y engage. En effondrant l'opposition réel-imaginaire, en laissant ces cadres se heurter, ces pratiques artistiques ont pour conséquence de transporter le spectateur dans un état liminaire d'entre-deux, et, parfois, de vertige, qui déstabilise non seulement l'ordre de la vision, mais aussi le fonctionnement même de son appareil perceptif

<sup>3</sup> En son sens strict et original, la « promenade sonore » est une pratique créative, ou plutôt performative, qui consiste à écouter tout en se déplaçant dans un endroit réel à un rythme de marche. Le terme a été utilisé pour la première fois par les membres du *World Soundscape Project* sous la direction du compositeur R. Murray Schafer à Vancouver dans les années 1970. Hildegard Westerkamp, membre de ce group d'artistes, définit la promenade sonore (*soundwalk*) comme « toute excursion dont le but principal est d'écouter l'environnement. C'est exposer nos oreilles à tous les bruits qui nous entourent, peu importe où nous sommes » (Westerkamp [1974]: 1) - traduction mienne. Le texte original en anglais est: « A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are », (Westerkamp [1974]: 1). Voir aussi, à ce sujet, Shafer (1977a) ; (1977b) ; (1977c). Mais, la promenade sonore a été utilisée aussi comme support artistique par des artistes visuels et des documentaristes, tels que Janet Cardiff et le collectif berlinois Rimini Protokoll et c'est à ce titre que je vais l'analyser ici. Un tel choix implique que je ne rentrerai pas dans le détail de l'analyse de la dimension sonore et acoustique et technologique, en tant que telle, puisque le focus de mon attention est centré sur les effets qu'elle produit sur la perception du spectateur.

tout entier (auditif, visuel, moteur, tactile)<sup>4</sup>. C'est pourquoi elles soulèvent une interrogation fondamentale sur la multistabilité perceptive si centrale dans toutes les formes d'art contemporain : à quel type de perception avons-nous affaire, lorsqu'il se joue une telle réversibilité entre l'œil et l'oreille<sup>5</sup> et quels rapports entre le réel et l'imaginaire, la perception et l'imagination sont à l'œuvre dans cette expérience ?

Le terme de perception semble ici trop large et vague, et de ce fait insuffisant à définir la complexité de ce qui se joue là pour le spectateur. C'est tout un jeu synesthésique d'impressions visuelles, auditives, et tactiles qui plonge le spectateur, dans le doute, incertain quant à sa propre place dans l'ensemble et renforce le paradoxe d'une expérience – conditionnée par un média (dans notre cas, un appareil d'enregistrement sonore particulièrement sophistiqué) – mais donnant toujours l'impression d'une présence immédiate.

Le présent travail se conçoit comme une contribution à ce champ de recherche et comme

<sup>4</sup> Cette expérience, mieux connue sous le terme d'oscillation/ambiguïté et de multi stabilité perceptive, ne concerne pas exclusivement le phénomène artistique ici pris en considération. De nombreux domaines en sont affectés, en partant des performances théâtrales contemporaines jusqu'à l'expérience artistique enrichie par les installations interactives et les jeux vidéo dont l'expérience est intensifiée par les environnements immersifs. Dans le contexte des performances théâtrales contemporaines, elle a été analysée avec une précision remarquable par Erika Fischer-Lichte (2008): 84-96. Dans le contexte des jeux vidéo, je renvoie à Elsa Boyer (2015).

<sup>5</sup> Sur la réversibilité qui joue non seulement à l'intérieur de chaque registre sensoriel, mais aussi entre l'œil et l'oreille, les réflexions développées par Mikel Dufrenne dans *L'œil et l'oreille* seraient sans aucun doute instructives. Toutefois, puisque mon propos est d'analyser ici la réversibilité qui se joue à l'intérieur même de la perception, – notamment entre perception originaire et perception en *phantasia* – je me tournerai plutôt vers les riches réflexions développées par Husserl et Merleau-Ponty. Mon intention est tout particulièrement d'aborder le défi posé à la phénoménologie husserlienne par l'expérience esthétique ici en question et de montrer comment l'élargissement de la notion de perception chez Merleau-Ponty permet de lever le paradoxe.

une réponse partielle à cette interrogation que nous lance l'art contemporain, lorsqu'il intègre la création sonore dans les espaces ou les sites réels et y répond par l'itinérance du spectateur<sup>6</sup> qui s'y laisse affecter<sup>7</sup> ou qui s'y expose.

Pour y parvenir, je vais m'engager dans une stratégie de recherche qui combine deux principes : d'une part, mener un travail de conceptualisation théorique sur la perception à partir d'Husserl et Merleau-Ponty; et d'autre part choisir une étude des cas particulièrement riches en possibles retombées. Les promenades [*Walks*] de Janet Cardiff, et les audio-tours *Remote x* réalisés, en plusieurs villes, par le collectif *Rimini Protokoll* nous

<sup>6</sup> Comme nous le rappelle l'anthropologue Tim Ingold ([2011]: 138), il s'agit de réaliser jusqu'à quel point nous sommes muables et jusqu'à quel point nous sommes toujours enchantés dans le monde, qui est aussi un monde de sonorités et d'espaces auditifs.

<sup>7</sup> La littérature sur les promenades sonores est en train de se développer surtout en Canada, en France et en Allemagne. Pour mentionner les publications, les plus étroitement corrélées aux exemples considérés, je renvoie à : Larrue et Mervant-Roux, (2016) et, en particulier à l'article de Bourassa (2016): 369-381; Bourassa (2014) ; Fabuel. *et al.* (2014) ; Formis (2007). D'autre part et d'une manière plus générale, il semble que la théorie comme la pratique des arts accompagnent une certaine fortune du tournant acoustique/sonique (*acoustic turn*) ces dernières années. Le développement, depuis les années 2000, de groupes de recherche, de publications et de manifestations scientifiques autour des espaces sonores témoigne d'une attention croissante accordée à ce tournant acoustique étroitement lié ainsi à la croissance des études scénographiques. Un diagnostic de ce soi-disant *acoustic turn* a été offert, par exemple, par Curtin & Roesner (2015): 107-25. Voir également Voegelin (2010); Birringer (2013): 192-93; Home-Cook (2015). Des nombreux colloques et workshops, y sont consacrés, parmi lesquels, par exemple, le colloque *Milson. Pour une anthropologie des milieux sonores* 2011 et 2012 ; le Colloque *EchoPolis Days of sound* Athènes 2013. Parmi les revues, des numéros spéciaux ont été consacré à ce phénomène artistique : *Espaces et sociétés*, 2003 ; *Géocarrefour* 2003 ; *Ethnographiques.org* 2009 ; *Communications* 2012. R.M. Schafer, chercheur principal du projet intitulé *World Soundscape Project Soundscapes studies* a récemment créé une revue consacré à cette thématique *Soundscape : The Journal of Acoustic Ecology*.

offrent deux objets idéaux pour une telle étude de cas. Leur originalité est exemplaire pour le champ de recherche et la problématique esquissée. En partant d'une analyse de ces dispositifs artistiques, et par le biais d'une réflexion portant sur les rapports entre perception originnaire et perception en *phantasia*, mon analyse s'attachera à questionner la relation ambiguë au réel que développe le spectateur plongé dans un dispositif où des champs perceptifs concurrents peuvent se déployer simultanément. Je m'intéresserai en particulier aux conflits des perceptions – entre perception originnaire et perception en *phantasia* – qui émaillent le parcours déambulatoire du spectateur et au brouillage entre le réel et l'imaginaire, qu'il éprouve au niveau même de son inscription corporelle dans l'espace. Il s'agira plus précisément d'interroger Merleau-Ponty à partir de ces phénomènes<sup>8</sup>, de lui poser de questions qui étaient tout à fait hors de portée de ses pensées explicites parce qu'elles ont trait à quelque chose qui est survenu bien après le temps de sa vie, mais qui existaient cependant comme quelque chose que sa pensée annonçait et donnait virtuellement à penser, signifiant par là que « l'essentiel de cette pensée vient après elle et nous concerne intimement », selon la belle formule d'Etienne Bimbenet. (Bimbenet [2011]: p. 10).

## 2. ÉTUDE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES CAS : LES PROMENADES [WALKS] DE JANET CARDIFF ET LES AUDIO-TOURS REMOTE X DE RIMINI PROTOKOLL

Il s'agit ici, pour commencer, de questionner les rapports entre perception originnaire et perception en *phantasia*, à partir d'un travail phénoménologique d'observation et description de deux exemples, convoqués à titre d'illustration.

<sup>8</sup> En cela, je poursuis une démarche de recherche, initiée par R. Barbaras, dans le volume 5 de la revue *Chiasmi International*. Merleau-Ponty le réel et l'imaginaire, en lequel s'atteste « l'incroyable fécondité de la philosophie de Merleau-Ponty pour la pensée esthétique » (Barbaras [2004]: 9).

Mon premier exemple est tiré des *Promenades* [Walks] de Janet Cardiff<sup>9</sup> qui, avec son partenaire George Bures Miller, a développé des parcours sonores fondés sur la marche *in situ* et l'écoute active, grâce à des techniques d'enregistrement sonore particulièrement sophistiquées (*in site binaural recording*)<sup>10</sup>.

Dans le parcours itinérants de Cardiff, la situation est à peu près la suivante : le spectateur-promeneur reçoit des écouteurs branchés sur une bande sonore qui retransmet les sons de l'environnement enregistrés au préalable. Puisque les sons ont été enregistrés sur le lieu même du parcours, ils créent une doublure imaginaire de l'espace réel, tout en produisant de saisissants effets de réel, autrement dit, une sensibilité accrue aux détails de l'environnement et à la présence du corps en mouvement. À cette texture fictionnelle se mélange la narration: des histoires constituées de fragments hétérogènes, que ce soit des descriptions factuelles ou des amorces fictionnelles, s'intriquent dans la bande sonore. Elles y introduisent une narrativité fragmentée, opérant par bribes de voix où s'entremêlent les bruits de l'environnement. S'installe parfois une intrigue, une enquête, puisant dans le vaste répertoire de l'imaginaire cinématographique ou littéraire. Elle se greffe au flux de conscience porté par la voix de Cardiff, qui, par des instructions vocales, oriente le promeneur dans ses déplacements : « allez dans cette direction », « tournez ici », « prenez ce chemin ».

Voici, en bref, le dispositif de base de la pratique itinérante. Ce principe en apparence simple, est en réalité d'une complexité redoutable pour qui veut analyser l'expérience esthétique qu'il nous procure<sup>11</sup>. Dans une première tentative d'analyser

<sup>9</sup> L'artiste canadienne a récemment publié un livre intitulé *The Walk Book*, où le lecteur est souvent incité à marcher. La performance devient alors une pratique de réception. À ce propos, voir Shaub (2005).

<sup>10</sup> Voir à l'adresse suivante : <http://cardiffmiller.com/artworks/walks/index.html>

<sup>11</sup> Certes, des nombreuses analyses ont déjà été consacrées aux *Promenades* de Janet Cardiff. Cependant, notre approche phénoménologique diffère de ces études. Tou-

– au sens de décomposer pour connaître – cette expérience, voici les éléments qui sont à relever.

1. D'abord, ce sont des promenades, qui engagent la mobilité du corps du spectateur dans un espace donné. Toutefois, la marche nous renvoie ici à deux expériences légèrement décalés, soit à l'expérience de la mobilité du corps dans l'espace physique doublée de la mobilité de l'imagination au sein d'un espace sonore. Un va-et-vient s'installe alors, au niveau spatial et moteur, entre l'ici, soit le site réel où se déroule la promenade et, un ailleurs, évoqué par la bande sonore.
2. À un deuxième niveau, le dispositif engage un va-et-vient perceptif très particulier. Notre appareil perceptif est obligé de faire des allées et des retours entre deux plans de réalité différents. Le premier plan provient d'une réalité donnée, c'est-à-dire ici de l'espace visible. Le deuxième plan correspond à une réalité qu'on peut qualifier d'imaginaire ou virtuelle, puisqu'elle est enregistrée sur une bande sonore et correspond à l'espace auditif. Ces deux champs perceptifs interpellent le spectateur-promeneur *simultanément* et, souvent, *de manière dissonante, voire contradictoire*. Deux niveaux de perception entrent alors *en concurrence* : celui du parcours réel dans la ville et celui du trajet fictif, qui se déroule par l'intermédiaire de ce que nous raconte la voix enregistrée dans le casque.
3. À un troisième niveau, le dispositif qui unit l'oreille du spectateur-marcheur à la voix de la guide nous fait également transiter entre une multitude de perspectives et, notamment, entre une perspective à la première personne qui est celle du spectateur-promeneur, une perspective à la deuxième personne qui est celle de la voix lui donnant des instructions et, dans certains cas, la coalescence de ces deux instances en un plurielle intersubjectivité qui

les unit aux autres spectateurs-marcheurs.

En une formule, cet exemple met en évidence de façon saisissante que marcher dans un lieu renvoie toujours à deux plans de réalité – soit à un espace physique doublé d'un espace imaginaire – qui, loin d'appartenir à deux mondes rigoureusement distincts, nous renvoient au-delà de l'opposition tranchée entre réel perçu et imaginaire à une « zone hybride » qui est la zone d'ambiguïté » où règne « l'indistinction du réel et de l'imaginaire »<sup>12</sup>.

Mon deuxième exemple – *Remote x* – est tiré des audio-tours ou promenades téléguidées réalisés dans différentes villes par le collectif berlinois Rimini Protokoll, fondé en 2000 par Stefan Kaegi, Helgard Haug et Daniel Wetzel<sup>13</sup>.

Dans le titre *X* désigne la variable des villes où le spectacle peut avoir lieu et a effectivement eu lieu. Soit une infinité depuis la première à Berlin : *Remote Berlin, Remote Avignon, Remote Lausanne, Remote San Paolo, Remote New York, Remote Moscou, Remote Milan, Remote Paris...* *Remote* désigne à la lettre une télécommande, mais signifie aussi ce qui est lointain, absent, hors de portée. D'une ville à l'autre, d'un site à l'autre, d'un pays à l'autre, *Remote x*, nous donne à voir, en effet avant toutes choses, les relations dialectiques et réversibles qui se tissent entre le passé et le présent, les fantômes et les êtres vivants, les espaces réels et les espaces du rêve et du possible.

Comment le dispositif mis en scène parvient-il à mêler si habilement fiction et réalité ?

Dans *Remote x* la situation est la suivante : une horde de spectateurs, équipés d'un casque audio, traverse la ville. Ils sont guidés par une voix féminine de synthèse – semblable à celle de nos navigateurs GPS – qui – comme une télécommande – les dirige dans l'espace urbain, les fait marcher au pas, courir ralentir, danser, lever la tête, se séparer en plusieurs groupes et réfléchir à leur positionnement parmi la foule. Elle ordonne leurs actions, mais il les pousse aussi à l'introspection, leur exi-

---

tefois, pour un approfondissement des questions que ces pratiques artistiques soulèvent, je renvoie à Feral et Perrot (2013): 91-129.

---

<sup>12</sup> Sur ces thèmes, je renvoie à Dufourcq (2011).

<sup>13</sup> Voir à l'adresse suivante : <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>

geant de sonder leurs désirs, leurs craintes, leurs croyances.

Au début de la promenade téléguidée, dont le point de départ est un cimetière, la voix demande à chaque spectateur de choisir un objet particulier sur lequel méditer. Le spectateur dirige alors son attention sur l'être phénoménal de cette chose donnée. Sa perception peut par là même prendre une qualité toute particulière. Au départ elle s'accomplit comme une sorte de plongée contemplative non intentionnelle dans cette chose réelle. En même temps, cette plongée contemplative prépare soudain les conditions pour une toute autre manière de percevoir.

Quand l'attention cesse de se focaliser sur la présence d'un être perçu et commence pour ainsi dire à vagabonder, s'y joignent les associations les plus diverses : souvenirs, sentiments, images, vécus passés, pensées...etc. De par son apparaître même, cette chose singulière renvoie implicitement à une diversité d'autres choses que j'ai perçu et pourrais percevoir.

Au-delà d'une perception née sur commande comme vision directe, et focalisée sur un phénomène en cours d'apparition, s'élève alors une toute autre manière de percevoir, une vision périphérique qui s'engage non seulement dans la diversité de ses esquisses perceptives, mais encore dans l'horizon inépuisable des réalités susceptibles d'apparaître selon le même sens.

Dès lors, la perception se dédouble, ou plutôt, oscille entre une perception focalisée sur le phénomène dans son auto-référentialité et une perception élargie aux associations et correspondances que ce phénomène peut déclencher. Le moment du saut d'un ordre à l'autre, est marqué par un écart. Il en résulte un état d'instabilité pour le spectateur qui s'y engage. Cet écart place en effet le percevant *entre* deux champs perceptifs qui le sollicitent *simultanément*.

De ce fait, chaque spectateur, est lui aussi placé dans un état-seuil, dans une situation d'*entre-deux*, par le développement d'une perception qui, par son propre compte, effectue le va-et-vient entre le réel sensoriel et ses horizons imaginaires.

### 3. LA DIMENSION PROBLÉMATIQUE : À QUEL TYPE DE PERCEPTION AVONS-NOUS AFFAIRE ?

Ce travail descriptif étant fait, encore faut-il se demander ce qui, philosophiquement, importe dans les dispositifs artistiques que nous venons d'analyser.

Je me contenterai ici de focaliser mon attention sur la question qui me paraît la plus intéressante du point de vue phénoménologique : la question de savoir de quelle façon le va-et-vient perceptif, que nous venons de décrire, est susceptible de se déployer. Concurrence entre champs perceptifs, dédoublement, illusion, que se passe-t-il exactement lorsque, en situation performative, s'estompe la frontière entre l'expérience réelle et le vécu fictif et nous sommes à la fois ici et ailleurs ?

Faut-il dire que ce va-et-vient perceptif (ce processus d'oscillation ou d'instabilité perceptive) est déterminé uniquement, ou du moins principalement, par des techniques de mise en scène et d'enregistrement sonore (*in site binaural recording*), qui visent à stimuler un changement de perception à un moment précis de la performance? Est-ce que ce phénomène dépend aussi – et, dans quelle mesure – de la disposition intentionnelle du sujet qui, consciemment ou non, accorde sa perception en conséquence ? Ou, bien, ne faudrait-il plutôt dire que le va-et-vient perceptif ici en question se produit indépendamment des techniques de mise en scène et de l'intention du sujet qui perçoit?

Abordée à ce dernier niveau de radicalité, le problème qui se dessine ici est plus précisément le suivant : à quel type de vision avons-nous affaire ?

Pour répondre à cette question, l'étude de ce qu'E. Husserl appelle la conscience d'image libre et la *phantasia* peut paraître la plus évidente. On dit alors que nous n'avons pas affaire à une perception « normale », mais bien à une perception « en *phantasia* »<sup>14</sup> qui fait intervenir des phan-

<sup>14</sup> Husserl, Edmund (2002). Je renvoie également sur ce thème à Richir (2011): 13-32, disponible à l'adresse suivante : <http://www.revistadefilosofia.com>; Richir (2004) et (2000) ; Claesen (1996): 123-159 ; Sallis (1989).

tasmes imaginatifs, des conjectures, des éléments mémorisés.

Or l'émergence au cours de la performance d'une vision élargie à des lisières brumeuses auxquelles se joignent les associations les plus diverses est un fait bien connu et d'ailleurs un effet recherché par le dispositif mis en scène, mais le cadre théorique husserlien, ici convoqué, mal s'applique à notre cas.

En effet, la *phantasia* ou imagination interne, selon Husserl, se déploie dans un champ visuel séparé du champ perceptif et peut constituer un champ d'apparition non originaire autonome par rapport à l'enchaînement normal des esquisses perceptives. Autrement dit, elle peut produire des apparitions qui, dans certains cas, n'ont plus aucun rapport avec le perçu. Elle possède une puissance de figuration propre qui peut être classée du côté des actes imaginatifs. Ce que j'aperçois dans la *phantasia* c'est une apparition imaginaire, une forme imaginaire pure, ou encore mon propre vécu que je retranscris dans le présent du flux perceptif (par exemple, ce visage que je me fait apparaître et qui « flotte » devant mes yeux), de sorte que, en toute rigueur, il n'y a pas d'image perçue comme réellement-là, pas non plus d'objet-image dans la *phantasia*. Telle est d'ores et déjà le caractère inquiétant de la *phantasia* que de nous rendre présent un non-présent (un pur *fictum* et non pas un *fictum* perceptif), que de nous projeter dans un *ailleurs*, et ce non par défaut, mais par essence. L'apparition de *phantasia* n'étant pas fondée dans des appréhensions directes de genre perceptif, n'est pas perçue, elle est purement vécue.

Ainsi, tel que ces quelques lignes le posent clairement:

*Nous avons ici [par la conscience d'image] une apparition, une intuition, et une objectivation sensibles, mais en conflit avec un présent vécu; nous avons apparition d'un non-maintenant dans le maintenant. 'Dans le maintenant', en ce que l'objet image apparaît au milieu de la réalité effective de perception et élève quasiment la prétention d'avoir en plein milieu une réalité effective objective. 'Dans le maintenant' aussi, dans la mesure où l'appréhender d'image est un maintenant-temporel. Mais d'autre part, un 'non-main-*

*tenant' en ce que le conflit fait de l'objet-image un néant qui, certes apparaît, mais n'est rien et ne peut servir qu'à figurer un étant. Or ce figuré ne peut évidemment jamais figurer le maintenant avec lequel il est en conflit, il ne peut donc figurer qu'un autre, un non-présent. (Husserl [2002]: 86)*

On voit bien par là – et c'est un point essentiel pour Husserl – que perception et *phantasia* ne sont pas entrelacées l'une à l'autre, mais nettement distinctes et disjointes, «en conflit». Car « ce n'est pas seulement que la chose-de-*phantasia* n'apparaît pas dans le même champ visuel de la perception, mais qu'elle apparaît pour ainsi dire dans un tout autre monde qui est entièrement séparé du monde du présent actuel.» (Husserl [2002]: 95).

De ce fait, du seul fait qu'elle érige une séparation nette, voire un conflit, entre perception originaire et *phantasia* – la phénoménologie husserlienne semble difficilement applicable au va-et-vient perceptif qui caractérise nos deux exemples.

Tandis que pour Husserl, il y a alternance et conflit, autrement dit, concurrence entre les champs respectifs de la perception originaire et de la *phantasia* (Husserl [2002]: § 37), nos exemples montrent que ces deux champs perceptifs concurrents peuvent se déployer simultanément.

Comment expliquer alors que le champ de la *phantasia* puisse empiéter sur le champ de la perception ? Comment expliquer que au cours des pratiques itinérantes *in situ* nous ayons des apparitions « quasi-perceptives » et une « quasi-expérience » ?

Une frontière qui unit plutôt qu'elle ne divise le réel et l'imaginaire, une *coexistence en décalage*, plutôt qu'un conflit au sein de la perception, entre le champ de la réalité sensible et le champ de ses variations possibles, voilà ce que la phénoménologie doit être en mesure de penser, pour nous faire comprendre la spécificité de la perception impliquée dans ces formes de l'art contemporain.

Si les analyses consacrées par Husserl à la perception théâtrale ouvrent la voie à un tel approfondissement, car elles nous invitent à « nous placer sur le sol de la perception, biffée par la conversion d'une simple *phantasia*, donc à initier une *phan-*

*tasia* purement perceptive » (Husserl [2002]: 517-518), elles ne sont pas suffisamment radicales. Plus précisément, il faudrait dire que si d'une part le cadre husserlien s'avère approprié pour décrire la structure de renvoi propre à la conscience d'image – qui n'est pas mise en rapport d'un image-objet avec son modèle, comme selon le paradigme de la « représentation » – mais double aperception, c'est-à-dire double appréhension perceptive au sein de laquelle plusieurs choses sont pensées comme semblables ou associées, d'autre part, il n'est pas assez radical pour penser leur unité-conflit à l'intérieur du champ perceptif qui leur est commun et qui fonde de deux côtés le rapport de conflit.

La situation décrite, et l'interrogation qu'elle suscite nous indiquent une autre piste possible.

Comme il apparaît de façon saisissante dans les exemples desquels je suis partie, c'est l'incarnation de l'acte perceptif, son inscription dans l'espace sonore et l'expérience kinesthésique du corps du spectateur-performeur qui ouvre des brèches imaginaires dans le tissu urbain et en modifie radicalement la perception, au cours de la promenade.

En d'autres termes, le non-présent ou le pur *fictum* qui se donne comme virtualité de *phantasia*, n'est saisissable (ou perceptible) – et c'est là la découverte majeure de Merleau-Ponty, son avancée par rapport à Husserl – qu'à partir du corps conçu comme « entrelacs de vision et de mouvement » (Merleau-Ponty [1964] : 16). C'est donc, plus précisément, un certain usage de la perception associé autant à la mobilité qu'à la sensibilité du corps qui intensifie l'épreuve que le sujet fait de la texture imaginaire du réel, laquelle à son tour va pouvoir être définie comme un nouveau mode de présence des objets et, de ce fait, comme une nouvelle dimension du réel, élargissant le noyau du réel perçu.

On peut dire en ce sens que, ces pratiques itinérantes (promenades sonores) non seulement posent un défi à la phénoménologie husserlienne de la perception, mais déjouent aussi le « centrisme oculaire de notre culture occidentale »<sup>15</sup>, le privilège qui a été traditionnellement accordé à la vision comme acte,

<sup>15</sup> Selon une expression qui évoque les analyses développées par Jay (1993).

isolé de l'interaction avec les autres sens, pour nous faire prendre conscience de la puissance suggestive de la marche, associée à celle, tout aussi suggestive, de l'écoute<sup>16</sup> et des sensations kinesthésiques, ayant la capacité de faire surgir des émotions, des images mentales, des souvenirs enfouis dans le corps, lui-même incarné de la chair du monde.

De ce constat découle la démarche que je vais suivre. Je ne vais pas entrer dans les analyses que Husserl consacre à la conscience d'image, mais bien plutôt dans celles que Merleau-Ponty consacre à la vision et à la *motricité* du corps, envisagé comme *soi charnel* (touchant-touché) qui se meut à l'intérieur d'un espace dont il fait partie.

L'hypothèse directrice qui me servira de fil conducteur est que l'espace réel (actuel) et l'espace imaginaire ne sont pas séparés l'un de l'autre, mais comme deux *arbres jumeaux* qui se tiennent et se confondent à une *même souche* : notre corporéité motrice, envisagée comme « un système d'actions possibles » (Merleau-Ponty [1945]: 289) qui peut à tout moment faire usage de ses champs sensoriels, pour se transporter dans d'autres sphères et même évoquer par ses montages « une pseudo-présence du milieu » (Merleau-Ponty [1945]: 392). Ainsi, pour comprendre tout à fait l'expérience esthétique singulière de l'espace que ces pratiques artistiques nous dévoilent et la modification de la logique de la vision qu'elles font émerger, il nous faut d'abord considérer de façon plus approfondie le rapport du corps à l'espace.

#### 4. PREMIÈRE ÉBAUCHE DE RÉPONSE : LE CORPS ET L'ESPACE

Comme Merleau-Ponty lui-même le remarque de façon lumineuse dans la *Phénoménologie de*

<sup>16</sup> Sur ce thème les réflexions développées par Dufrenne dans *L'œil et l'oreille* seraient sans doute instructives, puisque son propos est celui d'une part, de rendre justice à l'oreille contre l'impérialisme de l'œil et, d'autre part, de ressaisir leur source commune à partir du contact ou du toucher au niveau même de la sensibilité tactile. Bien que différents, « la vue et l'ouïe sont encore des touchers, mais à distance ». Et « l'oreille et l'œil sont tous deux à leur façon les organes d'un tact à distance » (Dufrenne [1987]: 21).

la *perception*, ce qui nous donne l'espace – aussi bien actuel que virtuel – ce n'est ni l'œil ni l'esprit, mais « une certaine *prise* de mon corps dans le monde » (Merleau-Ponty [1945]: 289): de ce corps qui est un système de puissances motrices et perceptives (comme système d'actions possibles), « qui enveloppent toute fixation particulière dans un projet général » (Merleau-Ponty [1945]: 294) ; « un corps virtuel dont le "lieu" est défini autant par sa tâche que par sa situation » (Merleau-Ponty [1945]: 294) ; un corps d'une « espèce » bien « particulière » dont il nous faudra tracer plus précisément l'image et les contours : *situé à la charnière* entre ce qui est (*où il est*) et ce qui n'est pas encore (*le vers où il s'achemine*), il peut à tout moment et selon la position qu'il occupe *se rapporter et intégrer* sa vie à des domaines *autres* que l'actuellement réel : au passé et à l'avenir [...], aux mondes imaginaires, aux mondes de la lecture, aux connexions de la pensée » (Patočka [1995]: 61) et de la parole, mondes d'où il fait sans cesse retour à la réalité unique pour se retrouver activement là où il est en effet ; par sa faculté motrice il acquiert en outre la liberté pour les choses, la possibilité de voir au-travers et au-delà des limites de sa situation et de sa propre posture momentanée, de s'élever au-dessus de ce qui l'entoure (son environnement immédiat), pour se transporter dans d'autres sphères. Comme M. Merleau-Ponty l'exprime clairement, « le corps [...] n'est pas seulement mobilisable par les situations réelles qui l'attirent à elles, il peut se détourner du monde, appliquer son activité aux stimuli qui s'inscrivent sur les surfaces sensorielles, se prêter à des expériences, et plus généralement se situer dans le virtuel » (Merleau-Ponty [1945]: 126).

C'est là que réside sa spécificité. Le *corps* que l'expérience esthétique présuppose et porte à ressentir, *n'est pas localisable*<sup>17</sup>. Il est *en présence, intouchable, insaisissable dans l'immanence*, selon

l'expression de Paul Klee<sup>18</sup>, que Merleau-Ponty incorpore à la trame de *L'œil et l'esprit*.

Sa particularité réside plus précisément en ceci qu'il sait vivre à *l'intérieur* des *possibles*, dans le *suspens tendu* entre un « d'où-vers-où », dans le *lieu inhabitable* d'une réalité *en passe de devenir*. Les *possibilités* (virtualités) ne sont pas pour lui de *fausses voies*, mais des *appuis* grâce auxquels il peut s'étirer jusqu'au point de *déséquilibre* qui construit un *nouvel équilibre* et l'*ouvre* à son tour à une nouvelle expérience de l'espace.

Cette merveille se produit lorsque

*mon corps effectif vient coïncider avec le corps virtuel qui est exigé par le spectacle et le spectacle effectif avec le milieu que mon corps projette autour de lui. Il s'installe quand, entre mon corps comme puissance de certains gestes, et le spectacle perçu comme invitation à ces mêmes gestes et théâtre de ces mêmes actions, s'établit un pacte qui me donne jouissance de l'espace comme aux choses puissance directe sur mon corps.* (Merleau-Ponty [1945]: 289)

Dès lors :

*Mon corps virtuel déplace le corps réel à tel point que le sujet ne se sent plus dans le monde où il est effectivement, et qu'au lieu de ses jambes et de ses bras véritables, il se sent les jambes et les bras qu'il faudrait avoir pour marcher et pour agir dans la scène représentée, de sorte qu'il faudrait dire, en toute rigueur, qu'il habite le spectacle.* (Merleau-Ponty [1945]: 289)

Nous comprenons mieux à partir de ces analyses ce qui avait été énoncé au départ, à savoir que la réussite du dispositif artistique et la théâtralisation du monde qu'il peut faire émerger, ne découle pas d'une *attitude mentale*, (ou *perception en phantasia*) qui fait intervenir des *phantasmes imaginatifs*, mais présuppose au contraire à titre plus fondamental une *projection* de notre corps effectif vers ce *lieu (là)* qui est exigé par le « spec-

<sup>17</sup> Sur ces différents aspects, notre étude entrecroise sans pourtant pouvoir y adhérer les intéressantes analyses consacrées par Cyssau à l'existence du corps négatif (Cyssau [1995]: 182).

<sup>18</sup> Paul Klee cité par Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*, écrivait ces mots que l'on a gravés sur sa tombe : « Je suis insaisissable dans l'immanence... », (Merleau-Ponty [1964]: 58). C'est dans le sens indiqué ci-dessus que je l'interprète.

tacle » (Merleau-Ponty [1945]: 289), un certain usage de notre corps phénoménal et de la motricité (ou intentionnalité motrice) qui lui est propre<sup>19</sup>.

Le point, le plus important à retenir, est que lorsque le corps ne parvient plus à éprouver dans l'ici et maintenant de chacun de ses mouvements cette puissance de projection de soi dans d'autres milieux ou sur d'autres scènes ; lorsque le sujet n'est plus capable de « jouer » avec son corps<sup>20</sup>, de l'éprouver capables d'une multitude de mouvements autant actuels que possibles, c'est la capacité de percevoir l'inépuisable richesse du réel qui est compromise, comme le montre bien le cas pathologique de Schneider<sup>21</sup>, longuement analysé par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*.

En sens inverse, cet imaginaire qui, pour Merleau-Ponty, est le cœur battant du « schéma corporel » et de l'intentionnalité motrice qui l'organise, permet au sujet de s'éprouver interpellé en profondeur, voire même mobilisé non seulement par la singularité de la situation effective qu'il est en train de percevoir, mais aussi par toute la latence imaginaire susceptible de l'investir. Encore faut-il remarquer que, dans une perspective strictement merleau-pontienne, le pouvoir que la vie perceptive a de se laisser habiter par l'imaginaire suppose une « chair du réel », c'est-à-dire un monde qui nourrit cet imaginaire, qui, dans sa texture sensible, en soutient la possibilité.

En d'autres termes, ce qui fait que les choses que nous percevons nous affectent charnellement

<sup>19</sup> Cette capacité renvoie d'une part à l'*organisation* propre au « schéma corporel » et d'autre part à l'*intentionnalité motrice* qui l'organise et lui insuffle sa vie, c'est-à-dire au corps compris globalement comme « *système synergique* dont toutes les fonctions sont reprises et liées dans le *mouvement* général de l'être au monde » (Merleau-Ponty [1945]: 270).

<sup>20</sup> Cf. les analyses phénoménologiques qu'y consacre Gély (2002): 109-113.

<sup>21</sup> Comme ces quelques lignes de Merleau-Ponty le posent clairement : « Il y a dans toute sa conduite quelque chose de méticuleux et de sérieux, qui vient de ce qu'il est incapable de jouer. Jouer, c'est se placer pour un moment dans une situation imaginaire, c'est se plaire à changer de "milieu" » (Merleau-Ponty [1945]: 157).

et ne sont pas simplement des objets neutres que nous contemplerions, c'est l'épreuve que nous faisons de la multiplicité vibrante de leur façon d'apparaître, d'entrer en présence et par là même de séduire nos sens, de provoquer même, de notre part, des réactions favorables ou défavorables.

C'est dire que la perception d'une réalité donnée implique toujours, même au niveau le plus passif, un horizon inépuisable des esquisses autant perceptives qu'imaginaires, qui excède son mode d'apparition actuel, un halo des multiples facettes instables et imprévisibles, qui se déploient continuellement autour d'elle et qui parlent à notre corps et à nos sens avant que nous cherchions à nous ressaisir et à en jouer.

La mer est un exemple flagrant de cette capacité qu'une chose réelle possède d'évoquer une multitude des variantes, de manières de vibrer sous le regard, ainsi que de catalyser nos désirs : « ... tantôt criblée de tourbillons, d'aigrettes et de rides, ou bien massive, épaisse et immobile en elle-même », la « mer » – dit Merleau-Ponty – « déploie un nombre illimité de figures de l'être. » (Merleau-Ponty [1969]: 88).

##### 5. DEUXIÈME ÉBAUCHE DE RÉPONSE : LA TEXTURE IMAGINAIRE DU RÉEL ET SON ENVERS CHARNEL

C'est sur la base de ces premières réflexions que nous pouvons nous approprier ici de la thèse centrale avancée par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, selon laquelle il y a une « texture imaginaire du réel » qui est moins un tissu de fantasmes que le corrélat d'une vision à l'état naissant dans le corps, laquelle nous renvoie sans cesse au réel, au lieu de nous y séparer.

L'imaginaire, ici compris comme le diagramme du visible dans le corps, sa « pulpe ou son envers charnel » (Merleau-Ponty, M. [1964]: 24), renvoie à la genèse corporelle de la vision et, plus précisément à ce qui du visible, dépasse l'actuellement observable, en direction de ses esquisses. Il exprime ce qui comme tel ne peut être visible et, en ce sens, renvoie le voyant à l'insurmontable passivité de son

corps vis-à-vis de l'inépuisable richesse du réel. Autrement dit, loin de déréaliser le rapport du sujet percevant à ce qu'il perçoit, l'imaginaire qui habite le corps du voyant est constitutif de l'épreuve que celui-ci fait de son appartenance à ce qu'il perçoit. Encore faut-il remarquer que la « texture imaginaire du réel », ne peut capturer véritablement, entrer dans mon acte perceptif, que lorsqu'il se trouve intérieurement réactivée l'épreuve de sa genèse fiévreuse dans le corps.

Telle est la première thèse que Merleau-Ponty nous permet de développer dans le cadre de l'interrogation déployée ici. Une des implications de cette thèse est qu'il importe, pour intensifier l'épreuve que le sujet percevant fait de la réalité de ce qu'il rencontre et de sa densité charnelle, de solliciter, voire éveiller cet imaginaire qui tapisse intérieurement la perception du corps vivant.

Or, un des enjeux de mon analyse est de montrer, à partir d'une reprise de certaines thèses développées dans la *Phénoménologie de la perception*<sup>22</sup>, qu'il y a un imaginaire interne à la motricité qui est l'opérateur d'une telle intensification du lien affectif entre le sujet percevant et ce qui dans le monde l'affecte charnellement (depuis la chair du corps propre) et lui impose une certaine conduite. En une formule, le pouvoir que nous avons de faire entrer certains contenus imaginaires dans l'épreuve perceptive que nous faisons d'une situation donnée est lié au pouvoir que notre corps a d'éprouver cette vie imaginaire qui est au cœur de chacun de ses mouvements. En effet, il ne suffit pas d'être en présence d'un environnement réel, pour que la perception que j'ai des objets qui le peuplent soit imprégnée, voire habitée par une vie imaginaire. Cette vie n'est susceptible d'entrer dans mon acte perceptif que si mon corps s'éprouve lui-même travaillé par une mouvance imaginaire autrement dit, éprouve chacun de ses mouvements comme vibrant de possibles. Pour le dire autrement: un sujet qui marcherait, mais dont

le corps en mouvement serait celui d'un automate – chacun de ses mouvements se réduisant dès lors à son effectivité – ne pourrait pas, telle est l'hypothèse, se nouer affectivement à ce qui lui apparaît et, par là même, se laisser mettre en jeu par celui-ci. En sens inverse, lorsqu'il la mouvance imaginaire du réel est éprouvée par le corps, grâce à une sensibilité accrue, voire éveillée par la marche, chaque chose perçue/donnée, de par son apparaître même, me renvoie implicitement à une diversité d'autres objets que j'ai perçus et pourrais percevoir. C'est ainsi que, par exemple, un corps dansant dans l'espace, est davantage susceptible d'accrocher le regard, de renvoyer l'acte perceptif à la texture imaginaire du réel qu'un corps se mouvant de façon mécanique et fonctionnelle<sup>23</sup>.

Une connexion d'essence doit donc manifestement lier la vie perceptive dans la richesse foisonnante de ses variantes possibles, de ses multiples manières de vibrer sous le regard à l'imaginaire et à la motricité du corps<sup>24</sup> ; il s'agit d'une liaison que l'on ne peut pas supprimer arbitrairement et qui se manifeste autant pour son efficacité lorsqu'elle est présente que par son empêchement lorsqu'elle est absente.

Pour résumer : il ne peut y avoir d'imaginaire interne à l'acte perceptif que s'il y a un imaginaire

<sup>22</sup> Notamment les thèses développées dans le chapitre de la *Phénoménologie de la perception* consacré à « La spatialité du corps propre et la motricité » à l'analyse desquelles je me suis consacré dans le paragraphe 4.

<sup>23</sup> Sur la distinction entre un mouvement mécanique qui serait celui d'un automate et un mouvement vécu, entre un mouvement finalisé et un mouvement qualifié de présentiel, pour autant qu'il a la particularité de faire en sorte que « nous nous éprouvons nous-mêmes » et que « nous vivons non pas l'action, mais le faire vital » (Courtine (dir.), [1992]: 32), je renvoie aux analyses d'E. Straus déployées dans « Les Formes du Spatial. Leur signification pour le mouvement et la perception », in Courtine (dir.), (1992) ainsi que dans l'article intitulé *Le mouvement vécu*, Straus (1935). En d'autres termes, lorsque nous nous abandonnons à ce mouvement : « Nous ne sommes plus, par l'appréhension, l'observation, la volonté ou l'action, tournés vers les objets singuliers du monde extérieur, mais nous vivons notre présence, notre être-vivant, notre sensibilité » (Straus [1992]: 37).

<sup>24</sup> Sur ce thème, et plus précisément sur le rapport de la vie perceptive à l'imaginaire et à la théâtralité originaire du corps, je renvoie aux réflexions très riches développées par Gély (2002).

interne à la motricité du corps et réciproquement. Ces deux dimensions sont profondément liées l'une à l'autre et la plus grande partie des réflexions du dernier Merleau-Ponty était consacrée à les tenir ensemble (Barbaras [1998] : 225-241), sous la figure bien connue du corps comme «entrelacs de vision et de mouvement » (Merleau-Ponty [1964]: 16). C'est pourquoi elle nous semble d'une grande pertinence pour comprendre la complexité de l'expérience du spectateur engagé dans les promenades sonores que nous avons analysé. C'est sur ce point que je m'arrêterai brièvement, avant de conclure.

## 6. CONCLUSION

Pour conclure, je souhaiterais apporter un dernier éclairage sur ce que peut désigner l'imaginaire dans la phénoménologie de Merleau-Ponty<sup>25</sup> et, corrélativement, sur ce qui fait la pertinence de cette pensée pour capturer la spécificité de l'expérience esthétique que les promenades sonores ont mise en lumière.

Comme nous l'avons vu, à la différence de Husserl, Merleau-Ponty refuse de concevoir l'imaginaire comme le corrélat d'un acte imaginatif de la conscience d'image libre (*phantasia*) délié de tout rapport à la réalité effective. Pour lui, l'imaginaire surgit aussi bien de la chair du visible que du corps du voyant. En tant que tel, il doit être compris comme une modalité incarnée de la perception associée à l'intentionnalité motrice qui l'organise, ce qui lui permet de penser jusqu'au bout le va-et-vient perceptif entre les champs spatiaux correspondants au réel perçu et à l'imaginaire, que nos exemples ont mis en lumière.

Autrement dit, à la différence de Husserl qui établit une frontière stricte, et donc un conflit, une alternance, voire une concurrence entre le champ de la perception dite originaire et le champ de la conscience dite d'image libre (*phantasia*),

<sup>25</sup> Sur cette question, je renvoie au numéro 5 de la revue *Chiasmi International*, dirigé par Renaud Barbaras et consacré précisément à Merleau-Ponty le réel et l'imaginaire. Barbaras (2004).

Merleau-Ponty permet de penser leur simultanéité et coexistence spatio-temporelle.

Refusant de concevoir l'imaginaire comme le corrélat d'un acte imaginatif de la conscience, Merleau-Ponty opère en effet une démystification de l'imagination, perception et imagination étant conçue les modalités d'une seule fonction plus primordiale<sup>26</sup>. Cette démystification à son tour permet de penser une libération de l'imaginaire du cadre traditionnel dans lequel il n'a d'autre épaisseur que celle qu'un individu imaginant lui confère, et s'oppose en tant que tel au réel.

L'imaginaire va en effet pouvoir être défini par Merleau-Ponty comme un sens apparaissant à même le sensible, aimantant le surgissement imprévisible d'affinités suggestives entre telles et telles sensations. Cela dit, comme nous l'avons vu, cette vie (ou cette mouvance) imaginaire qui habite originairement le réel ne peut capturer véritablement, entrer dans mon acte perceptif, que lorsqu'elle se trouve intérieurement réactivée par l'imaginaire interne à la motricité du corps percevant susceptible autant d'en éprouver que d'en démultiplier les variantes possibles. En ce sens, Merleau-Ponty insiste tout particulièrement sur le fait que les perceptions dites en *phantasia* ne relèvent pas d'une perte du corps, mais d'un usage particulier de ses champs sensoriels et kinesthésiques.

Dès lors, ce qui est absolument nécessaire dans l'appréhension de la texture imaginaire du réel – c'est-à-dire dans l'enchaînement des perceptions ou des esquisses, ainsi que dans la coexistence des champs sensibles entre eux – ce sont les systèmes kinesthésiques, qui ne sont pas seulement des sensations à surajouter à la visée intentionnelle, puisqu'ils désignent des systèmes d'apparition à part entière, par eux-mêmes motivés et, à vrai dire, de façon visuelle, tactile, motrice, etc...

En un mot, l'étude de la motricité constitue un aspect de la phénoménologie de Merleau-Ponty qui permet de la prolonger vers des interrogations contemporaines touchant aux pratiques artis-

<sup>26</sup> Cf. les analyses magistrales consacrées à cette thématique par De Saint Aubert (2013): 257-280.

tiques situées. Qu'il s'agisse des parcours itinérants ou sonores, les kinesthèses et, plus en général, la motricité du corps jouent un rôle majeur quant à la possibilité de se transposer dans un champ d'expérience étranger.

À cet égard, il est intéressant de noter, avant de conclure, que les parcours itinérants *in situ* ne transforment pas seulement la logique de la perception, mais aussi les principes de la mimésis. Alors que la mimésis, au sens aristotélicien engendre le plaisir de la reconnaissance et parvient, pour ainsi dire, toujours à un résultat, les données sensorielles demeurent ici continuellement en attente de réponses et de développements. Ce que l'on voit et entend, demeure « en puissance », en appropriation différée et interpelle notre puissance d'agir, plutôt qu'il ne satisfait l'acte de perceptif d'un sujet étant en mesure de s'appuyer sur un ordre représentatif.

En ce sens et de prime abord nous pourrions dire que les pratiques performatives analysées nous invitent à repenser l'expérience du spectateur, sous la figure du pèlerin, du voyageur, de l'aventurier caractéristique des récits du XIX<sup>e</sup> siècle ou celle du flâneur baudelairien telle que l'a relevée Walter Benjamin – comme une voie sur la frontière entre le réel et l'imaginaire, ou plutôt comme un chavirement continu d'un ici et d'un ailleurs, d'une perception focalisée sur le phénomène dans son auto-référentialité et d'une perception élargie aux associations que ce phénomène peut déclencher.

Mais en deuxième lieu et de façon tout aussi bien significative, elles nous obligent à repenser la fonction de l'art, selon une perspective qui rejoint la profondeur des réflexions que Merleau-Ponty y consacra dans l'essai intitulé *Le langage indirect et les voix du silence*, cité en exergue.

Il est certain que la fonction de l'art ne se réduit plus à refléter le réel, à une fonction qu'on pourrait globalement qualifier de mimétique. Toutefois, il connaît aujourd'hui d'autres manières plus actives et plus dynamiques d'intervenir dans les lieux, les institutions ou les sites spécifiques où il s'inscrit, et avec lesquels il entretient un rapport dialectique pour ne pas dire ambivalent.

Notamment, l'art peut transfigurer son lieu d'inscription, quel qu'il soit, pour en actualiser le potentiel imaginaire, voire en engendrer des variantes significatives, en changeant fictivement certains paramètres, comme le ferait un scientifique dans son laboratoire pour mieux connaître son objet. Il peut dès lors produire (*poïein*) de mondes possibles, créer des mondes alternatifs qui permettent de jeter un regard neuf et parfois critique sur ce qui se donne comme la seule réalité possible. Il peut rendre visible « l'imaginaire qui est logé dans le monde », s'appropriant des correspondances, des questions et des réponses qui ne sont, dans le monde, qu'indiquées sourdement, et toujours étouffées par la stupeur des objets, il les désinvestit, les délivre et leur cherche un corps plus agile. » (Merleau-Ponty [1969]: 56). Et de ce fait, favoriser non pas l'identification mais la prise de distance ; non pas l'immersion mais l'émergence d'un regard neuf, critique, éloignée et de ce fait capable d'un travail de nature cognitive et critique, « dont l'analogue se retrouve en toute pensée philosophique ou politique » (Merleau-Ponty [1960]: 125).

## REFERENCES

- Barbaras, R., 1998: *Le tournant de l'expérience : recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris.
- Barbaras, R. (ed.), 2004: "Chiasmi International. Merleau-Ponty le réel et l'imaginaire" 5.
- Barbaras, R. (ed.), 2004: *Présentation*, "Chiasmi International. Merleau-Ponty le réel et l'imaginaire" 5.
- Bimbenet, E., 2011: *Après Merleau-Ponty. Études sur la fécondité d'une pensée*, Vrin, Paris.
- Birringer, J., 2013: *Audible Scenography*, "Performance Research" 18 (3), pp. 192-193.
- Boyer, E., 2015: *Le conflit des perceptions*, MF, Paris.
- Bourassa, R., 2014: *Immersion et présence dans les dispositifs de réalités mixtes*, in Bourassa, R. et al. (ed.), *Figures de l'immersion*, Observatoire de l'imaginaire contemporain, OIC. <http://>

- oic.uqam.ca/fr/remix/immersion-et-presence-dans-les-dispositifs-de-realite-mixte
- Bourassa, R., 2016: *Parcours sonores et théâtres mobiles en espace urbain. Pratiques performatives*, in Larrue, J.-M., Mervant-Roux, M.-M. (eds.) (2016.), *Le son du théâtre XIX-XXI siècle*, CNRS éditions, Paris, pp. 369-380.
- Courtine, J.-F., 1992: *Figures de la subjectivité*, Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris.
- Cyssau, C., 1995: *Au lieu du geste*, P.U.F, Paris.
- Claesen, L., 1996: *Présentification et fantaisie*, "ALTER revue de phenomenologie" 4, pp. 123-159.
- Curtin, A., & Roesner D., 2015: *Sounding out "the scenografic turn"* : eight position statements, "Theatre & Performance Design" 1 (1), pp. 107-125.
- Dufourcq, A., 2011: *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Springer, Netherlands.
- Dufrenne, M., 1987: *L'œil et l'oreille*, Editions de l'Hexagone, Montréal.
- Féral, J., Perrot, E., 2013: *Le réel à l'épreuve des technologies*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Fabuel, G., Guiu, C., Mervant-Roux, M.-M. et al., 2014: *Soundspaces Espaces, expériences et politiques du sonore*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Fischer-Lichte, E., 2008: *Reality and Fiction in Contemporary Theater*, "Theatre Research International" 33 (1), pp. 84-96.
- Formis, B., 2007: *Ça marche ! Pratiques déambulatoires et expérience ordinaire*, "Art Press" 2 (7), pp. 38-47.
- Gély, R., 2002: *Imaginaire, Perception, Incarnation : exercice phénoménologique à partir de Merleau-Ponty, Henry et Sartre*, Peter Lang, Bruxelles.
- Jay, M., 1993: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, London.
- Home-Cook, G., 2015: *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Husserl, E., 2002: *Phantasia, Conscience d'image, souvenir : de la phénoménologie des présentifications intuitives : textes posthumes (1898-1925)*, Jérôme Millon, Grenoble.
- Ingold, T., 2011: *Being Alive : Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London.
- Larrue, J.-M., Mervant-Roux, M.-M., 2016: *Le son du théâtre XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, CNRS éditions, Paris.
- Lehmann, H.-T., 2002: *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris.
- Merleau-Ponty, M., 1945: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 2003.
- Merleau-Ponty, M., 1969: *La Prose du monde*, Gallimard, Paris, 2004.
- Merleau-Ponty, M., 1960: *Signes*, Gallimard, Paris, 2003.
- Merleau-Ponty, M., 1964: *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 2013.
- Morizot, J. & Pouivet, R., 2012: *L'espace urbain, lieu artistique alternatif ?*, in Morizot, J., Pouivet, R (eds.), *Dictionnaire d'Esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp. 474-477.
- Patočka, J., 1995: *Papiers phénoménologiques*, Jérôme Millon, Grenoble.
- Richir, M., 2011: *Imagination et Phantasia chez Husserl*, "Eikasia" 40, pp. 13-32.
- Richir, M., 2004: *Phantasia, imagination, affectivité*, Jérôme Millon, Grenoble.
- Richir, M., 2000: *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Grenoble.
- Saint-Aubert, E., 2013: *"Voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir." Perception et imaginaire chez Merleau-Ponty*, "Chiasmi International" 14, pp. 257-281.
- Sallis, J., 1989: *L'espace de l'imagination. Husserl et la phénoménologie de l'imagination*, in Husserl (collectif), Jérôme Millon, Grenoble, pp. 65-88.
- Shaub, M. (eds.), 2005: *Janet Cardiff : The Walk Book*, Walther König, Köln.
- Shafer, R.M., 1977a: *Vancouver Sound Diary*, ARC Publications, Vancouver.
- Shafer, R.M., 1977b: *European Sound Diary*, ARC Publications, Vancouver.
- Shafer, R.M., 1977c: *The Tuning of the World*. University of Michigan, Michigan.

- Straus, E., 1935: *Le mouvement vécu*, Bovin et C<sup>ie</sup> Éditeur, Paris.
- Straus, E., 1992: *Les Formes du Spatial. Leur signification pour le mouvement et la perception*, in Courtine, J.-F. (dir.), *Figures de la subjectivité*, Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris. pp. 15-49.
- Voegelin, S., 2010: *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, New York.
- Westerkamp, H., 1974: *Soundwalking*, "Sound Heritage" 3 (4), pp. 18-27.