



HAL
open science

La danse comme outil pour l'architecte

Léna Fauvernier

► **To cite this version:**

Léna Fauvernier. La danse comme outil pour l'architecte. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01808247

HAL Id: dumas-01808247

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01808247>

Submitted on 5 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

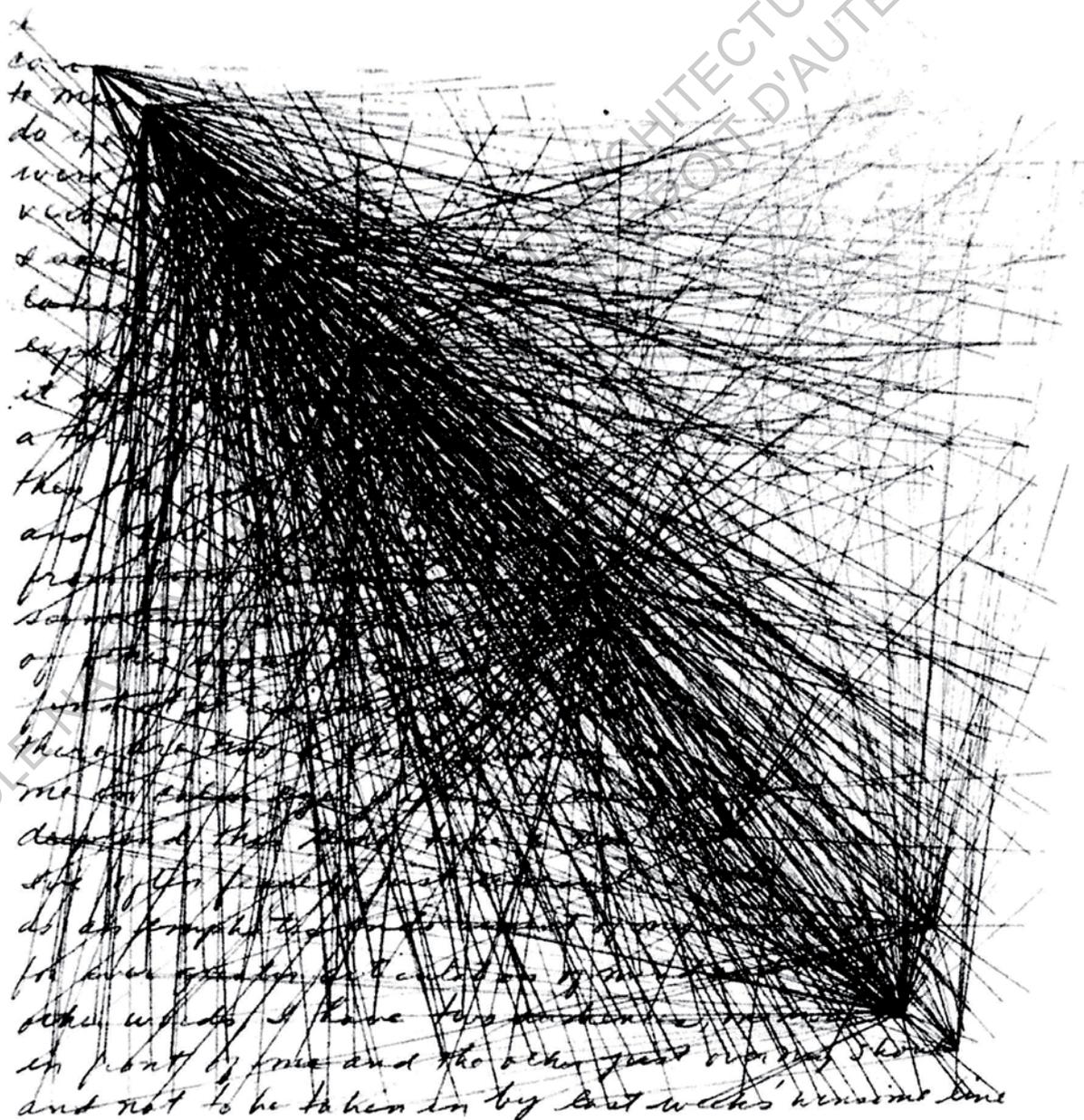
LA DANSE COMME OUTIL POUR L'ARCHITECTE

•

Penser l'architecture par le corps en mouvement dans l'espace

Léna Fauvernier

Directeur de mémoire : Philippe Lamy



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Image de couverture :
Trisha Brown, *Untitled*, crayon sur papier, 43 x 32,5, 1980

LA DANSE COMME OUTIL POUR L'ARCHITECTE

•

Penser l'architecture par le corps en mouvement dans l'espace

Léna Fauvernier

Directeur de mémoire : Philippe Lamy

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce à la participation de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Tout d'abord, je souhaiterais adresser toute ma gratitude au directeur de ce mémoire, Philippe Lamy, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Ensuite, je remercie tout particulièrement Nathalie Carrié et Jean-François Pirson pour leur collaboration, leurs réponses à mes questions et leur aide précieuse. Ce mémoire n'aurait pas été aussi abouti sans leur participation.

J'adresse également mes remerciements aux enseignants du séminaire « Entre Art et Architecture », Andrea Urlberger et Daniel Bonnal. Leurs nombreux conseils ont été utiles à la réalisation de mon travail.

D'autre part, je désire aussi remercier Mathilde Thouron, pour les outils nécessaires à la rédaction de ce mémoire.

Je voudrais exprimer aussi ma reconnaissance envers Francine Zarcos et Daniel Estevez. Grâce à leur enseignement ma curiosité a été aiguisée et m'a amené à questionner la place des usages et des sens dans la conception, ainsi que les représentations architecturales.

Pour finir, je souhaite particulièrement remercier Hugo Wiscart et mes parents pour leur aide précieuse à la relecture et à la correction de mon mémoire, ainsi que pour leur soutien.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DAUPHINOIS

Sommaire

Introduction	5
I - La danse et l'architecture : un lien présent dans l'histoire ?	9
I. 1. Du jardin de Versailles au Bauhaus : penser l'espace scénique	9
I. 1. 1. Un premier constat : le jardin de Versailles, un lieu scénique	9
I. 1. 2. Schlemmer et le Bauhaus : un enseignement centré autour du corps et de l'espace	11
I. 2. L'émergence de quelques outils pour penser la danse dans l'espace	25
I. 2. 1. Le corps comme mesure : la géométrie dans la réflexion chorégraphique	25
I. 2. 2. La contrainte de l'espace et du corps pour enrichir la chorégraphie	41
I. 2. 3. La chorégraphie déjà assimilée aux gestes du quotidien	48
II - La danse révélatrice de l'espace	57
II. 1. De la scène à l'italienne à la scène urbaine et architecturale : rompre avec les conventions	57
II. 1. 1. Une première étape : Artaud et Cunningham ou comment échapper aux réglementations scéniques	57
II. 1. 2. La danse comme outil de découverte ou redécouverte de l'architecture : la performance de Nathalie Carrié à l'usine Brusson de Villemur-sur-Tarn	62
II. 2. Les chorégraphies du quotidien	85
II. 2. 1. La danse assimilée à la marche et au parcours	85
II. 2. 2. S'inspirer du quotidien	88
II. 2. 3. L'usage comme producteur d'espace	90
III - L'architecture productrice de chorégraphies du quotidien	93
III. 1. Les notations chorégraphiques au service de la conception scénique	93
III.1. 1. Le parcours et la notation Feuillet	93
III. 1. 2. Le corps en mouvement et la notation Laban	100
III. 2. Concevoir l'espace par le déplacement des corps	107

III. 2. 1. Les notations chorégraphiques comme outil de conception : de Thiel à Tschumi en passant par Halprin	107
III. 2. 2. L'espace conçu engendre la danse du quotidien	125
III. 2. 3. La pensée de la contrainte comme enrichissement de la danse et des chorégraphies du quotidien illustrée par les théories de Hertzberger et Parent	141

Conclusion	167
------------	-----

Bibliographie	171
---------------	-----

Annexes	173
---------	-----

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Introduction

J'ai, pendant très longtemps, pratiqué la danse. Avec le recul, je me suis aperçue que cela m'a permis d'être particulièrement sensible aux espaces. Mes études en architecture m'ont apporté un nouveau regard sur les lieux que je pratique et que je conçois. Néanmoins, j'ai toujours ressenti un manque dans ma pratique et mon enseignement. On nous apprend surtout comment réfléchir au plein et au vide, mais on omet bien trop souvent de nous parler des usagers. Le corps en mouvement se retrouve relégué en arrière plan. Généralement, l'esthétique, l'aspect constructif et la qualité des espaces prévalent sur la valeur d'usage. J'ai pu constater dans plusieurs travaux la qualité du travail obtenu lorsque l'architecture se nourrit d'autres disciplines. En effet, les arts, quels qu'ils soient, apportent un regard neuf. La conception n'est alors pas « gratuite » mais a du sens puisqu'elle est totalement imprégnée de l'environnement dans lequel se dresse le projet. Ces travaux m'ont ouvert les yeux sur le fait que les sens et particulièrement le mouvement des corps ne sont aucunement pris en compte. Etrangement, l'expérience corporelle est le point de départ de toute conception architecturale. L'architecte, se rendant sur le site de son futur projet, s'imprègne de son atmosphère. Les lieux deviennent le point d'ancrage de toute réflexion. Alors pourquoi, alors que la gestuelle engendre la pensée architecturale, cela disparaît parfois dès les premières esquisses ? On remarque d'ailleurs que les mouvements corporels n'apparaissent jamais sur les représentations architecturales. Les plans, les coupes, les élévations, les axonométries, etc, sont bien trop statiques. Néanmoins, les lieux sont normalement pensés pour accueillir la vie, offrir une diversité d'usages. Comment l'expliquer ? Comment s'intéresser à une mesure de l'espace en architecture qui ne serait plus le plan, la coupe ou la façade ? Tout comme Paul Virilio¹, je me suis intéressée

« à la notation chorégraphique, en me demandant s'il n'y aurait pas, par exemple, derrière la *Labanotation*, une manière de qualifier l'espace qui viendrait compléter, chez l'architecte, les plans et les coupes qui sont des choses absolument barbares pour mesurer un espace puisqu'on ne mesure pas le temps. Alors que dans la danse, où les notions de temps et d'espace sont liées, il y a une relativité qui traduit bien cette réalité là. »².

Virilio souligne l'intérêt d'introduire la mesure du temps afin de qualifier l'espace du mouvement.³ Je me suis demandée dans ce mémoire si la danse pouvait nourrir l'architecture, mais aussi comment elle viendrait l'enrichir. Pour comprendre les tenants et les aboutissants de ces questionnements, commençons par expliquer les termes nécessaires.

Tout d'abord, que sont la danse, la scène, l'espace, l'architecture ? Ces quatre notions majeures utilisées dans ce mémoire doivent nous éclairer sur la manière de l'aborder. Mais qui dit danse, dit aussi chorégraphie. « On fait remonter habituellement l'apparition du mot chorégraphie au livre de Feuillet : *La Chorégraphie où l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs (1700)*. [...] Le mot dérive de χορευεια signifiant tout à la fois danse, chœur, groupe de danseurs, place où l'on danse... »⁴. A cette époque, la chorégraphie faisait

1. Biographie présente ultérieurement dans le mémoire

2. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 47-48

3. *Ibid.*

4. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage*, n°13-14 – Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 16

davantage référence à une « méthode de transcription des pas et des figures de la danse et à l'art de composer, de diriger, d'ordonner des ballets et des danses ». ⁵ On voit ici l'empreinte des notations chorégraphiques sur ce terme mais également, bien sûr, le lien avec la danse. « La danse est l'origine postulée de tous les arts. » ⁶, elle « s'élabore à partir de gestes, de pas, d'états et de dynamiques du corps » ⁷. D'après le TLF - Trésor de la Langue Française -, la danse est un ensemble de pas, de mouvements déterminés ou non, de mouvements du corps. Cela nous rapproche donc de la danse comme activité artistique. Néanmoins, certains artistes, architectes ou chorégraphes ont rapproché le parcours, la marche, le déplacement à la danse. C'est effectivement le cas pour les parcours codifiés dans le jardin de Versailles à la cour du Roi Soleil, lui-même assimilé à une scène. ² Mais justement, qu'est-ce que la scène ? Toujours d'après le TLF, c'est un cadre particulier et généralement bien en vue dans lequel se déroulent certains événements, certaines manifestations de l'activité humaine. Cela prend donc en compte la scène classique mais peut également être définie par d'autres lieux. Un lieu apparaît comme une portion déterminée d'espace, mais surtout « Un lieu est aussi une expérience du corps. » ⁸. L'espace se définit donc comme étant un volume déterminé. Ce n'est néanmoins pas si simple de lui donner une définition comme le fait remarquer Julie Perrin ⁹ dans son article : « L'espace ne se définit en effet pas en lui-même, mais au contact d'une réalité spécifique, d'un champ de pensées, d'autres notions. Les définitions philosophiques, géométriques, géographiques, littéraires... se côtoient alors et la polysémie du terme alimente un imaginaire de l'espace extrêmement riche. » ¹⁰. Cependant, des architectes et des chorégraphes considèrent que « l'espace, c'est le mouvement ». ¹¹ Jean-François Pirson ¹², lui, explique ceci : « Je perçois l'espace comme un milieu ouvert aux choses et aux êtres, un milieu qui précède leur présence, déjà là. L'espace est aussi ce qui advient et ce que je perçois entre les choses et les êtres. Un lieu immense est un espace disponible aux possibles. » ¹³. Quant à l'architecture, le TLF nous donne la définition suivante : ensemble structuré, organisé, construction et aussi principe d'organisation d'un ensemble, agencement structure. Cela couvre donc les espaces clos mais aussi les lieux publics par exemple. L'architecture englobe en fait le travail de l'architecte, de l'urbaniste, du paysagiste ainsi que d'autres corps de métiers qui sont en charge de la conception de lieux. Mais alors qu'est-ce que concevoir ? Il s'agit en fait de « former le concept, l'idée générale ou non de l'objet et, par extension, se représenter un objet par la pensée. » ¹⁴. Pour cela, il faut des outils, « moyen, ce qui permet d'obtenir un résultat, d'agir sur quelque chose » ¹⁵ ainsi qu'un système de notation, « action, manière de représenter par des signes ou des symboles conventionnels » ¹⁶ pour

5. Trésor de la Langue Française, <http://atilf.atilf.fr>

6. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, p. 19

7. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse*, Arles, Actes Sud, 2007, Hervé Brunon, p. 81

8. Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* (en ligne), 2006, n°18, p. 3-6. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm> (consulté le 26/11/2016), p. 3

9. Biographie présente ultérieurement dans le mémoire

10. *Ibid.*

11. Philippe Prost et Michel Caserta, p. 7, *Pour un développement sur les relations entre danse et architecture*, Nouvelles de danse, « Danse et architecture », *Contredanse*, Bruxelles, n°42/43, printemps-été 2000

12. Biographie présente ultérieurement dans le mémoire

13. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, p. 13, extrait de son texte *Il danse l'espace*.

14. Trésor de la Langue Française, <http://atilf.atilf.fr>

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

réfléchir et transmettre l'idée du projet.

La danse est un art, l'art de s'exprimer en interprétant des compositions chorégraphiques. La danse est donc l'art du corps en mouvement dans l'espace. « La danse, c'est le dialogue du corps en mouvement dans son environnement, plastique, minéral, rythmique, musical, olfactif peut-être. »¹⁷ Le corps dialogue avec son environnement, avec l'espace scénique qu'il occupe. Cette relation du corps à l'espace a été étudiée par un grand nombre de chorégraphes et d'artistes. Dans le cas de la danse et du mouvement du corps, l'espace n'est pas seulement défini comme étant un lieu bâti. Il peut l'être par le corps qui l'occupe, qui le révèle par ses mouvements, ses gestes, ses pas. En effet, les architectes modernes n'ont pas pensé l'espace seulement comme une construction. Ils ont aussi pris en compte le mouvement des usagers des lieux.

C'est le cas notamment de Gropius¹⁸, directeur du Bauhaus de 1919 à 1928. Ce dernier, à travers le Bauhaus et plus particulièrement avec la pédagogie d'Oskar Schlemmer¹⁹, a permis de développer la réflexion du corps mouvant dans l'espace. A cette époque, la danse a d'ailleurs commencé son émancipation de la scène traditionnelle. Mais cette réflexion de la relation du corps à l'espace est-elle née avec les avant-gardes ? A-t-elle été poursuivie après ? Si oui, de quelle manière ? A-t-elle eu un impact sur l'espace et la conception architecturale ?

Le Corbusier²⁰, lui aussi architecte du mouvement moderne, a utilisé la mesure du corps pour concevoir ses espaces. Les architectes ont donc, eux aussi, entrepris de nombreuses recherches sur le corps et son mouvement dans l'espace. Ils ont pris en compte ces données à de nombreuses reprises afin de réaliser des projets. On peut évoquer le travail de Bernard Tschumi²¹ par exemple.

Cela nous amène à plusieurs questionnements : Comment la danse permet-elle d'appréhender un espace, de le révéler ? Comment l'espace peut-il générer des chorégraphies ? Comment la danse peut-elle générer un espace ? Permet-elle de penser un espace ? Peut-elle être un outil d'architecture ?

D'une part, beaucoup de chorégraphes ont mis en place des règles de notations chorégraphiques. Cela leur a permis de retenir les pas, les gestes effectués par les danseurs, mais également d'imaginer le ballet et de le concevoir. D'autre part, certains architectes ont également utilisé des techniques de représentations diverses et variées pour représenter le déplacement des corps dans leur espace architectural. Les architectes ont-ils utilisé les notations chorégraphiques ou, en tout cas, se les ont-ils réappropriées afin de penser le mouvement des usagers et donc concevoir l'espace en fonction de ces données ? Comment les architectes peuvent-ils se servir de la danse comme moyen de réflexion sur l'espace et comme outil de conception de l'espace ? La citation suivante également m'a insufflée l'envie de pousser ce questionnement plus loin : la

« technique constructive peut procéder en adaptant le milieu à l'humain (construire des maisons à partir d'une analyse des besoins - ce serait l'hypothèse de Meyer²²) ou en adoptant l'homme au milieu dans lequel il vit (construire le geste, appareiller le corps dans la danse par exemple, ce serait l'axe développé par Schlemmer dans

17. Villémur Frédérique (dir.), *Danse et Architecture*, 2010 Palladio Montpellier, Editions de l'Espeou, 2011, p. 15

18. Biographie présente ultérieurement dans le mémoire

19. Biographie présente ultérieurement dans le mémoire

20. Biographie présente ultérieurement dans le mémoire

21. Biographie présente ultérieurement dans le mémoire

22. Hannes Meyer est un architecte suisse. Il est né le 18 novembre 1889 et mort le 19 juillet 1954. Il a été directeur du Bauhaus à Dessau de 1928 à 1930 et a succédé à Walter Gropius qui l'avait désigné pour le remplacer. Il a été très controversé et même banni de l'histoire de l'architecture pendant longtemps car il avait une pensée marxiste pour l'architecture et l'urbanisme. (source : Wikipédia)

certain de ses textes). Une troisième possibilité serait de construire le geste en même temps que l'oeuvre, dissocier la construction de tout schème ou de tout concept préalable, prolonger dans la construction le geste de la destruction, ainsi que le suggère Benjamin dans *Le Caractère destructeur*. »²³

Nous allons donc dans un premier temps nous demander s'il existait cette relation entre la danse et l'architecture bien avant le Bauhaus et, si oui, comment cela s'exprimait. Cela nous permettra de définir les différentes notions que nous aborderons dans ce mémoire. Nous approfondirons les recherches du Bauhaus sur le sujet et rapprocherons celles-ci de travaux d'autres artistes. Nous dégagerons ainsi plusieurs axes d'approche et les différents thèmes qui sous-tendent cette problématique. Dans une deuxième partie, nous rentrerons dans le détail de la danse comme révélatrice d'espace. Nous pourrions discuter de la danse permettant de découvrir l'espace public, et également de l'assimilation de la danse à la marche et aux gestes du quotidien. Finalement, il s'agira de questionner l'espace comme productrice de chorégraphies du quotidien. Nous pourrions alors aborder les notations chorégraphiques et leur apport sur la conception scénique. Nous interrogerons la danse comme outil de conception et nous analyserons la contrainte dans la production des espaces.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

23. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 69

I - La danse et l'architecture : un lien présent dans l'histoire ?

I. 1. Du jardin de Versailles au Bauhaus : penser l'espace scénique

I. 1. 1. Un premier constat : le jardin de Versailles, un lieu scénique

Déjà sous Louis XIV la danse avait une place prépondérante. Nous connaissons tous le goût de ce souverain pour les ballets, ce dernier se prêtant même à la participation de certaines pièces. Cette époque fonda les conventions indissociables du ballet classique et de l'espace scénique. Les années 1660 ont vu naître l'académie de danse. Les danses folkloriques et régionales furent gommées petit à petit. Elles n'avaient pas lieu d'être sur la scène classique, seul lieu digne d'accueillir les ballets. La danse fut sous couvert de la noblesse, elle signifiait beauté et maîtrise. Chaque membre de la société éminemment haut placé devait savoir danser. La grâce de chacun reflétait sa qualité, son importance : c'était un moment de représentation dans un lieu tout aussi réglementé. Il y eut abandon des ballets à la cour qui rentrèrent alors dans les théâtres, sur la scène à l'italienne. Les conventions instaurées ne venaient que refléter l'organisation de cette société du XVII^e siècle : face à face entre le public et la scène - la frontalité toujours mise en valeur -, hiérarchie des espaces donnée entre autre par la ligne de fuite et la ligne médiane, le centre de la scène comme place privilégiée tel le roi au cœur de sa cour, etc. En effet, nous pouvions ressentir le rapport de l'autorité à la réglementation : la scène à l'italienne comme espace contraignant et politique. Ces nombreuses conventions perdurèrent sur la scène de danse jusqu'au XX^e siècle, et influencèrent le lien avec le spectateur, ainsi que les chorégraphies possibles.²⁴

A cette même époque, le jardin de Versailles fut amplement visité puisqu'il était la vitrine de la puissance du Roi Soleil. Ce lieu à l'aura internationale tenait du spectacle, dans la mesure où il fut pensé pour être « contemplé, exploré par ses visiteurs, offrant une réserve de possibles à une expérience sensible chaque fois différente, qui se fonde pour une grande part sur l'un des objets les plus essentiels de la danse : la relation entre le corps et l'espace. »²⁵ D'une part, ce jardin fut réellement utilisé comme lieu scénique lorsqu'il fut investi et métamorphosé lors de fêtes à la cour. Il devenait alors un espace chorégraphique. Notons également que certains bosquets étaient aménagés spécifiquement pour servir de lieux scéniques. D'autre part, lors des dernières années de règne, un rituel, une modalité des parcours lors des visites fut instauré. Il faut imaginer le roi entouré de courtisans se déplaçant en groupe. La marche, le parcours de ce cortège pouvait d'ailleurs se dérouler sur un rythme déterminé afin que ce soit plus solennel, le rythme n'étant pas sans faire écho à la danse. L'itinéraire suivi à la lettre fut quand à lui bien entendu annoté en amont sur un plan. Celui-ci fut dessiné par François de la Pointe. A l'époque, il n'y avait jamais assez d'eau à Versailles pour pouvoir faire marcher toutes les fontaines en même temps. Afin de créer l'illusion contraire et faire penser à une abondance factice, les fontainiers avaient des instructions strictes : allumer l'eau au fur et à mesure du parcours. Quant aux visiteurs, ils devaient plus que jamais suivre un itinéraire prévu à l'avance. La mise en place de notes pour guider le spectateur fut de rigueur. « Non seulement ces brèves notations se rapprochent de didascalies qui indiqueraient au visiteur le bon comportement à

24. Céline Roux, *Lorsque l'espace scénique arbore des contraintes, le corps dansant s'y applique*, conférence du lundi 21 novembre à 19h, INSA / Amphi Vinci

25. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse*, Arles, Actes Sud, 2007, Hervé Brunon, « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XI V », p. 82

suivre pour que la mise en scène du spectacle du parcours soit la plus réussie, mais, ainsi que Raoul Girardet²⁶ l'observe avec raison, «chaque geste, chaque pas s'inscrivent dans un moment déterminé, sont prévus, calculés, mesurés comme dans une chorégraphie bien réglée.»²⁷ Louis XIV avait ainsi pensé chaque mouvement de corps dans l'espace. Ce protocole possède indéniablement une valeur chorégraphique.

« Chaque déplacement est déterminé : avancer, monter, descendre, tourner à gauche ou à droite, entrer, sortir, faire le tour ou le demi-tour, faire une pause. Le texte indique également tous les objets dignes d'attention, en multipliant les verbes visuels : «voir», «remarquer», «considérer» ou «faire considérer». L'importance accordée aux regards est significative et révèle des convergences frappantes avec la danse de l'époque. A six reprises au moins, le visiteur doit regarder l'espace qu'il va parcourir ou celui qu'il a parcouru, selon le principe même du déroulement d'une danse de l'époque »²⁸.

Le visiteur du jardin, en regardant la distance qu'il a parcourue, entraîne un déploiement de l'espace. Cela lui permet d'appréhender son déplacement par rapport au temps mis en œuvre. Ce déploiement de l'espace lié au temps n'est pas sans nous rappeler, encore une fois, la danse. Toute cette mise en scène est également assimilable à un spectacle, ce qui transforme le jardin en espace chorégraphié. Il est donc évident de comparer le jardin du château de Versailles à un espace scénique. De plus, on peut comparer le visiteur et le jardinier à des danseurs tant leurs déplacements et leurs gestes marquent le jardin. A cette époque, un grand nombre de maîtres à danser s'appliquent à trouver un système de notation chorégraphique. Ces recherches débouchent en 1700 par la publication de *La Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse* de Raoul-Augier Feuillet, « premier traité à proposer, à partir d'une analyse des mouvements et de leur séquence, une méthode de notation qui sera reprise et adaptée dans toute l'Europe au début du XVIII^e siècle. »²⁹.

Cet exemple explicite un lien possible entre danse et architecture dans l'histoire. Mais ce n'est bien évidemment pas le seul qui existe. Demandons nous maintenant pourquoi chorégraphie et architecture sont-ils aussi proches. Parce qu'elles utilisent les mêmes outils : le mouvement du corps, les gestes, la présence de l'homme, l'utilisation de l'espace, etc. Mais alors quelles différences ?

« Intéressant d'évoquer les liens que peuvent tisser ces deux disciplines (danse et architecture), à la fois antagonistes et très proches par le matériau - l'espace - sur lequel elles travaillent toutes les deux. Travail similaire de l'espace ? Pas réellement, puisque l'une se construit sur la mobilité et le mouvement, tandis que l'autre fige ses conceptions spatiales, construit notre environnement. Mais toutes deux concentrent dans leur travail - qu'il soit mobile ou statique - la perception que nous avons de notre milieu, la représentation que nous nous faisons du monde et de son évolution.»³⁰.

Notons également que le passage au XX^e siècle, avec notamment l'invention de la chronophotographie qui figeait le mouvement à un instant T, a vu l'introduction du mouvement et du temps dans la conception spatiale.

26. Raoul Girardet est un historien français spécialiste des sociétés militaires et du nationalisme français. Il est né le 6 octobre 1917 et mort le 18 septembre 2013. (source : Wikipédia)

27. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 96-97, extrait de R. Girardet (éd.), *Manière de montrer les jardins de Versailles par Louis XIV*, p. 4

28. *Ibid.*, Hervé Brunon, « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XI V », p. 98

29. *Ibid.*, p. 97

30. Florence Corin (dir.), *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 5

I. 1. 2. Schlemmer et le Bauhaus : un enseignement centré autour du corps et de l'espace

Le Bauhaus, de 1919 à 1933, a marqué l'histoire par son ouverture d'esprit et l'interdisciplinarité enseignée dans son école. Il fut le « terrain essentiel d'expérimentations performatives et chorégraphiques dans l'entre-deux-guerres dont les échos sont encore perceptibles aujourd'hui. »³¹. Les étudiants, étant confrontés à de nombreuses pratiques artistiques décloisonnées, purent appréhender l'espace de façon très novatrice. Dès l'ouverture du Bauhaus, l'art dramatique, interdisciplinaire par excellence, est intégré au programme d'enseignement de l'école. Lothar Schreyer³² dirige alors, pour la première fois dans une école d'art, le cours d'études scéniques. Cependant, les recherches qu'il y mène s'inscrivent dans la lignée du théâtre expressionniste, où les sentiments sont au cœur de l'œuvre, loin de la fusion entre art et technique, fondement du Bauhaus. Ce désaccord pousse Schreyer à démissionner en 1923. La nomination d'Oskar Schlemmer³³ à sa succession marque un tournant décisif dans l'histoire des arts scéniques. L'étude du corps est placée au cœur de sa réflexion artistique et de son enseignement au Bauhaus, terrain d'expérimentations chorégraphiques. Pour lui, la danse permet la rencontre de l'homme et de l'espace. La vision de l'architecture et du corps à travers la danse fut donc richement développée.

Dans un premier temps, avant d'être responsable de la scène du Bauhaus, Schlemmer tint l'atelier de peinture murale. En 1922, il hérita de l'atelier de sculpture sur pierre, puis de 1922 à 1926, il anima celui de sculpture sur bois. C'est seulement à partir de 1923 qu'il fut en charge de la scène du théâtre. Il reprit également en 1928 le cours essentiel de théorie sur l'Homme. On sent avec ce cours l'idée de l'Homme comme point central du travail de Schlemmer : l'Homme au cœur de son œuvre et de l'architecture. La place de l'Homme dans l'espace fut d'ailleurs un point très largement abordé lors des conférences qu'il a tenues. D'après lui, une scène sans

31. Dossier découverte, *Oskar Schlemmer, l'homme qui danse*, exposition au centre Pompidou de Metz, du 13.10.16 au 16.01.17

32. Lothar Schreyer est un écrivain, poète, nouvelliste, romancier, essayiste, dramaturge, peintre expressionniste et historien d'art. Il est né le 19 août 1886 à Blasewitz, qui est aujourd'hui un quartier de Dresde, et mort le 18 juin 1966 à Hambourg. (source : Wikipédia)

33. Oskar Schlemmer est un peintre, décorateur de théâtre et scénographe de ballet allemand. Il est né le 4 septembre 1888 et mort le 13 avril 1943. Il effectua des études à l'Académie des Beaux-Arts de Stuttgart où il rencontre le peintre suisse Otto Meyer-Amden (1885-1933). Il intégra le Bauhaus de Weimar de 1921 à 1929 en tant que professeur de peinture puis décorateur et scénographe, avant d'achever son parcours académique par une année d'enseignement à l'École de Beaux-Arts de Breslau (aujourd'hui Wrocław). Ses œuvres peintes ou sculptées témoignent de son souci d'allier l'immobilité de la rigueur géométrique et de la pureté des contours à la vivacité des formes et la mobilité de l'espace. Il en résulte une peinture qui rappelle à la fois le futurisme ou le constructivisme par son aspect analytique et le surréalisme par son aspect onirique. À partir de 1911, et jusqu'à sa mort, Schlemmer élabore divers manifestes, pratiques, journaux, théories, sur l'art de la scène, ensemble qui fera les belles heures du Bauhaus, et donnera une impulsion majeure à l'art de la performance. Il allie énormément la théorie avec la peinture et le dessin à la pratique de la danse et du théâtre sur la scène du Bauhaus. DE manière générale, ses recherches se concentrent sur la notion d'espace. Il a même utilisé un système de notation pour son spectacle Danse des Gestes pour représenter le mouvement des danseurs. Il est surtout connu pour son Ballet triadique, oeuvre chorégraphique réalisée sur une musique de Paul Hindemith. Les interprètes étaient Edith Demharter, Ralph Smolik et Hannes Winkler. Ce fut une œuvre fondamentale du Bauhaus pour la danse moderne. Ce ballet se fonde sur une approche pluridisciplinaire du mouvement, dont s'inspireront notamment Alwin Nikolais, Bob Wilson, Philippe Decouflé, Luc Petton et The Residents. Il dure plusieurs heures, et se voit comme une encyclopédie des conceptions de Schlemmer sur la mise en scène. Le piano a été choisi comme instrument de musique car il est - selon Schlemmer - un instrument mécanique, accordant la gestuelle de poupée des danseurs avec le ton boîte à musique du piano. Ce ballet se base sur des harmonies à 3 : l'unité de la danse, de la musique et du costume, 3 parties, et 3 danseurs. Schlemmer crée cette œuvre de façon pragmatique, en recherchant d'abord les personnages et leurs costumes, puis la musique qui va avec, et enfin la danse correspondant à la musique. Cette œuvre chorégraphique n'a jamais eu le succès escompté par Schlemmer qui a connu beaucoup de déboires pour la faire connaître. (source : Wikipédia)

L'Homme était possible mais vide de sens. Il refusait de donner la première place à la forme et à l'objet dans sa théorie et son cours. Cela montre son attachement continu à la figure humaine, dans son oeuvre picturale, plastique ainsi que scénique. Il ne fait aucunement table rase, mais se place au contraire dans la continuité des « théories du XIX^e siècle où l'Homme était la base de toutes les mesures, donc des compositions architecturales. »³⁴. Pour Schlemmer, la compréhension de l'Homme est la base de tout, surtout du travail mené au Bauhaus. « Il estimait [...] que la connaissance approfondie du corps humain était la condition essentielle à la base de tout travail artistique. »³⁵. En effet, l'artisanat, l'industrie, l'architecture, le design, etc, sont des arts avec l'Homme comme clé d'entrée. Penser, concevoir des lieux ou des objets pour l'Homme, ainsi appréhendait-on les enseignements du Bauhaus. De plus, à l'issue de la première guerre mondiale, on ressent la nécessité de réévaluer la place de l'Homme dans ce nouveau monde envahi par la technique. Nous verrons d'ailleurs que « les moyens de standardisation et d'élémentarisation lui permettent néanmoins d'aboutir à une représentation schématique et universelle de l'homme. »³⁶.

Avant tout, le Bauhaus avait pour principe de base l'enseignement et la connaissance de la vie communautaire comme fondement pour l'art. Les maîtres pensaient à intégrer aussi l'éducation physique. La gymnastique fut donc enseignée par Gertrud Grunow³⁷ : c'est le début du goût pour le mouvement, une première prise de conscience corporelle. On peut noter quelques séances à l'extérieur, sur les toits du bâtiment, le mouvement du corps dans l'espace public. On prescrivait une certaine hygiène de vie avec le sport en plein air. Schlemmer s'inscrira d'ailleurs dans un mouvement général de *réhabilitation* et de *rééducation* du corps. D'où une certaine ambiguïté dans son travail : le corps est sujet à réhabilitation mais aussi à improvisation. La gymnastique faisait donc partie de l'enseignement dispensé au Bauhaus. A cette époque, Emile Jaques-Dalcroze³⁸ met au point la gymnastique rythmique qui doit éduquer le danseur et l'acteur. Appia et Copeau travaillent avec lui dans ce sens. Karla Grosch³⁹ enseigna elle aussi la gymnastique au Bauhaus de 1928 à 1932 et fut danseuse sur la scène du Bauhaus. Il est difficile de savoir si ces cours de gymnastique étaient obligatoires. Néanmoins, il semble qu'ils

34. Peter Feierabend et Jeannine Fiedler (dir.), *Bauhaus*, Mohndruck, Gütersloh, Allemagne, Könemann, 2000, p. 280

35. *Ibid.* p. 286

36. Oskar Schlemmer, Journal, mai/juin 1940, Plaque d'information *Oskar Schlemmer, l'homme qui danse*, exposition au centre Pompidou de Metz, du 13.10.16 au 16.01.17

37. Gertrud Grunow est une compositrice allemande, associée à l'école de design du Bauhaus. Elle est née le 8 juillet 1870 et morte le 11 juin 1944. Fin 1919, Grunow se rapprocha du peintre et designer suisse Johannes Itten. Elle lui proposa de donner des conférences au Bauhaus sur l'harmonie. Elle a commencé à enseigner à l'école dès la fin de 1919. Tout d'abord employée comme enseignante adjointe, Grunow a enseigné un cours sur la « théorie de l'harmonisation » au Bauhaus de 1919 à 1923. Elle a notamment formulé des théories sur les relations entre le son, la couleur et le mouvement. Après le Bauhaus, elle a enseigné entre 1926 et 1934 à Hambourg et à l'international. Elle enseigna également pendant plusieurs mois en Angleterre et en Suisse à la fin des années 1930. (source : Wikipédia)

38. Émile Jaques-Dalcroze est un musicien, compositeur, pédagogue et chansonnier suisse. Il est né le 6 juillet 1865 et mort le 1er juillet 1950. Il a créé une méthode rythmique qui porte son nom. Constatant les lacunes de ses élèves dans le domaine du rythme, il imagine un mode d'enseignement par la musique et pour la musique, prenant en compte la perception physique de la musique : la rythmique, fondée sur la musicalité du mouvement. Il questionne les rapports entre musique et mouvement, notamment à travers les interactions « temps - espace - énergie ». Sa démarche est au cœur de nombreuses démarches artistiques (musique, danse, théâtre...) mais aussi thérapeutiques (psychomotricité, handicap). Grâce à Mary Wigman, élève de Jaques-Dalcroze et initiatrice de la « danse libre », et Marie Rambert, la danse contemporaine a noué très tôt des liens étroits avec la rythmique. Contemporain de Rudolf Laban, Jaques-Dalcroze a influencé également les chorégraphes allemands des années 1920 et 1930. Dès 1910, il développe ses recherches pédagogiques et artistiques dans la cité-jardin de Hellerau, près de Dresde, où les frères Dohrn lui ont édifié un institut. (source : Wikipédia)

39. Ayant terminé sa formation avec la célèbre danseuse Gret Palucca, Karla Grosch a été embauchée par le Bauhaus en tant que professeur de gymnastique. Le sport a été considéré comme un contrepoint à la vie quotidienne statique et cérébrale de la salle de classe et de l'atelier. Elle était une des seules femmes dans l'école. Elle a notamment dansé dans certains spectacles d'Oskar Schlemmer. Les spectacles de Grosch dans diverses productions de la classe de théâtre sont légendaires.

étaient davantage ouverts aux hommes. Gropius⁴⁰ a également évoqué en 1920 la possibilité d'associer le Bauhaus à une école de gymnastique. Margarethe Trenkel⁴¹ fut, quant à elle, la première à penser que le développement de la perception corporelle enseigné en cours de gymnastique était transposable sur le plan artistique. Gropius adhéra à l'idée d'enseigner le mouvement et mit en place ce type de cours. Ce fut le début de la réflexion sur le corps et l'espace, réflexion poussée par Schlemmer durant son enseignement au Bauhaus mais également tout au long de sa vie à travers son œuvre. On constate donc qu'il y a toujours eu une conception et une prise en compte du corps au Bauhaus mais celles-ci ont évolué.

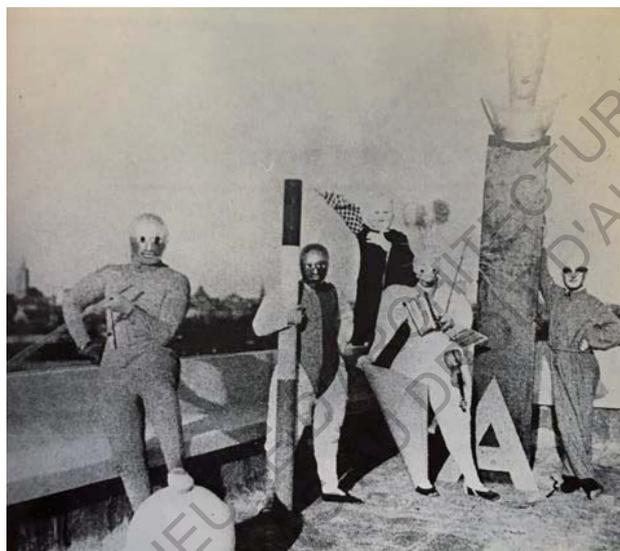
Tout comme les cours de gymnastique, Schlemmer poussa la scène du Bauhaus jusqu'à l'extérieur du bâtiment. En effet, il mit en scène la « farce de l'escalier » sur le toit de l'école. Serait-ce le début du corps en mouvement dans l'espace public ? On voit ici la relation que la danse de Schlemmer a avec l'architecture, l'espace habité et vécu. La scène se rapproche même d'un espace habité. On note donc l'importance de la confrontation du corps et de l'espace, de la chorégraphie pensée pour un lieu. Schlemmer précisa d'ailleurs que les Danses du Bauhaus étaient élaborées « en fonction de cet espace et selon ses lois propres »⁴². On ressent avec cette citation le travail in situ réalisé par Oskar Schlemmer à cette époque. Cependant, il était très rare que les ballets de Schlemmer quittent la scène construite au sein de l'école. Même ses œuvres en dehors du Bauhaus étaient jouées sur une scène traditionnelle. Mais cela n'empêcha pas Schlemmer d'avoir une vision de l'espace scénique en total rupture des conventions classiques. On peut notamment évoquer l'envie de Schlemmer d'abolir les distinctions entre acteur et spectateur, philosophie que l'on retrouve dans les chorégraphies dans l'espace urbain. De nos jours, les scènes n'ont pas les dimensions de l'époque classique. Elles sont même parfois pensées à l'échelle de toute une ville. « Les parades de rues, toutefois, semblent s'inscrire dans le droit fil de l'œuvre de Schlemmer ; l'homme et l'architecture y célèbrent et constituent une nouvelle manière socio-burlesque de vivre l'espace urbain. »⁴³. Malgré la place des ballets de Schlemmer sur une scène plutôt traditionnelle, on peut néanmoins mesurer l'impact de son travail sur les recherches chorégraphiques futures.

40. Walter Gropius est un architecte, designer et urbaniste allemand. Il a également été naturalisé américain. Il est né le 18 mai 1883 et mort le 5 juillet 1969. Il est souvent davantage reconnu comme figure du fonctionnalisme mais on sent parfois l'influence de l'expressionnisme sur son travail. En 1919, il succéda à Henry van de Velde à la tête de l'école des Arts appliqués de Weimar. C'est cette institution que Gropius va transformer afin de créer le Bauhaus. Cette école enseignait l'architecture, l'art, le design, l'artisanat, le théâtre, etc. Parmi les professeurs, on peut noter la présence de Paul Klee, Johannes Itten, Josef Albers, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Alfréd Forbát et Wassily Kandinsky. Les élèves apprenaient à utiliser les matériaux modernes et innovants, à réfléchir à la production et au design) une époque où l'industrie prenait de l'ampleur. Cette école a au ensuite une influence décisive sur l'esthétique moderne et fonctionnaliste, puis sur le style international. En 1937, Gropius décida d'émigrer aux États-Unis où il dirigea la Graduate School of Design de Harvard. Il a été l'associé de Marcel Breuer jusqu'en 1941. Philip Johnson, Paul Rudolph, John M. Johansen et Edward Barnes sont ses étudiants à Harvard. (source : Wikipédia)

41. Enseignante au Bauhaus

42. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, 1978, « La scène au Bauhaus (1926) », traduit par Eric Michaud, « Mathématique de la danse (1926) », p. 47

43. Peter Feierabend et Jeannine Fiedler (dir.), *Bauhaus*, Mohndruck, Gütersloh, Allemagne, Könemann, 2000, p. 550



Bauhaus de Dessau.

La troupe du Théâtre du Bauhaus sur le toit du bâtiment, Dessau (1926)⁴⁴

44. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud



Bauhaus de Dessau. Le bâtiment du Bauhaus
comme espace théâtral. Improvisation (v. 1926/1927)⁴⁵

45. *Ibid.*

« Bauhaus » signifie « scène ». On sent donc l'importance donnée à l'espace qui accueille la danse. Ainsi, l'espace scénique fait partie de l'espace architectural du Bauhaus. Le bâtiment du Bauhaus était conçu « comme un théâtre en plein air ». L'architecture était déjà scène. De plus, au Bauhaus la scène s'ouvrait sur deux côtés, la cantine s'intégrait parfois à la scène et des coulisses mobiles furent montées. C'est le début de l'abolition des limites de la scène, on commence à sortir des règles du théâtre classique et à danser à l'extérieur. Schlemmer s'inscrivait ainsi dans la démarche des avant-gardes. Comme on a pu l'évoquer, Schlemmer élaborait les danses du Bauhaus pour ce lieu propre. On vit donc naître les chorégraphies in situ, adaptées au lieu et non transposables de manière systématique. Les danses étaient donc pensées en fonction de la scène à Dessau, en fonction de ses lois propres, de la géométrie du lieu notamment. On les appelait même « danses analytiques de l'espace ».

Pour Schlemmer, l'art de la scène était également l'art de l'espace. La scène était considérée comme partie intégrante de l'architecture de l'école pour qu'apparaisse un espace scénique total, « la scène elle-même étant un organisme spatio-architectural situé à l'intérieur de cette structure. »⁴⁶. La scène, telle une habitation conçue par un architecte, était vécue et perçue par l'ensemble des étudiants et enseignants du Bauhaus, un espace unique pouvant même s'étendre jusque dans la cantine : une scène adaptable, transformable, vivante. « Le lieu de cet acte de transfiguration est la structure formelle, constructive, de l'espace et de l'architecture, œuvre de l'architecte. »⁴⁷ A noter d'ailleurs que tout un travail préalable a été effectué afin de concevoir et construire cette fameuse scène au sein du Bauhaus, preuve que le lieu n'est pas anodin. Il devait donc être pensé au même titre que l'ensemble du bâtiment. Schlemmer insiste beaucoup sur sa nouvelle manière de penser et donc de concevoir l'espace scénique. La scène doit, pour lui, être repensée, de sorte à permettre la naissance d'un nouveau théâtre. Il insiste d'ailleurs sur ce point lors d'une conférence à Dessau en 1929 :

«Permettez-moi pour finir encore quelques mots sur l'architecture théâtrale. Ce dessin, qui représente la chorégraphie de l'une de nos danses - la détermination des trajets et des arrêts (les parcours de trois danseurs et la mise en place de trois motifs d'arrêt assis) - cette configuration se matérialiserait effectivement sur la scène si les semelles des danseurs laissaient derrière elles des traces durables. Ce qui signifie que les trajets dans l'espace, particulièrement important, produisent leur meilleur effet quand on les voit des galeries supérieures, et que l'on s'efforce, dans la construction d'un théâtre de danse, de répondre à cette exigence par la disposition de la salle. Car le parterre ne voit en effet les événements scéniques qu'en «relief», échelonnés l'un derrière l'autre. Le moyen d'organiser le plancher de scène - ce qui mérite un effort pour la danse surtout - consisterait en l'arrangement de lignes (comme nous le pratiquons en fait), ou bien en un partage par surfaces colorées. Mais cela nous reste interdit sur notre scène actuelle, car ce n'est visible que d'en haut. Le projet de l'architecte hongrois Seböck pour un «Théâtre de danse» à Dresde ne répond pas, avec tout le modernisme de son agencement, à cette exigence de la vue d'en haut. Le théâtre dit «sphérique», projet utopique d'Andreas Weininger (jadis au Bauhaus), cherche par contre à y satisfaire davantage.»⁴⁸.

Toutes ces recherches prouvent à quel point la conception de la scène a été un point de départ essentiel à la conception de Schlemmer puisque le chorégraphe pensait que les événements étaient déterminés par l'espace et que les gestes du danseur étaient mis en relief par lui. L'étude du corps en mouvement et du corps dans l'espace

46. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 31

47. *Ibid.* p. 36

48. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, p. 98-99

a en fait toujours été au cœur de la réflexion de Schlemmer, ainsi que, comme nous l'avons évoqué précédemment, la place de l'Homme dans l'espace dans lequel il se meut. Il considère la totalité de la scène, la tridimensionnalité de l'espace scénique. Les architectes ont pu créer à l'époque de nouvelles formes architecturales avec un nouveau rapport à l'espace en abolissant les limites. Heinz Loew conçut par exemple une maquette de la scène du théâtre du Bauhaus (*Scène mécanique*, 1926-1927), « équipée d'un système à trois voies et de deux disques, qui, par leur rotation, mettent en mouvement [...] des objets mobiles »⁴⁹. Andreas Weisinger imagina pour sa part un Théâtre sphérique rappelant celle d'un chapiteau de cirque.

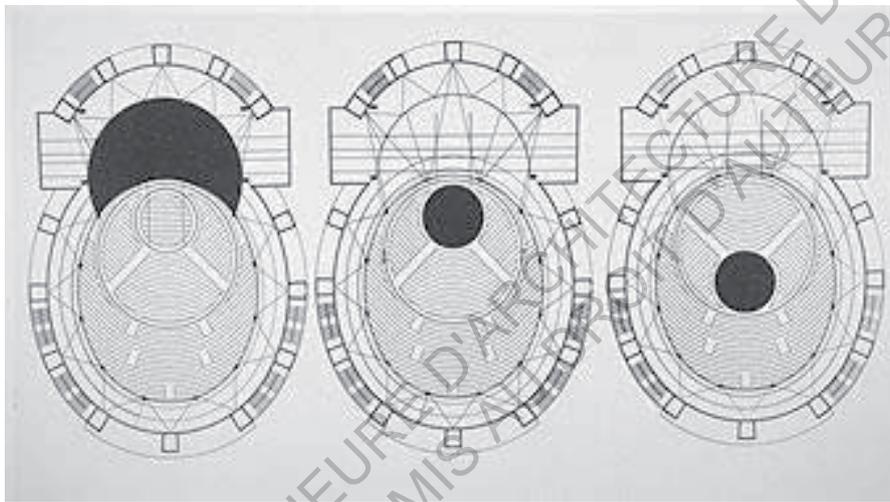
« Les spectateurs peuvent y voir les différents lieux d'action en même temps et se rendre compte de la simultanéité des mouvements. Ainsi se trouvent abolies les limites de l'espace et du temps propres à la scène conventionnelle. »⁵⁰

Quant à Gropius, architecte et directeur du Bauhaus pendant une longue période, il a lui-même participé à la réflexion sur le théâtre. Avec son projet élaboré de 1925 à 1927, il est considéré comme le premier à avoir réellement révisé totalement la pratique théâtrale et donc l'espace architectural associé. Ce « théâtre total » était en forme d'oeuf et comprenait une scène circulaire disposée autour du public, lui-même enserrant un plateau circulaire qui peut être utilisé comme avant-scène, scène en éperon ou scène centrale. En fait, une partie de la salle devait tourner d'un angle de 180 degrés afin d'amener la scène au milieu des spectateurs⁵¹. On voit donc bien ici à quel point les réflexions développées par les membres du Bauhaus étaient avant-gardistes.

49. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 51

50. *Ibid.* p. 51

51. Vimeo, Walter Gropius Total Theatre 3d Visualization. (en ligne). Disponible sur : <vimeo.com/59497126> (consulté le 21/04/2017)



« Théâtre total » de Walter Gropius, 1927

Pour pouvoir expérimenter et s'exprimer plus facilement, Oskar Schlemmer créa des ballets sur une scène neutre, un espace abstrait : une boîte noire appelée scène cubique. Mais alors que signifie abstrait pour Schlemmer ? Sa réponse est claire : « simplification, réduction à l'essentiel, à l'élémentaire, au primaire, pour opposer une unité à la multiplicité des choses »⁵². Cet espace abstrait, pris en compte comme tel, agit sur l'Homme. « L'homme au naturel, au regard de l'espace abstrait, est refondu pour s'adapter à lui. C'est ce qui se produit sur la scène abstraite. »⁵³. La scène du Bauhaus était en fait un espace exploratoire, pensé comme le cosmos, une boîte optique.

« Si nous portons notre attention à la scène elle-même, il est possible de la subdiviser pour mieux la comprendre, en y traçant des droites perpendiculaire et des diagonales, en y inscrivant un cercle, en construisant une géométrie du sol. En suivant les déplacements d'un acteur sur ces lignes, nous comprenons mieux les faits élémentaires de cet espace. Nous pouvons inscrire un réseau de diagonales dans le volume cubique de la scène à l'aide de cordes tendues, et voir comment la figure humaine devient ensorcelée par cet espace, chaque mouvement ou geste prenant un sens selon les caractéristiques de l'espace. »⁵⁴.

Cette boîte, cette scène optique correspond au travail du créateur d'images. Toute la scène est noire sauf les dessins sur le sol qui délimitent l'espace et soulignent la direction des mouvements. Cette ligne droite, cette diagonale sont des repères sur lesquels le corps se déplace. D'après Schlemmer, le danseur trouve la « liberté dans la règle ». Cette philosophie se retrouve dans l'ensemble de son œuvre scénique. Bon nombre d'artistes et d'architectes partagent d'ailleurs ce point de vue. C'est le cas notamment de Patrick Bouchain, architecte qui nous est contemporain. Ce dernier va même jusqu'à dire :

« Mais les hommes se sont rendus compte que pour être libre il fallait être conduit ! [...] Tout est dans la dialectique du maître et de l'élève, où l'élève peut et doit dépasser le maître. Il faut que l'élève soit conduit, car s'il est livré à lui-même, il s'autodétruit. »⁵⁵.

Dans la boîte optique de Schlemmer, le parcours du danseur illustre donc l'espace, en écho à « L'usage produit l'espace » de Henri Lefebvre⁵⁶. C'est grâce à ses recherches dans cet espace si particulier que Schlemmer a pu trouver des analogies entre la figure humaine et l'espace scénique. L'Homme concilie les lois de l'espace et celles du corps. Les limites de la scène, les déplacements des danseurs et leurs directions étaient indiqués par des dessins au sol. « Fixer le centre de l'espace par des cordes tendues et depuis ce centre [visualiser] les « tensions » qui induisaient des orientations tout à fait nouvelles de l'espace et du mouvement » explique Schlemmer dans son journal en septembre 1931 à propos de la *Danse de l'espace*.⁵⁷ Cela lui permettait de travailler avec l'espace et d'interroger l'impact des corps sur celui-ci et inversement : la scène, le lieu, l'environnement qui travaille et dialogue avec le corps du danseur, les gestes, les mouvements chorégraphiés. Ce n'est pas pour rien que son surnom était Leibgeber, ce qui signifie « le donneur de corps ». Le travail de Schlemmer consistait donc à

52. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, p. 21

53. *Ibid.* p. 33

54. Conférence de Oskar Schlemmer

55. Patrick Bouchain, *EXYST, Construire en habitant*, Venise, L'impensé, Actes Sud, 2006, p. 63

56. Henri Lefebvre est un philosophe français. Il est né le 16 juin 1901 et mort en 1991. Il s'est consacré à la sociologie, la géographie et au matérialisme historique en général. Ses nombreux ouvrages de philosophie, de sociologie, d'histoire sont traduits dans le monde entier. Il développe des thèses originales sur l'espace, la ville, la vie quotidienne, l'Etat. (source : Wikipedia et le site <http://www.ac-grenoble.fr/lycee/vincent.indy/spip.php?article144>, consulté le 13/07/17)

57. Oskar Schlemmer, Journal, mai/juin 1940, Plaquette d'information *Oskar Schlemmer, l'homme qui danse*, exposition au centre Pompidou de Metz, du 13.10.16 au 16.01.17

questionner la danse comme lien entre l'Homme et l'espace.

Ses ballets dialoguaient avec le contexte, les matériaux qui entouraient le corps notamment à travers les reflets et les effets du mouvement du corps sur la perception du spectateur. Il exploitait donc ici l'idée que le mouvement des corps transforme l'espace - pure théorie bauhausienne, reprise par Schreyer, en 1916 dans *Der Srum* - et du « corps comme moteur de cette architecture dansante. »⁵⁸ D'un autre côté, comme nous l'avons évoqué précédemment, Oskar Schlemmer pensait aussi à l'espace comme origine, point de départ de tout mouvement. Il dit d'ailleurs que « L'espace, s'il est envisagé comme le législateur de tout ce qui se déroule à l'intérieur de ses limites, détermine aussi le comportement du danseur en son sein. »⁵⁹ Schlemmer pensait donc un Homme qui s'adapte à son environnement, qui se meut dans un espace déterminé, et dont les mouvements se soumettent aux lois de l'espace : « Adapter l'homme à l'espace ? Le propos paraît peu humaniste ; en réalité, il l'est radicalement. L'idée de Schlemmer, c'est qu'aux lois de la scène correspond une mathématique propre au corps humain dans son exercice et l'espace où il se meut. »⁶⁰. L'extrait suivant résume finalement parfaitement la pensée d'Oskar Schlemmer sur la danse :

« Il y a donc deux types de réactions possibles chez un homme enfermé dans l'espace cubique. Soit l'homme se soumet aux lois de l'espace environnant préexistant, auxquelles il se conforme par des mouvements mécaniques, dictés par la raison - par exemple dans le ballet. Soit il construit son propre espace, comme les grands acteurs, en suivant ses réactions dictées par les sens, et détermine ainsi à sa guise les lois qui le gouvernent. L'espace cubique et abstrait n'est plus alors que la « charpente horizontale et verticale » de son rayonnement personnel. Selon Schlemmer, le danseur incarne la synthèse de ces différentes possibilités et, par conséquent, la rencontre parfaite de l'homme et de l'espace. »⁶¹.

58. Peter Feierabend et Jeannine Fiedler (dir.), *Bauhaus*, Mohndruck, Gütersloh, Allemagne, Könemann, 2000, p. 549

59. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, « Mathématique de la danse (1926) », p. 41

60. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 72

61. *Ibid.* p. 47-48

I. 2. L'émergence de quelques outils pour penser la danse dans l'espace

I. 2. 1. Le corps comme mesure : la géométrie dans la réflexion chorégraphique

La pensée scientifique est au cœur de la démarche de Schlemmer et de sa réflexion sur le corps dans l'espace. Bien que celui-ci imaginait les danses « pour et par » la scène du Bauhaus, Schlemmer avait aussi stipulé que « l'espace théâtral idéal devrait être une structure architectonique subtilement déterminée par la mesure du corps humain. »⁶² La mesure mathématique et l'utopie sont les fondements du théâtre du Bauhaus. On assiste à une géométrisation du corps et de ses mouvements pour davantage de lien avec son environnement. L'espace est lui-même conçu de façon mathématique puisqu'il possède des caractéristiques géométriques. « Il importe en effet de savoir combien les données de l'espace scénique : hauteur, profondeur et largeur, sont liées les unes aux autres ainsi qu'au corps humain. L'espace théâtral idéal devrait être une structure architectonique subtilement déterminée par la mesure du corps humain. »⁶³ Les mathématiques sont donc au service de la danse et de son environnement, de la danse et de l'architecture. La danse, pensée spécifiquement pour la scène du Bauhaus, dépend donc de son architecture, de sa géométrie.

« Cette scène, conçue à l'origine comme simple estrade de conférence, nous donne maintenant l'occasion de travailler dans un espace donné, d'élaborer un jeu théâtral en fonction de cet espace et selon ses propres lois. Ce que signifie le fait de partir de données spatiales bien déterminées, et de s'y rapporter en tout, seul peut le comprendre celui qui sait ce que signifient mathématique et dynamique spatiales ; soit : le rapport nécessairement mathématique de ce qui s'accomplit dans cet espace défini une fois pour toutes. »⁶⁴

Schlemmer pense le corps humain comme étant composé de formes géométriques puisque, pour lui, la figure humaine trouve ses origines dans la nature. Il a donc travaillé sur des représentations géométriques des gestes du danseur dans l'espace, notamment « figure et réseau de lignes dans l'espace », « Mensch und Kunstfigur » et « Die Geste, Tänzerin » (Le Geste, danseuse). La mesure du corps humain, la géométrie de ce dernier apparaît comme un outil au service de la danse. On le remarque d'ailleurs dans la manière de penser les costumes. Schlemmer montre à quel point les mathématiques permettent non seulement de comprendre l'espace mais également le corps lui-même.

« Le corps se décompose en modules autonomes, en volumes ou en traits discontinus, entre lesquels tout souvenir de cohésion organique disparaît. La réduction de la figure humaine à une série d'objets élémentaires - formes géométriques comme le cylindre, le cône, la sphère ; symboles tels que la croix, le cœur, le signe de l'infini - conduit ainsi à leur déliaison mutuelle et, par là même, à la transformation du corps en une scène théâtrale miniaturisée, une scène-corps sur laquelle se jouerait les rencontres, les écarts ou les feintes entre ces divers

62. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, « Mathématique de la danse (1926) », p. 41

63. Florence Corin (dir.), *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 37

64. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, « La scène au Bauhaus », p. 43

éléments. ». La géométrie devient alors pour Oskar Schlemmer le moyen de « régler le rapport de l'homme à l'espace, les rapports des hommes entre eux »⁶⁵.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

65. *Ibid.* p. 20

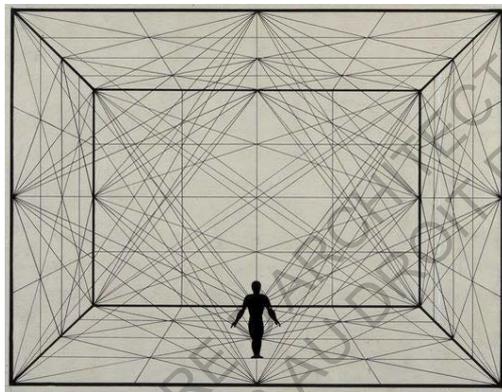
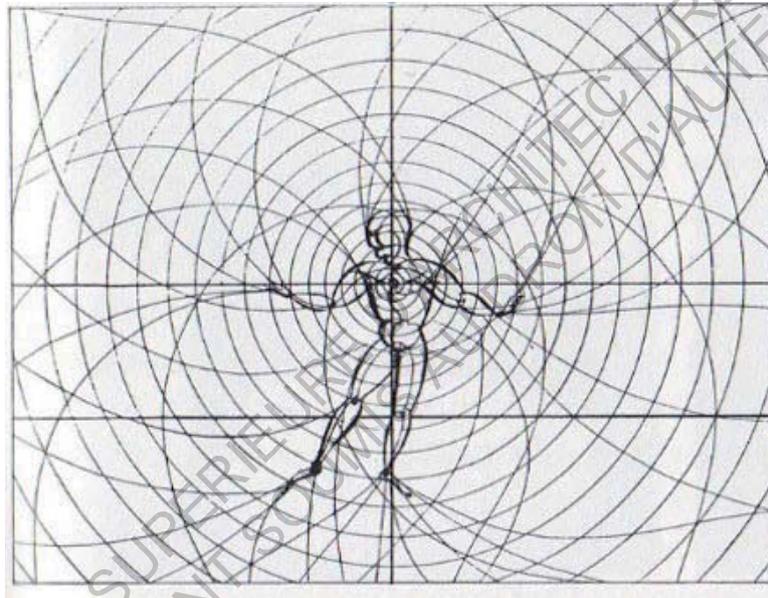


Figure et réseau de lignes dans l'espace
Oskar Schlemmer⁶⁶

66. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, p. 33



Mensch und Kunstfigur
Oskar Schlemmer⁶⁷

67. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, p. 34

Cette réflexion du corps comme mesure n'est pas sans nous rappeler *Le Modulor* de Le Corbusier⁶⁸. C'est en effet lui aussi « un outil de mesure issu de la stature humaine et de la mathématique. » On peut d'ailleurs se questionner sur l'utilité d'une telle unité de mesure. Pourquoi le corps comme point de départ ? Le mètre, unité de mesure internationale, n'est-elle pas plus facile à utiliser pour penser et imaginer un lieu ? Le Corbusier a son idée sur la question : « Le mètre n'est qu'un chiffre sans corporalité : centimètre, décimètre, mètre ne sont que des appellations d'un système décimal . » Le Corbusier pense donc l'Homme comme point d'ancrage de l'architecture pour concevoir des espaces à sa mesure, des lieux de vie adaptés.

« Mais les objets à construire [...] sont, de toute façon, des contenants d'homme ou des prolongements d'homme. Pour que soient choisies les mesures des meilleures, mieux vaut les voir et les apprécier avec l'écartement des mains, que les penser seulement (ceci pour les mesures très proches de la stature humaine). »⁶⁹.

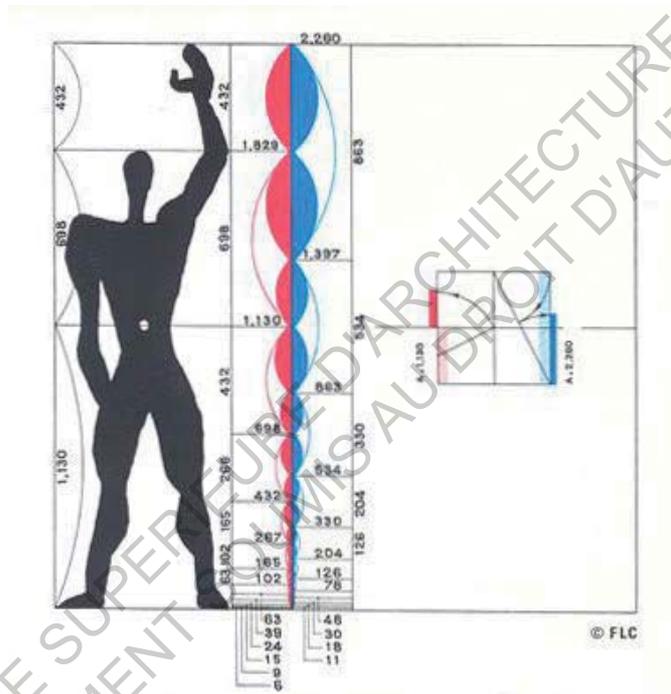
Cela soulève néanmoins des interrogations. L'idée d'un espace adapté au corps humain car pensé avec et pour lui semble justifié. Cependant, il est très arbitraire de prendre pour référence un homme avec des mensurations aussi précises. Cela revient à dire que tout homme doit avoir les mêmes, que tout un chacun doit être semblable. L'architecture n'est alors pas adaptée à l'Homme de manière générale mais à un type d'homme, un type de corps. On retombe alors dans une standardisation de la mesure. Le corps comme mesure reste cependant un bel angle d'approche, en architecture comme en danse, puisque Schlemmer parle d'« espace idéalement pensé sur la mesure du corps humain »⁷⁰.

68. Le Corbusier, de son vrai nom Charles-Édouard Jeanneret-Gris, est un architecte, urbaniste, décorateur, peintre, sculpteur et homme de lettres. Suisse de naissance, il a été naturalisé français en 1930. Il est né le 6 octobre 1887 et mort le 27 août 1965. C'est l'un des principaux représentants du mouvement moderne. Le Corbusier a également œuvré dans l'urbanisme et le design. Il est connu pour être l'inventeur de « l'unité d'habitation », concept sur lequel il a commencé à travailler dans les années 1920, expression d'une réflexion théorique sur le logement collectif. Elle prendra valeur de solution aux problèmes de logements de l'après-guerre. Sa conception envisage dans un même bâtiment tous les équipements collectifs nécessaires à la vie : garderie, laverie, piscine, école, commerces, bibliothèque, lieux de rencontre. Les premiers choix de Le Corbusier en architecture sont ceux qui définissent le purisme : simplicité des formes, organisation, rigueur. Cette vision est mêlée d'utopie, le bonheur étant l'une des clés de ses réflexions sur l'urbanisme. Son « langage » architectural s'applique aussi bien au logement économique qu'à la villa de luxe. Dès 1926, Le Corbusier définit « UNE architecture moderne » (et non pas « l'architecture moderne ») en cinq points (ce sont les Cinq points de l'architecture moderne) : les pilotis, le toit-terrasse, le plan libre, la fenêtre-bandeau et la façade libre. Il participe aux Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) et fait figure de membre majeur de l'organisation. (source : Wikipedia)

69. Le Corbusier, *Le Modulor*, Collection Ascoral, éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950

70. Florence Corin (dir.), *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 6

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT NUMÉRIQUE AU DROIT D'AUTEUR



Le Modulor de Le Corbusier

Mais « c'est surtout dans la gymnastique rythmique et le simple exercice physique qu'apparaît l'aspect mécanique et mathématique du mouvement corporel. »⁷¹. Rudolf Laban⁷², danseur, chorégraphe et théoricien de la danse, héritier de la pensée de Dalcroze a, lui aussi, basé sa pratique de la danse sur la mesure du corps. Il place sa recherche dans la relation entre le mouvement et l'espace. Il a renversé « le point de vue classique sur l'espace de danse, en faisant du corps même le référent principal à l'organisation des espaces »⁷³. Il expose le danseur au centre de l'espace afin que le corps se libère de toute frontalité. Sa recherche se situe sur le mouvement architectural harmonique appelé *Choreutique*. Son livre du même nom développe la pensée de Laban. On peut notamment y lire que « *L'espace est l'aspect caché du mouvement et le mouvement un aspect visible de l'espace.* » (Rudolf Laban, *Choreutique*, 1939, publié à titre posthume, p. 4)⁷⁴. Il « traite de l'espace à la fois comme matrice à construire le mouvement et comme matière à créer. »⁷⁵ Laban a d'ailleurs réfléchi sur ces questions à partir d'une forme architecturale, donc tridimensionnelle, pensée d'après les dimensions du corps et des directions des gestes d'un danseur. Il l'a baptisée « kinesphère », elle définit des relations harmoniques entre le corps et son architecture spatiale environnante. Il l'a construite à partir du centre de gravité du corps. Julie Perrin, dans son article, explique que « L'espace est un des facteurs du mouvement dégagés par Laban » et que cette kinesphère est une « sphère formée par tous les mouvements potentiels d'un danseur, sans transfert du corps ».⁷⁶ Pour Laban, tout part du centre de gravité du danseur. C'est en effet par lui que passent les lignes de force : la multitude infinie de directions. La kinesphère est également pensée autour de trois axes principaux : la dimension verticale de la gravité, la dimension horizontale de la latéralité et la dimension sagittale de la marche. Ces dimensions se croisent

71. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, « Ballet mécanique », p. 65

72. Rudolf Laban, de son vrai nom Rezső Lábán de Váralja, est un danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la danse hongrois. Il est né le 15 décembre 1879 et mort le 1er juillet 1958. Il est connu pour avoir inventé de nouvelles conceptions du mouvement et de la notation chorégraphique : la *labanotation*. Il s'intéresse au rapport du mouvement humain à l'espace qui l'entoure. Il se concentre sur l'art du mouvement et la danse expressive et fonde dans cet esprit une école à Munich en 1910, dont Mary Wigman sera élève. En 1917, il fait la rencontre du musicien Émile Jaques-Dalcroze qu'il suit à Dresde, revenant ainsi en Allemagne en 1919. En 1928, il publie *Kinetographie Laban* qui propose un système de notation pour les mouvements dansés primaires, appelé par la suite *Labanotation*. Ce système est aujourd'hui utilisé dans d'autres domaines que la chorégraphie, par exemple dans les travaux culturels, la communication non verbale, etc. Il développe également un système d'analyse du mouvement, grâce à une étude sur les ouvriers au travail et les malades atteints de troubles psychomoteurs. Ses recherches théoriques se concrétisent par l'élaboration d'une notation du mouvement, la cinétographie (kinetography), appelé aussi *Labanotation* au Royaume-Uni et aux États-Unis. Il développe également, accompagné et suivi par ses collaborateurs, une analyse du mouvement connu sous le nom de *Laban Movement Analysis* (LMA) comprenant quatre grands axes : le corps, l'espace, l'effort et la forme. Laban définit différents plans du mouvement : le plan de la table (horizontal), de la porte (vertical), de la roue (sagittal). Il construit un icosaèdre avec différents points et angles de l'espace et entre dans cette structure qui précise les directions du corps. Cette sphère du mouvement, la kinésphère, se déplace avec le danseur qui en est le centre. On distingue aujourd'hui six catégories distinctes du mouvement dans les études de Laban, qui répondent à différentes questions : le corps, l'espace, l'effort, la forme, le phrasé ou le rythme, et l'interrelation. Grâce à ces six catégories, il est possible de définir précisément le mouvement. Le but de ces études étaient pour Laban d'éprouver, observer, comprendre et présenter les différents aspects du mouvement. (source : Wikipedia)

73. Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 5

74. Florence Corin (dir.), *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, Elisabeth Schwartz, « Rudol Laban », p. 41

75. *Ibid.* p. 41

76. Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 5

elles aussi au niveau du centre de gravité. La kinesphère est donc une « structure géométrique qui soutient le mouvement »⁷⁷. A partir de la structure anatomique du corps, Rudolf Laban visualise plusieurs constructions architecturales potentiellement cinétiques. Il pense donc une architecture qui induit des mouvements, et qui, d'une certaine manière, contraint le corps en l'englobant puisque le danseur danse à l'intérieur. Le corps doit donc s'adapter, il en résulte donc des gestes bien particuliers. Laban ajouta même : « Pour étudier l'harmonie du mouvement, nous devons considérer les relations entre l'architecture du corps et la structure spatiale de la kinésphère. » (Choreutique, p. 106).⁷⁸ Pour Laban, la kinesphère implique donc un véritable travail sur le corps comme matière à sculpter. « Sculpter l'espace et être sculpté par l'espace en danse, c'est créer des formes et se laisser mettre en formes, c'est aussi créer une architecture tensionnelle élastique proche du mode de croissance des tissus du vivant. »⁷⁹. En fait, la kinesphère se rapproche d'un polyèdre régulier constitué de vingt faces triangulaires équilatérales égales entre elles.

Ces explorations nous amènent à nous rendre compte de la place prépondérante qu'ont pu avoir - ou peuvent avoir encore aujourd'hui d'ailleurs - les mathématiques dans l'art : « Les rapports mathématiques président-ils nécessairement à la création des formes et des mouvements ? L'architecture géométrique des formes issue d'un ordre mathématique rend-elle compte d'une harmonie incontournable du vivant et des arts ? »⁸⁰ Pour la petite histoire, Laban envisagea même, après de probables études d'architecture à Paris en 1900, plusieurs projets architecturaux. D'ailleurs, le projet qu'il décrit dans *A Life for dance* fut réalisé par un architecte qui lui est contemporain, Richard Buckminster Fuller⁸¹. Il s'agit d'architectures géodésiques à l'allure de kinesphère. Il est intéressant de noter que le projet de Laban était aussi un projet social. Il en parle de la façon suivante :

« Je voudrais mentionner un autre projet de mon imagination qui est non seulement destiné aux spectacles à grande échelle et aux défilés mais aussi un havre de mouvement pour les spectateurs et les participants réunis. Je l'appelle la « Maisons kilomètre ». Un immense dôme s'étendrait sur une région et toute l'étendue serait recouverte en quelque sorte par une voûte artificielle céleste, sans l'aide de colonnes porteuses. J'ai conçu l'idée de maison kilomètre lorsque le climat contrariait mes rêves et menaçait impitoyablement de noyer nos défilés, nos festivals en plein air et les spectacles de masses. Ayant acquis avec le temps quelques notions en architecture et en ingénierie, je ne crois pas que le projet soit irréalisable. Le dôme serait maintenu par des chaînes étirées aussi loin que possible, de la même façon que les chaînes des ponts suspendus. Je crois que cette idée de vie sera réalisée à un moment donné dans le futur lorsque nos nouvelles idées de vie auront rencontré leurs formes artistiques. Un temps libre quotidien ainsi que des périodes spécifiquement réservées aux festivités pourraient donner un élan inespéré à la culture de la danse. »⁸².

77. Florence Corin (dir.), *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, Elisabeth Schwartz, « Rudol Laban », p. 47

78. *Ibid.* p. 47

79. *Ibid.* p. 51

80. *Ibid.* p. 40

81. Richard Buckminster Fuller est un architecte, designer, inventeur, écrivain et futuriste américain. Il est né le 12 juillet 1895 et mort le 1er juillet 1983. Il a également mis au point de nombreuses inventions, principalement dans le domaine de la conception architecturale, la plus connue restant le dôme géodésique. Les molécules de carbone appelées « fullerènes » sont ainsi nommées en raison de leur ressemblance avec ces dômes. Le dôme géodésique a été utilisé entre autres pour le pavillon des États-Unis à l'Exposition universelle de 1967 à Montréal, où siège maintenant la Biosphère. (source : Wikipedia)

82. Florence Corin (dir.), *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, Elisabeth Schwartz, « Rudol Laban », p. 54-55

La fibre architecturale de Laban est omniprésente dans son travail et se ressent également dans son approche mécanique lors de la conception : «Par la notion d'intention spatiale, Laban s'éloigne d'une conception architectural uniquement constituée de forces de compression verticale gravitaire, de points d'appui et de levier. Il intègre à sa compréhension de l'architecture les notions dynamiques telles que le vecteur, la force tensionnelle, la polarité, et à sa compréhension du mouvement, il ajoute celle de l'espace et de la vitesse qui inclut la direction, donc la relation espace-temps.»⁸³. Rudolf Laban est également connu pour sa création de notation chorégraphique nommée Labanotation qu'il utilisait pour analyser le mouvement, concevoir et noter ses chorégraphies.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

83. *Ibid.* p. 49



La kinesphère de Laban

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUS RESERVE AU DROIT D'AUTEUR

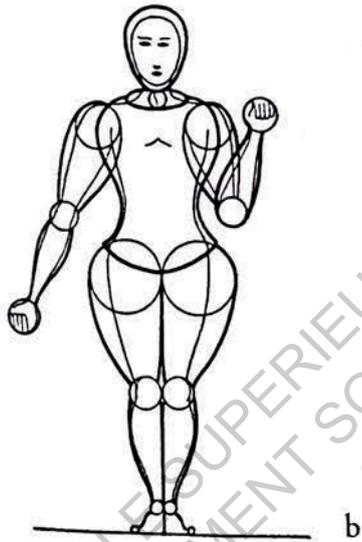
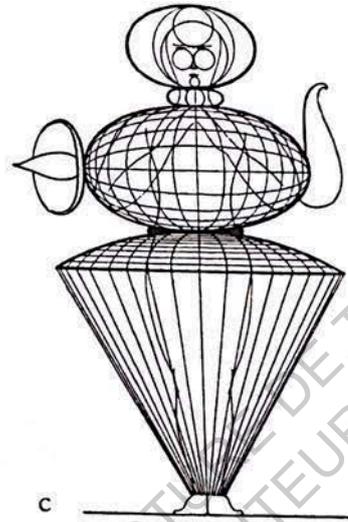
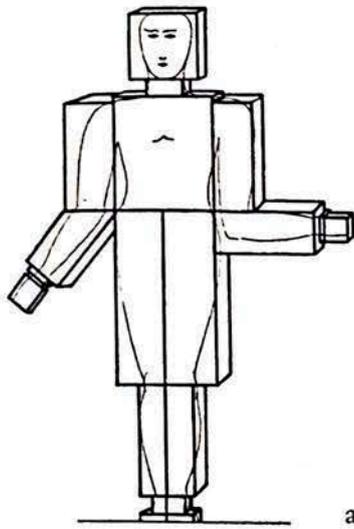
I. 2.2. La contrainte de l'espace et du corps pour enrichir la chorégraphie

Contrairement à Laban, « Il n'y a pas d'analyse du mouvement chez Schlemmer [...], pas d'étude systématique de ses structures compositionnelles ; c'est sur la scène que s'accomplit ce processus d'analyse, qui est en même temps un processus de construction. »⁸⁴. Il créait donc sa chorégraphie surtout à partir de mouvements issus de l'espace dans lequel le corps se meut, la recherche se fait en dansant. Il a tout de même noté ses chorégraphies par un système de notation assez simple où le parcours du danseur sur la scène était représenté. Néanmoins, comme nous le verrons plus tard, il a soulevé quelques problèmes et limites engendrés par les systèmes de notation jusque là expérimentés par les chorégraphes. Schlemmer souhaite absolument représenter l'Homme de façon générale. On remarque cela dans ses costumes qui ne permettent à aucun moment de percevoir l'individualité du danseur. A noter d'ailleurs que le costume intégral se faisait très rare à l'époque. En effet, le costume rembourré ou large ne permet pas de savoir s'il s'agit d'une fille ou d'un garçon, cela accentue le côté impersonnel. On en vient à la dématérialisation des corps et à une impression des costumes polychromes mis en mouvement. Le danseur se transforme ainsi en « figure d'art ». « Les corps des danseurs y sont revêtus de costumes et de masques, qui contraignent de façon abstraite leurs gestes, interrogeant ainsi les lois spatiales et la composition scénique. »⁸⁵. Les costumes sont vus comme une architecture travaillée comme une peau contraignant les gestes du corps, comme Laban et sa kinesphère, tel le port de structures extracorporelles. Les analogies perçues par Schlemmer entre la figure humaine et l'espace scénique sont rendues visibles par sa théorisation de types de costumes :

- . Une « architecture en mouvement » : transposition des formes humaines du corps (tronc, tête, bras, jambes, etc.) en « constructions spatio-cubiques », selon les « lois de l'espace cubique environnant » ;
- . La marionnette : « typification des formes du corps », selon les lois de fonctionnement du corps humain dans l'espace : la forme en œuf de la tête, la forme en vaste tronc, la forme en quille des bras et des jambes, la forme en sphère des jointures ;
- . L' « organisme technique » : construit à partir de l'analyse des « lois du mouvement du corps humain dans l'espace » : les formes de rotation, de direction et d'intersection de l'espace (toupie, escargot, spirale, disque) ;
- . Dématérialisation par symbolisation des membres du corps humain : la forme en étoile de la main, doigts écartés, le signe des bras croisés, la forme en croix de la colonne vertébrale et des épaules. Cela rend visible l' « anatomie métaphysique » du corps. C'est également la division et l'abolition des formes, ainsi que la déformation du corps humain par le costume.

84. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 84

85. Oskar Schlemmer, Journal, mai/juin 1940, Plaquette d'information *Oskar Schlemmer, l'homme qui danse*, exposition au centre Pompidou de Metz, du 13.10.16 au 16.01.17



Les quatre figures décrites et dessinées par Schlemmer dans « L'homme et la figure d'art » :
 a. Architecture en mouvement ; b. Marionnette ; c. Organisme technique ;
 d. Dématérialisation par symbolisation des formes.

Les figures de Schlemmer⁸⁶

86. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 49

On ressent encore ici l'idée du corps comme mesure, le corps comme base de réflexion même pour la conception des costumes. Le corps pour penser l'architecture qui va finalement le contraindre. Le costume chez Schlemmer s'apparente en fait à un « laboratoire du geste ». Il est pensé dans sa relation avec le corps et par conséquent avec les gestes du danseur. C'est le costume et non le danseur qui détermine le mouvement ; il l'amène à effectuer de nouveaux pas. Schlemmer évoque par ailleurs la stratégie suivante : « c'est l'extrême attention portée au corps en mouvement et l'extrême précision des mouvements qui permettent l'adaptation du corps à l'espace ; il ne s'agit pas d'imposer à l'un les lois de l'autre, mais de trouver leur point d'articulation. »⁸⁷. De plus, pour celui-ci,

« la danse produit des figures dont le plasticien doit se saisir pour penser la structure de l'espace et celle du corps : la scène de la danse est alors un dispositif qui permet de capturer ces figures, de les rendre lisibles. De ce point de vue, le costume joue un rôle déterminant, il n'est pas un élément scénique parmi d'autres mais celui qui détermine et rend visible la manière dont un corps s'inscrit dans l'espace. »⁸⁸.

Si les costumes et les masques entravent le danseur dans l'enchaînement de ses gestes provoquant une synthèse du corps et du costume, ils introduisent, favorisent et intensifient également de nouvelles figures spécifiques. Le costume devient une architecture « ambulante »⁸⁹ et « le corps le moteur de cette « architecture dansante » »⁹⁰. Comme nous l'avons évoqué auparavant, les ballets de Schlemmer s'effectuent majoritairement sur une scène traditionnelle. Néanmoins, le costume se présente comme une structure architecturale au sein même de la structure de la scène. Il apparaît donc ici comme une architecture à l'intérieur de laquelle et avec laquelle le corps se meut. « L'homme (...) est un organisme abstrait, qui obéit aux lois de son organisme et à celles prescrites par son environnement (l'espace). C'est la danse de pantomime. »⁹¹. Dans cette approche, le corps est lui-même une architecture. Cette dernière, présente afin de contraindre le corps et de le limiter dans ses gestes, permet finalement d'enrichir la chorégraphie et d'accentuer les mouvements. Les gestes du danseur sont alors mis en relief par l'espace. Les costumes dictent le mouvement des danseurs, leur énergie et leur résistance émotive. Le danseur devait faire appel à sa force physique et psychique afin de combattre la contrainte du costume, ce qui engendrait de nouveaux pas. « La chorégraphie ne vient qu'après la fabrication des costumes et le choix des musiques : elle définit chaque pas, gestes mouvements en fonction de la spécificité formelle des costumes. »⁹² Encore une fois, la pensée de Schlemmer fait écho à celle de Laban. Le costume agit telle la kinesphère autour du danseur. De nouveaux mouvements chorégraphiques naissent puisqu'ils déterminent davantage le mouvement que l'artiste. Ce nouvel environnement est révélateur de la force physique et psychologique du danseur nécessaire pour combattre la contrainte insufflée par le costume.

Cette contrainte, très illustrée à travers l'utilisation de ses costumes, Schlemmer la questionne de différentes manières. Ils ne font pas que limiter les mouvements, ils modifient également l'équilibre corporel en engendrant le déplacement du centre de gravité, ce qui entraîne une modification des mouvements. Chaque costume est donc en lui-même une chorégraphie. Ils deviennent parfois même prothèse, prolongement du corps

87. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 73

88. *Ibid.* C. Raman Schlemmer, petit fils d'Oskar Schlemmer, p. 73

89. *Ibid.* p.24

90. Peter Feierabend et Jeannine Fiedler (dir.), *Bauhaus*, Mohndruck, Gütersloh, Allemagne, Könemann, 2000, p. 549

91. Oskar Schlemmer, Journal, mai/juin 1940, Plaquette d'information *Oskar Schlemmer, l'homme qui danse*, exposition au centre Pompidou de Metz, du 13.10.16 au 16.01.17

92. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 44

du danseur. C'est le cas pour la « Danse des bâtons » pour laquelle on comprend sa réflexion sur la taille du corps, son impact dans l'espace en fonction de la longueur de ses membres, des mouvements, etc.

« Il est étonnant que dans les efforts de la chorégraphie contemporaine, aux aspects multiples, il ne soit fait aucun usage de ce simple moyen de l'accessoire comme facteur d'exaltation du mouvement, qu'à toutes ces mains flottant dans l'espace de façon plus ou moins folle, on ne tende pas quelque chose qu'elles puissent unir, réunir, à quoi elles puissent se raccrocher, une réalité optique au lieu d'une illusion. [...] Douze barres fixées au corps forment dans une certaine mesure les rallonges des organes du mouvement ; ou les a appelées « le grand poème des articulations » parce qu'elles transposent leur mécanique en créant de surprenantes figures dans l'espace.»⁹³.

Chaque partie du corps peut avoir un effet spécifique sur l'espace et donc le révéler de manière différente. Il n'hésite pas non plus à installer du mobilier pour contraindre davantage l'espace toujours dans l'optique d'engendrer d'autres gestes, d'autres pas, d'autres chorégraphies.

« Le « mobilier », cela veut déjà dire transformation du milieu environnant, déplacement de la structure spatiale, comme cela se produit dans une large mesure avec la notion de mur sur la scène. Car avec des murs, avec des surfaces blanches ou colorées, nous sommes en mesure de construire de plus petites structures spatiales à l'intérieur du grand espace de la scène. Le secret du mur, c'est ce qu'il y a derrière. De lui naissent couloirs et passages, ainsi que des tensions à travers lui, le long de lui, devant lui...»⁹⁴.

L'intérêt du costume pour Schlemmer est d'entraîner par le mouvement une modification du rapport de l'Homme à l'espace. Il joue avec le dispositif de mur, avec de petites structures spatiales mobiles qu'il installe sur la scène, ce qui transforme le milieu environnant du danseur et le fait danser autrement.

« Quand l'espace scénique fait à ce point partie d'un ensemble architectural, comme ici au Bauhaus (où la scène et la cantine s'intègrent en un tout organique), on a très envie alors non pas d'agir sur cette scène à partir d'éléments fixes et définitifs, mais de créer au contraire un organisme mobile, de produire des constructions spatiales toujours nouvelles, qui soient facilement transformables. En plus d'une sorte de jeu de construction constitué de praticables (utilisables de toutes sortes de façons), on construira aussi des coulisses mobiles qui, en raison du jeu visible de deux côtés à la fois, apparaîtront comme des cubes. On construira encore des panneaux coulissants, des trappes et divers mécanismes.»⁹⁵

C'est ici aussi la mise en place de structures architecturales au cœur même d'un autre espace architecturale plus grand. Pour son *ballet triadique*, Oskar Schlemmer s'est associé à Albert Burget et Elsa Hötzel. Ce couple avait de l'intérêt pour la gymnastique rythmique de Dalcroze. Ils travaillaient notamment autour de la notion de sol penché, autre façon de contraindre le parcours, le geste, le déplacement. Cela fait écho à la fonction oblique instaurée par Claude Parent⁹⁶, recherche rapportée dans le domaine de la gymnastique par sa sœur Nicole Parent

93. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, p. 93

94. *Ibid.* p. 92

95. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, « La scène au Bauhaus », p. 42-43

96. Claude Parent est un architecte français. Il est né le 26 février 1923 et mort le 27 février 2016. Il est connu, avec Paul Virilio, pour son

et appelée « l'inclipan ». On peut donc constater que cette idée de contrainte du mouvement est présente en danse, en gymnastique mais également en architecture. Nous approfondirons cela un peu plus tard dans le mémoire.

œuvre sur l'architecture oblique. Professeur avec lui à l'École spéciale d'architecture à Paris, ils ont formé dans leur atelier plusieurs grands noms de l'architecture contemporaine française, comme Jean Nouvel. Il obtient le grand prix national de l'architecture en 1979 et il est élu président de l'Académie d'architecture, puis membre de l'Académie des beaux-arts en 2005. Dès le début des années 1960, Claude Parent s'impose à lui-même une rupture et l'apparition de la discontinuité dans son langage architectural le conduit à construire un nouveau vocabulaire architectural. Avec la construction de l'église Sainte-Bernadette du Banlay à Nevers entre 1963 et 1968, il affirme l'avènement d'une culture de l'oblique et accomplit ici ses recherches sur le brutalisme. La culture de l'oblique, en rupture avec le traditionnel plan horizontal, est le projet de sa carrière qu'il conduira, porté par une grande inspiration utopique et sociale, accompagné par la pensée critique de Paul Virilio rencontré quelques années plus tôt. Jusqu'au milieu des années 1970, Claude Parent poursuit ses recherches sur ce qu'il nomme la « fonction oblique » et tente de déployer ce vocabulaire à différents projets, notamment des projets d'habitations. Seuls quelques projets trouvent leur concrétisation. Avec le réaménagement de son propre appartement, Claude Parent fait une démonstration par son investissement personnel où il habite lui-même un espace dessiné selon ses théories sur les plans obliques. Parallèlement à ses expérimentations graphiques, Claude Parent cherche à impliquer concrètement l'oblique dans des programmes beaucoup plus concrets. (source : Wikipedia)

I. 2. 3. La chorégraphie déjà assimilée aux gestes du quotidien

Pour en revenir une dernière fois à Schlemmer, lui qui semble insuffler une grande ouverture dans le monde de la danse à son époque, a influencé énormément d'artistes. C'est également le cas de Rudolf Laban dont l'élève Mary Wigman a réinterprété son travail autour du corps et de l'espace. Elle a notamment exploré les contraintes du costume et du masque, leurs effets sur le mouvement lui-même. De plus, pour elle, la danse est une architecture en mouvement. Cette question du mouvement dans l'architecture a elle aussi été source de bien des recherches. Finalement, on peut affirmer que ce qui est venu de Dalcroze concernant la gymnastique fut réinterprété par Laban et poussé encore plus loin par Mary Wigman⁹⁷ et bien d'autres. On comprend donc la lignée de pensée qui s'est constituée à l'époque, cet héritage qui s'est transmis afin de poursuivre la réflexion. Le travail de Schlemmer autour de l'abstraction, de la figure humaine, donc de l'Homme dans l'espace a également continué à questionner. Ce dernier marche, s'allonge, lève les bras, etc. Cette exploration des mouvements élémentaires par Schlemmer renvoie aux usages, aux gestes du quotidien.

« Partir de la position du corps, de sa présence, de la position debout, de la marche et, en dernier lieu seulement, du saut et de la danse. Car faire un pas est un événement prodigieux ; lever une main, remuer un doigt ne le sont pas moins. Avoir autant de crainte que de respect à l'égard de chacun des mouvements du corps humain, en particulier sur la scène, ce monde à part, vivant, cette seconde réalité où tout se trouve entouré d'une aura magique...»⁹⁸.

Il a pour idée de révéler ces gestes quotidiens au travers de la danse, et donc de concevoir l'espace qui engendrera leur naissance : « créons de plus des occasions pour eux de s'asseoir, comme un tabouret, une chaise, un banc »⁹⁹. Schlemmer assimile donc ces gestes à une danse. Si marcher signifie également danser, la danse est une succession d'événements. Tous les gestes sont des événements chorégraphiques du quotidien. Le parcours du danseur illustre alors l'espace en écho aux réflexions de Jean-François Pirson¹⁰⁰ et à Henri Lefebvre qui proclame que « l'usage produit l'espace. »¹⁰¹. Ce travail d'assimilation des gestes du quotidien à la danse n'est pas sans nous

97. Mary Wigman, de son vrai nom Marie Wiegmann, est une danseuse allemande. Elle est née le 13 novembre 1886 et morte le 18 septembre 1973. Elle étudie tout d'abord chez Émile Jaques-Dalcroze mais ressent sa méthode comme un carcan qui étouffe l'inspiration. Elle part alors travailler auprès de Rudolf Laban jusqu'en 1919, puis ouvre à Dresde une école pour enseigner sa technique de danse libre. Ses chorégraphies ne seront accompagnées de musique qu'après la guerre. Avant cette période, ses compositions ne se font que sur des percussions ou sans musique. (source : Wikipedia)

98. *Ibid.* p. 142

99. *Ibid.* « La scène » (1927), p. 51

100. Jean-François Pirson est architecte. Il écrit, dessine, enseigne, photographie, marche dans les villes et les montagnes. Il a été professeur à l'Institut supérieur d'architecture Lambert Lombard. Depuis 2005, il poursuit ses activités pédagogiques et plastiques de manière indépendante et itinérante. En fait, son activité d'enseignement est en elle-même lieu de création, terrain d'expériences. Il organise notamment des workshops dans les écoles d'architecture afin d'offrir aux étudiants une autre approche de l'espace. La relation corps-espace est constitutive du travail de Jean-François Pirson quasiment depuis ses débuts. Il ne vise nullement, pour sa part, la production d'un art *in situ*. De même, il s'intéresse à des chorégraphes qui s'insèrent dans l'espace public (Alain Michaud) ou cultivent la relation à l'environnement (Christine Quoiraud, Patricia Ferrara) mais se tient à l'écart de toute visée chorégraphique. Attentif aux marges urbaines, aux territoires délaissés, il n'est pas indifférent aux projets des Italiens du groupe Stalker, mais sans chercher à reprendre leur activisme. Il salue aussi les petites constructions légères de Tadashi Kawamata. (source : Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011)

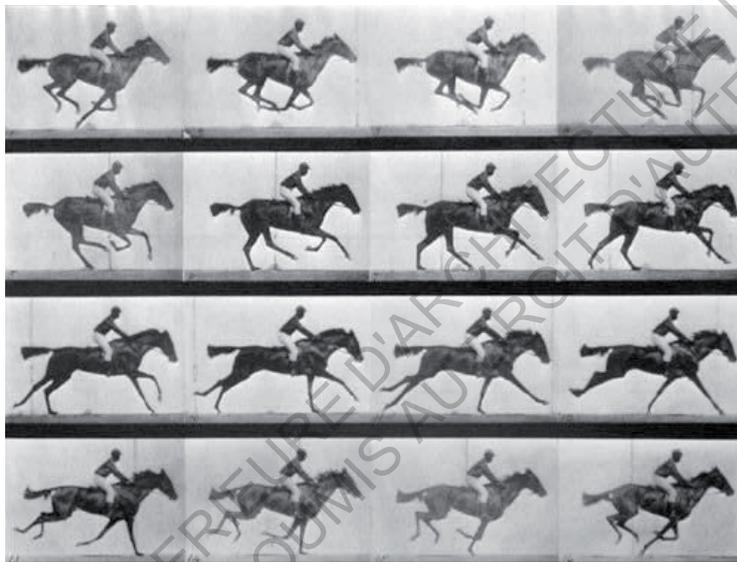
101. Henri Lefebvre, La production de l'espace

rappeler la chronophotographie inventé en 1878 par Eadweard Muybridge¹⁰². Cela « désigne une technique photographique qui consiste à prendre une succession de photographies, permettant de décomposer chronologiquement les phases d'un mouvement (humain ou animal) ou d'un phénomène physique, trop brefs pour être observés convenablement à l'œil nu »¹⁰³.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

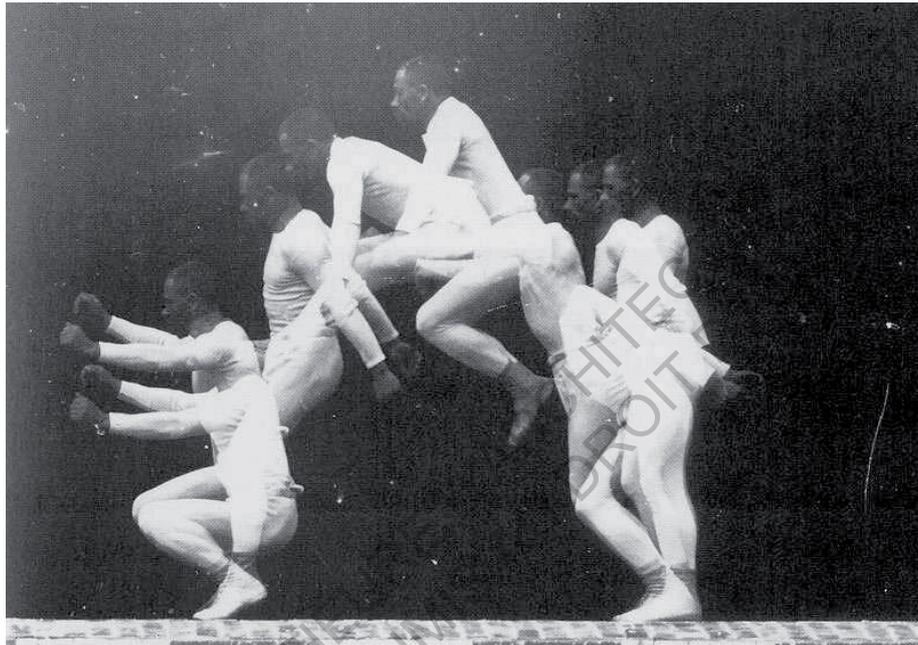
102. Eadweard Muybridge, pseudonyme d'Edward James Muggeridge, est un photographe britannique. Il est né le 9 avril 1830 et mort le 8 mai 1904. Il est enommé pour ses décompositions photographiques du mouvement (chronophotographie).

103. Wikipédia



Chronophotographie de Eadweard Muybridge

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Chronophotographie de Étienne-Jules Marey¹⁰⁴

104. Étienne-Jules Marey est un médecin, physiologiste et inventeur français. Il est né le 5 mars 1830 et mort le 15 mai 1904. Considéré à son époque comme un touche-à-tout atypique, il est l'un des premiers, à partir de 1870, à étudier méthodiquement ce qu'il nomme "la machine animale", c'est-à-dire les mécanismes des différents modes de déplacement et de leurs diverses allures, aussi bien des animaux que des êtres humains. Il est alors reconnu comme inventeur de la chronophotographie et précurseur du cinéma.

Oskar Schlemmer a donc marqué l'histoire de l'art par son avant-gardisme et le début de rupture qu'il a entrepris avec les règles du ballet classique. «Si les expériences scéniques de Schlemmer n'eurent que peu d'influence de son vivant, c'est sans doute que sa volonté de changement, formulée sans relâche dans la théorie comme dans la pratique, n'était pas acceptable pour le théâtre conventionnel de son époque. »¹⁰⁵ Il a notamment commencé une émancipation de la danse vers d'autres espaces, d'autres scènes. Mais un long chemin sera nécessaire pour envahir les espaces publics. Néanmoins, Schlemmer évoquait le théâtre comme reflet social. Pour lui, cet art devait même transformer la société : « N'est-ce pas l'art du théâtre qui peut, mieux que tous les autres arts, contribuer à souder les morceaux épars de la communauté sociale ? Pour que le théâtre remplisse sa fonction sociale, l'homme ne doit pas être seul sur scène »¹⁰⁶. Il pense alors à la danse comme moyen de rassembler. Plusieurs danseurs de produisent simultanément sur la scène du Bauhaus, en écho à l'esprit communautaire qui y régnait. Ce collectif en mouvement permet l'exploration de l'espace de différentes manières, des gestes donc des usages divers. Ce n'est pas sans rappeler le parcours d'usagers au sein d'une ville. Alors Schlemmer désirait-il envahir l'espace public, se produire non pas sur le toit de l'école mais en pleine ville ? Ce ne fut malheureusement pas mis en œuvre, pas immédiatement. Il y aura, auparavant, la construction de bâtiments, de scènes propres à

105. Claire Rousier (dir.) *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 54

106. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, p. 17

chaque pensée, à chaque chorégraphe. C'est le cas notamment de Loïe Fuller¹⁰⁷, Akarova¹⁰⁸ et Adolphe Appia^{109 110}. Néanmoins, on ressent déjà le lien de lieu spécifique à une chorégraphie, à une manière de concevoir le mouvement du corps. Ce lien entre architecture et danse, déjà présent sous le règne de Louis XIV, reste d'actualité. Dans cette première partie, en revenant sur une partie de l'Histoire de la danse, nous avons pu interroger le lien qu'elle a pu entretenir avec l'architecture. Cela nous a permis d'avoir un premier aperçu des notions qui seront traitées dans ce mémoire : la danse révélatrice de l'espace, l'espace révélateur de la danse, la contrainte pour enrichir la chorégraphie et les systèmes de notations comme outils de conception. Nous pouvons donc à présent questionner ces notions au regard de l'architecture en gardant bien en tête la question suivante : Comment les architectes peuvent-ils se servir de la danse comme moyen de réflexion sur l'espace et comme outil de conception ?

107. Loïe Fuller, de son vrai nom Mary Louise Fuller, est une danseuse américaine, pionnière de la danse moderne. Elle est née le 15 janvier 1862 et morte le 2 janvier 1928. Elle est célèbre notamment pour les voiles qu'elle faisait tourner. Par sa liberté d'invention, elle est la première à réaliser des scénographies d'un genre dont les grands théoriciens de la scène moderne, Edward Gordon Craig et Adolphe Appia, avaient rêvé, qui considéraient la lumière comme un élément fondamental de la représentation. L'avènement de l'éclairage électrique et l'imagination créatrice de Fuller suscitent une révolution dans les arts de la scène. Seules de rares artistes dont Jane Avril avaient osé le solo dansé sans corset, jouant presque exclusivement de ses bras (à l'opposé de la danse académique où tout part des pieds). Par ses mouvements amples, sinueux et continus, elle inaugure une ère nouvelle. Elle déposa un total de dix brevets et copyright, principalement reliés à ses accessoires (sels phosphorescents qu'elle élabore elle-même et applique sur ses costumes) et dispositifs d'éclairage. (source : Wikipedia)

108. Akarova, de son vrai nom Marguerite Acarin, est une danseuse, chorégraphe, sculptrice et artiste peintre belge. Elle est née le 30 mars 1904 et décédée le 24 juin 1999. Elle a suivi des cours à l'Institut Jaques-Dalcroze de Bruxelles. En 1922, elle assiste aux conférences du danseur Raymond Duncan, frère de la célèbre danseuse américaine Isadora Duncan. Elle a d'ailleurs souvent été qualifiée d'«Isadora Duncan belge». Figure de proue du modernisme de l'entre-deux-guerres, elle compose de nombreuses œuvres chorégraphiques dans la mouvance des Ballets russes, qu'elle danse sur les musiques de ses contemporains. Sa danse se veut tantôt vigoureuse, tantôt hiératique, où les décors et les costumes, dont ses costumes constructivistes – qu'elle réalise elle-même – utilisent des lignes brisées ou ondulées, des motifs asymétriques, des polychromies discordantes. Dans son souci de contrôler totalement ses scénographies, Akarova demande à l'architecte Jean-Jules Eggerix de construire pour elle une salle de spectacle, inaugurée le 30 janvier 1937, et où se déroula la partie la plus importante de sa carrière, salle qui fermera ses portes en 1957 suite aux réclamations du voisinage. La salle, de style Art déco, est aujourd'hui sauvegardée. (source : Wikipedia)

109. Adolphe Appia est un décorateur et metteur en scène suisse. Il est né le 1er septembre 1862 et mort le 29 février 1928. C'est un pionnier des théories du théâtre moderne. Il rencontre Émile Jaques-Dalcroze en 1906, et participe avec Heinrich Tessenow, à la création de l'Institut Jaques-Dalcroze. Il y conçoit la scénographie de spectacles qui attirent toute l'intelligentsia européenne. Adolphe Appia était l'un des metteurs en scènes les plus célèbres grâce à ses conceptions de l'espace au théâtre, souvent en référence à Wagner. Il rejetait le jeu sur les deux dimensions pour mettre en valeur un jeu tridimensionnel vivant, parce qu'il croyait que les nuances d'ombre étaient autant nécessaires que la lumière, ce qui formait une certaine connexion entre l'acteur et son espace de jeu, entre le temps et l'espace. Grâce à son jeu sur l'intensité de la lumière, la couleur et la manipulation, Appia venait de créer une nouvelle perspective de conception scénique et de l'éclairage. Une des principales raisons de l'influence d'Adolphe Appia, et de ses théories, est qu'il travaillait durant une période où l'électricité venait de naître, et se développait. Appia voyait la lumière, l'espace et le corps humain comme des éléments malléables qui pouvaient être unifiés, et permettaient de créer une mise en scène unifiée. Il a été l'un des premiers à comprendre le potentiel de la lumière. De plus, en plus de vouloir exploiter la verticale et l'horizontale, il découvrit la diagonale, l'oblique. La plupart de ses scénographies étaient composées de plateformes qui se rejoignaient par plusieurs escaliers. La couleur fut très importante aussi. Elles permettent de créer des températures, des lieux des univers. (source : Wikipedia)

110. Florence Corin (dir.), *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000

II - La danse révélatrice de l'espace

II. 1. De la scène à l'italienne à la scène urbaine et architecturale : rompre avec les conventions

II. 1. 1. Une première étape : Artaud et Cunningham ou comment échapper aux réglementations scéniques

Comme nous l'avons évoqué dans la première partie, le règne de Louis XIV a marqué le monde de la danse. En effet, c'est là qu'a vu le jour un grand nombre de conventions scéniques très longtemps respectées à la lettre. En ce temps-là, le ballet s'affichait comme une vitrine du règne du souverain. Il devait donc être effectué parfaitement et renvoyer une belle image de la cours. En fait, on peut affirmer qu'on considérait « la conception de la scène en tant que cadre de l'image »¹¹¹. On peut d'ailleurs comparer la bonne peinture de l'époque à la belle danse : les bonnes proportions, la perspective, etc. La manière de composer un tableau s'appliquait effectivement à la scène de ballet. Tout était calculé comme on peut le voir dans la citation suivante :

« Noverre¹¹² prône un emploi illusionniste de la scène, obéissant aux règles de la perspective, même au point d'exiger que les danseurs soient rangés par taille conformément à la perspective. Une telle soumission du danseur à l'effet de perspective se communique directement à la façon dont il existe dans l'espace, c'est-à-dire à sa façon de se mouvoir. La stricte frontalité, la rotation des membres vers l'extérieur, l'exploitation du plan axial et le maintien du centre de gravité sont des éléments techniques auxquels fait appel le corps du danseur pour «intérioriser» les lois de la perspective. »¹¹³.

On sent bien ici les règles strictes que devaient suivre les chorégraphes en les imposant aux danseurs qui, malgré une certaine discrimination, s'exécutaient. Pour rappel, le face à face entre le public et la scène, la hiérarchie des espaces ainsi que le centre de la scène comme point majeur font parties des règles indissociables de la scène à l'italienne. Dans l'histoire de la danse, il a été extrêmement difficile de passer outre toutes ces conventions scéniques.

111. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 13

112. Jean-Georges Noverre est un danseur et maître de ballet français. Il est né le 29 avril 1727 et mort le 19 octobre 1810. Il est considéré comme le créateur du ballet moderne. Le jour de sa naissance, le 29 avril, est devenu la Journée internationale de la danse. (source : Wikipedia)

113. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 13

Il faut attendre le XX^e siècle pour constater une remise en cause de l'espace scénique. Pour Antonin Artaud¹¹⁴ il est nécessaire de redéfinir le théâtre ou de le rejeter.¹¹⁵ Pour cela, il relègue à l'arrière plan le texte car il doit être en retrait par rapport à la mise en scène, elle bien plus importante. On parle de révolution artaudienne. Artaud souhaite s'extraire du théâtre où tout est calculé d'avance. Il pense que le théâtre, devenu trop figé, est devenu un art comparé à la sculpture. Comme nous l'avons dit, le théâtre a été le miroir de la société. Finalement, Artaud propose de supprimer les lieux et les conventions scéniques. Il pense à la création d'un lieu unique incluant la scène et la salle, la fusion des deux espaces jusque là face à face pour que le spectateur participe. Il prône donc l'émancipation du danseur du lieu.

«Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle.»¹¹⁶

En fait, Antonin Artaud, tout au long de sa vie, a fourni un effort considérable afin de casser les codes, détruire les limites de l'existence humaine. Il s'est donc évidemment attelé à en faire de même avec les règles scéniques. Evidemment, son œuvre est extrêmement liée à la souffrance causée par sa santé fragile.

Redéfinir la scène a été aussi un point essentiel dans la conception scénique de Merce Cunningham¹¹⁷. Pour lui, il ne doit pas y avoir de point fixe dans l'espace, n'importe quel point pris au hasard dans l'espace peut en devenir le centre¹¹⁸, ce qui vient en totale rupture des conventions scéniques jusque-là de rigueur. Cette pensée a été fortement influencée par la théorie de la relativité qui énonce qu'il n'y a pas d'espace fixe dans l'espace¹¹⁹ : « J'ai choisi d'ouvrir l'espace, de la considérer en tout point égal, chaque endroit occupé ou non, étant aussi important

114. Antonin Artaud, de son vrai nom Antoine Marie Joseph Paul Artaud, est un théoricien du théâtre, acteur, écrivain, essayiste, dessinateur et poète français. Il est né le 4 septembre 1896 et mort le 4 mars 1948. Toute sa vie, il a lutté contre des douleurs physiques, diagnostiquées comme issues de syphilis héréditaire, avec des médicaments, des drogues. Cette omniprésence de la douleur influe sur ses relations comme sur sa création. Il subit aussi des séries d'électrochocs lors d'internements successifs, et il passe les dernières années de sa vie dans des hôpitaux psychiatriques. Si ses déséquilibres mentaux ont rendu ses relations humaines difficiles, ils ont aussi contribué à alimenter sa création. Inventeur du concept de « théâtre de la cruauté » dans *Le Théâtre et son double*, Artaud aura tenté de transformer de fond en comble la littérature, le théâtre et le cinéma. (source : Wikipedia)

115. Céline Roux, *Lorsque l'espace scénique arbore des contraintes, le corps dansant s'y applique*, conférence du lundi 21 novembre à 19h, INSA / Amphi Vinci

116. Céline Roux, *Lorsque l'espace scénique arbore des contraintes, le corps dansant s'y applique*, conférence du lundi 21 novembre à 19h, INSA / Amphi Vinci, citation extraite de ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, 1938

117. Merce Cunningham, de son vrai nom Mercier Philip Cunningham, est un danseur et chorégraphe américain. Il est né le 16 avril 1919 et mort le 26 juillet 2009. Son œuvre a contribué au renouvellement de la pensée de la danse dans le monde. Il est considéré comme le chorégraphe qui a réalisé la transition conceptuelle entre danse moderne et danse contemporaine, notamment en découplant la danse de la musique, et en intégrant une part de hasard dans le déroulement de ses chorégraphies. Il a tout d'abord été danseur pour Martha Graham, elle aussi chorégraphe très influente sur la danse contemporaine. En 1989, Merce Cunningham collabore avec des chercheurs en informatique de l'Université Simon Fraser aux États-Unis pour la création d'un logiciel, nommé « Life Forms », permettant d'écrire des mouvements chorégraphiques. Ce logiciel possède trois rôles. Le premier est de pouvoir enregistrer des exercices ou des enchaînements à partir de cellules chorégraphiques informatisées se substituant aux notations choréologiques. Le deuxième est de générer à partir de ces données une chorégraphie originale et aléatoire, ce qui constitue la base du travail historique de Cunningham. Enfin le troisième est de créer des images à partir de capteurs de mouvements posés sur les danseurs et traités par l'informatique. (source : Wikipedia)

118. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 20

119. Céline Roux, *Lorsque l'espace scénique arbore des contraintes, le corps dansant s'y applique*, conférence du lundi 21 novembre à 19h, INSA / Amphi Vinci

qu'un autre.»¹²⁰. Pour le chorégraphe, le but de la danse est de laisser voir le mouvement, son organisation dans le temps et dans l'espace. Cunningham parle de *play-space* - l'espace du jeu - dans lequel les danseurs peuvent se déplacer dans tous les sens et être vus de chaque côté de la scène. Le « devant de la scène » n'existe plus. De plus, Le plateau apparaît comme une section d'un espace plus vaste Les principes de la danse scénique comme la frontalité et la centralisation ne s'appliquent plus.¹²¹ Ainsi, plusieurs centres de la danse apparaissent simultanément. La hiérarchie de l'espace perspectif n'existe plus, chaque danseur est alors son propre centre.¹²² On a donc l'impression que l'espace se tisse devant le public, il se fait et se défait. Ainsi, les spectateurs ne sont plus forcés de regarder juste le danseur vedette, l'étoile au centre de la scène. Le groupe n'est plus là pour mettre en valeur un individu. Finalement, chaque danseur est unique, important, apporte son empreinte à la performance chorégraphique et a un rôle à jouer. Le hasard dans la construction de la chorégraphie se retrouve dans les mouvements exécutés. Notamment, le dos se met en mouvement aléatoirement et dans toutes les directions possibles. Là encore, Merce Cunningham vient en rupture avec les conventions scéniques jusque-là de rigueur. La chorégraphie, la composition musicale et le décor sont créés indépendamment et il faut souvent attendre la création pour les voir associés. Toujours dans cette idée de rompre avec les conventions, dès les années 1950, Cunningham fit appel aux méthodes aléatoires qui, comme dans les compositions musicales de John Cage, introduit l'élément du hasard dans le travail artistique en tant que principe constructif.¹²³ Il utilise donc l'aléatoire pour composer ses chorégraphies comme, par exemple, jeter des pièces pour déterminer l'ordre des sections de la danse. Cela permet de prendre des décisions de façon objective et non personnelle. C'est d'ailleurs totalement par hasard que le spectateur observe la performance dans le temps et l'espace en fonction du côté du théâtre où il est assis. On peut donc dire que la rupture engendrée avec le ballet classique influence directement la perception du spectateur.¹²⁴

Finalement, à la fin du XX^e siècle la danse est associée à un espace de liberté. Le chorégraphe semble appliquer ses propres codes. Par exemple, Anne-Teresa De Keersmaeker¹²⁵ utilise la suite de Fibonacci¹²⁶ pour ses chorégraphies. Cependant, les codes sont toujours présents dans l'espace scénique avec le format de spectacle, le face à face, la scène. Les contraintes, les conventions sont finalement toujours présentes mais sous une autre forme. Ce n'est en fait qu'un début avant de pouvoir réellement sortir de scène et se produire ailleurs, dans un tout autre espace scénique. C'est d'ailleurs seulement dans les années 80 à 2000 que les chorégraphes critiquent cet espace scénique et les conventions qui vont avec. D'une part, cette rupture avec le ballet classique aurait pu réellement

120. *Ibid.*, citation de Merce Cunningham

121. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 22

122. *Ibid.*, p. 20

123. *Ibid.*

124. *Ibid.*, p. 23

125. Anne Teresa De Keersmaeker est une danseuse et chorégraphe belge flamande. Elle est née le 11 juin 1960. Elle est une figure majeure de la danse contemporaine belge et mondiale. Elle s'est imposée au début des années 1980 en renouvelant les liens entre danse et musique. En 1995, elle fonde P.A.R.T.S., une école de danse contemporaine reconnue internationalement. (source : Wikipedia)

126. La suite de Fibonacci est une suite d'entiers dans laquelle chaque terme est la somme des deux termes qui le précèdent. Elle commence généralement par les termes 0 et 1 (parfois 1 et 1) et ses premiers termes sont : 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc. Elle doit son nom à Leonardo Fibonacci qui, dans un problème récréatif posé dans l'ouvrage *Liber abaci* publié en 1202, décrit la croissance d'une population de lapins : « Un homme met un couple de lapins dans un lieu isolé de tous les côtés par un mur. Combien de couples obtient-on en un an si chaque couple engendre tous les mois un nouveau couple à compter du troisième mois de son existence ? » Cette suite est fortement liée au nombre d'or, ϕ (phi). Ce nombre intervient dans l'expression du terme général de la suite. Inversement, la suite de Fibonacci intervient dans l'écriture des réduites de l'expression de ϕ (phi) en fraction continue : les quotients de deux termes consécutifs de la suite de Fibonacci sont les meilleurs approximations du nombre d'or. (source : Wikipédia)

engendrer la création de nouveaux lieux propres à la danse ou même aux danses, aux chorégraphes ou même aux danseurs. En effet, également pratiquée en plein air, dans des salles de musique ou des gymnases, dans des cabarets ou des théâtres de music-hall, l'espace scénique fait partie de la pièce chorégraphique. Néanmoins la danse n'a pas imposé de lieu spécifique, ni d'architecture standard à son art et les exemples de création architecturale scénique destinée à la danse restent rares. Adolphe Appia est le seul à aménager en 1912 à Hellerau le Festspielhaus pour Emile Jaques-Dalcroze un lieu unique et spécifique à sa pratique. De même, comme évoqué dans la première partie de ce mémoire, Walter Gropius a construit à Dessau en 1926 « la Schaubühne d'Oskar Schlemmer, cette scène ouverte sur deux côtés et qui tente d'échapper à la boîte optique. ».¹²⁷ On peut également comparer la kinesphère de Laban à une nouvelle scène. En effet, pour replacer dans le contexte et les conventions de l'époque, ce qui suit nous permet de constater l'idée de ce volume comme nouvel espace de danse :

« Alors que la danse baroque et classique privilégiait la référence à la place du roi, Laban insiste sur la motivation intérieure du geste et propose de réfléchir en terme de « perspective corporelle ». Cela le conduit à dégager l'idée de kinesphère – cette sphère formée par tous les mouvements potentiels d'un danseur, sans transfert du corps. Délaissant tout souci d'orientation, Laban insiste davantage sur la direction du mouvement et opère un découpage analytique de l'espace en trois dimensions (verticale, horizontale et latérale), et six directions fondamentales (haut, bas, gauche, droite, avant et arrière). Cette décomposition de l'espace en 26 directions élémentaires donne lieu à la figure géométrique de l'icosaèdre. Ce volume théorique est bien plus complexe que le cube théâtral et offre la possibilité d'une exploration directionnelle extrêmement fine. Il déplace la notion même de centre, puisque le centre de la scène semble ici supplanté par le centre de la kinesphère qui n'est autre que le centre du corps du danseur et constitue une 27^e direction où convergent toutes les autres.»¹²⁸

Ces exemples importants, mais ponctuels, n'ont pas conduit à la réalisation d'architectures propres à la danse. En réalité, « il ne semble pas y avoir de lieu idéal ».¹²⁹ D'autre part, même si certains projets désirent sortir du studio de danse et souhaitent investir d'autres lieux tels que la ville, le jardin, le bâtiment désaffecté, le monument chargé d'histoire, « il n'y a jamais de neutralité du lieu de répétition, et plus encore de représentation »¹³⁰. C'est même plutôt déterminant. Anna Halprin¹³¹, quant à elle, décide de quitter la scène traditionnelle pour investir des lieux

127. Julie Perrin, « L'espace en question », Repères, cahier de danse (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 3

128. *Ibid.*

129. *Ibid.*

130. *Ibid.*

131. Anna Halprin, de son nom de naissance Ann Schuman, est une danseuse et chorégraphe américaine. Elle est née le 13 juillet 1920. Sa pratique et sa pensée du mouvement ont eu une influence considérable sur le développement de la danse, de la performance, du happening, des arts visuels et de la musique expérimentale. Son conjoint, Lawrence Halprin, est architecte et paysagiste. Tous deux partirent d'ailleurs à Chicago avec les exilés du Bauhaus dont Walter Gropius et Laszlo Molholy-Nagy. Anna Halprin est fortement influencée par leur conception : l'interdisciplinarité et la fusion entre toutes les pratiques artistiques. Sa pédagogie était fondée sur le plaisir, l'amour du mouvement et, déjà, sur l'improvisation. Elle enseigna autant à des adultes qu'à des enfants. C'est d'ailleurs en observant les enfants qu'elle a décidé d'approfondir son travail sur le mouvement spontané et non chorégraphié. En 1954, Lawrence Halprin élaborait un plateau de danse en plein air en contrebas de leur maison. Cela permettait le dialogue avec la nature ce qui modifia le travail d'Halprin. A partir de là, sa recherche fut basée sur l'observation de la nature environnante. En 1955, elle fonda le San Francisco Dancers' Workshop composé de grands danseurs comme Simone Forti ou encore Robert Morris. Elle fonctionna beaucoup avec l'improvisation qui permet d'échapper aux mouvements stéréotypés, ceux que le corps a appris en cours de danse. Le but de sa danse était de regarder le corps autrement en s'intéressant à ses gestes les plus banals, considérés comme trop ordinaires pour être utilisés en danse. Halprin prônait la danse libérée de la narration, des personnages et de l'expressivité Elle finit par décider de quitter la traditionnelle

ordinaires : les chantiers, la rue, les parkings. Elle ira même jusqu'à chorégrapier spécifiquement pour un lieu comme nous le verrons un peu plus loin.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

scène théâtrale pour investir les lieux ordinaires, du quotidien comme les chantiers, la rue, les parkings, etc. Elle s'inspira beaucoup du quotidien jusque dans la musique puisqu'elle utilisait des sons de la vie de tous les jours. De plus, pour elle, danser n'est pas forcément réservé aux danseurs professionnels. (source : Wikipedia)

II. 1. 2. La danse comme outil de découverte ou redécouverte de l'architecture : la performance de Nathalie Carrié à l'usine Brusson de Villemur-sur-Tarn

Être attentif à la ville, voilà une philosophie que bon nombre de chorégraphes a abordée petit à petit. Le travail de Jean-François Pirson, diplômé d'architecture et artiste tourne autour de ce thème de manières variées. Investi dans l'enseignement, notamment pour former les architectes de demain, il cherche à sensibiliser, grâce aux mouvements du corps, à la chorégraphie et au déplacement, à l'espace vécu. Il arpente les villes, attentif aux marges urbaines, aux territoires délaissés, etc.¹³² Tout a de l'intérêt à ses yeux, tout participe à faire l'espace. « Sur cette terre, des êtres et des choses, entre eux, donnent forme aux espaces. »¹³³ Lors de ses workshops, chacun est libre de participer à l'espace, de le construire et de le révéler. Les façons d'habiter, d'occuper l'espace sont au cœur de sa démarche. Il faut vivre l'espace pour le façonner et le comprendre. Pirson évoque même le costume, l'habit comme étant lui-même un espace englobant le corps : « L'espace c'est aussi le vêtement. »¹³⁴ On peut rapprocher cette idée de la démarche de Schlemmer avec ses costumes de scène à l'époque du Bauhaus.

Au-delà de l'artiste arpenteur d'espaces, les chorégraphes eux-mêmes s'inspirent de la ville. La scène devient alors un espace qui prend toute son ampleur grâce au mouvement du corps. Chaque chorégraphie révèle le lieu de manière différente, chaque danseur crée quelque part un espace unique. Les chorégraphes transforment les lieux quels qu'ils soient, ce qui n'aurait pas été le cas sans l'abolition des conventions du ballet classique. « Elles jouent avec le paysage et l'architecture, qu'ils soient structurés, chaotiques, chargés ou déshérités. Les gestes prennent la mesure d'un espace à l'échelle humaine. Aujourd'hui, nous sommes peut-être passés des théâtres de pierres aux théâtres de chair »¹³⁵ On sent bien que la gestuelle exécutée dans un espace permet de le découvrir ou de le redécouvrir. « Il arrive aussi que le parcours de quelques danseurs vienne troubler nos cheminements fonctionnels, nous rende soudain attentifs à la matière du sol et du mur, à la mesure de notre corps dans l'espace environnant, à l'inanité des entraves. »¹³⁶ La danse entretient donc une relation privilégiée à l'architecture. « Danser, c'est rendre l'espace visible. »¹³⁷ De la scène à la rue, il n'y a qu'un pas. La ville est donc désormais une scène. Parfois, la répétition de ballet se fait en extérieur même si la représentation reste sur la scène du théâtre. D'autres fois, la ville est source d'inspiration, terrain de jeu pour les chorégraphes. Effectivement, Nathalie Carrié a elle-même souligné le plaisir de sortir du studio de danse pour s'approprier un lieu qui n'est pas fait à la base pour la danse : « pour un danseur c'est un beau cadeau »¹³⁸. Alors les danseurs « plongent dans les rigoles, étreignent la brutalité des matériaux ou épousent les parois, explicitant la beauté d'espaces inutilisés. Ceux-là développent une physicalité endurente, spécifique aux espaces traversés. »¹³⁹

La ville, la vie, tout est danse, chorégraphie et architecture. Tout est espace. Les bâtiments sont la ville, les bâtiments sont la scène. Au Japon, on trouve dans le hall d'entrée du musée des Arts décoratifs, lieu de simple passage, « un homme nu et replié, à cru sur le sol, juste devant l'entrée de l'exposition. Avec une lenteur extrême,

132. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie-Bruxelles, 2011, p. 14

133. *Ibid.*

134. Jean-François Pirson, *La Structure et l'Objet, essais, expériences et rapprochements*, Pierre Mardaga éditeur, Belgique, 1984, p. 9

135. *Ibid.*, p. 7

136. *Ibid.*, p. 9

137. *Ibid.* p. 9, citation de Dominique Dupuy

138. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

139. Jean-François Pirson, *La Structure et l'Objet, essais, expériences et rapprochements*, Pierre Mardaga éditeur, Belgique, 1984, p. 45

des glissements, reptations, il se déroule, épouse la forme de l'escalier, étend un bras, se lève... Impression d'un mouvement immobile, que sous-tend - ou suscite - une musique tissée de silence. »¹⁴⁰. Le corps prend la forme de l'architecture, comble les interstices du lieu. Le corps fait écho à l'espace, l'empli de ses gestes, de son immobilité, de son silence. Le corps devient architecture. L'espace se révèle sous les yeux du spectateur, du visiteur, de l'habitant de la cité. L'espace se dévoile d'une toute autre manière : « ce corps exposé, dont le dénuement fait ressentir douloureusement les traces de pas sur le parquet, la dureté des semelles. »¹⁴¹. On ressent sa propre présence dans les lieux, le rôle qu'on joue. Nous, spectateur, voyageur et habitant, nous qui agissons sur l'espace, le plein et le vide. La ville inspire et met à disposition des scènes variées pour s'exprimer. Kitsou Dubois¹⁴² a elle aussi perçu les ressources qu'elle offre. Elle a pratiqué au cours des années 80 les espaces urbains non convenus comme les façades d'immeubles, les usines, les arches de ponts, etc.¹⁴³ Antoine le Ménestrel¹⁴⁴, danseur funambule, avec sa compagnie nommée « Lézards Bleus » a fait revivre l'architecture en l'escaladant. La mémoire du Palais des Festivals à Cannes, de la cour d'honneur du Palais des Papes en Avignon, de la mairie de Rennes, du beffroi de Villeurbanne, a ressurgi. La ville ou une rue piétonne sont scènes, leurs riverains composent le décor. Les usagers du lieu sont spectateurs mais aussi acteurs :

« Les habitants et commerçants sont inclus dans le déroulé du spectacle. Rideaux qui frémissent, volets qui s'entrebâillent, sourires qui s'allument ou apparitions aux balcons servent la narration ». ¹⁴⁵

Le groupe Ex Nihilo est un autre exemple fort de danseurs dans la ville. Cette communauté formée autour d'Anne Le Batard¹⁴⁶ et Jean-Antoine Bigot¹⁴⁷ travaille sur l'interaction entre le corps et la cité. Ils ont même commencé par répéter dans la rue. Il s'agit de se mêler à la foule, au peuple de la rue, en se positionnant sur un trottoir. Les danseurs grimpent même aux appuis de fenêtre, s'incrument dans les encoignures de portes, se suspendent aux grilles, marchent sur les murs, occupent le sol pavé. La matière de l'urbain, prise en compte entièrement dans toute sa complexité, permet de danser au rythme des « rumeurs, de crissements de freins, de rires d'enfants et silhouettes fugitives »¹⁴⁸. La danse a pour rôle de questionner la place du corps dans la ville. Cela permet aux usagers, d'après Alain Michard¹⁴⁹, de redécouvrir et de se réappropriier l'espace public. Depuis 2004, le chorégraphe viennois Willi Dorner¹⁵⁰, avec son projet *Bodies in Urban Spaces*, questionne le corps comme outil de la dimension spatiale. Il cherche à occuper les espaces vides, les remplir par le corps. Il s'attaque aux recoins de

140. *Ibid.*, p. 50

141. *Ibid.*

142. Kitsou Dubois est une chorégraphe, chercheuse et pédagogue française. Elle est née le 5 novembre 1954 en France. Son travail s'articule autour du corps en apesanteur. Cela emmène ses chorégraphies hors des plateaux. (source : Wikipedia)

143. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 53

144. Antoine Le Menestrel est un grimpeur français. Il est né le 13 avril 1965. Il est le frère de Marc Le Menestrel et sont connus pour avoir souvent officié ensemble dans le milieu de l'escalade. (source : Wikipedia)

145. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 57

146. Danseuse dans la troupe Ex Nihilo

147. Danseur dans la troupe Ex Nihilo

148. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 61

149. Alain Michard est un chorégraphe français né en 1963.

150. La Compagnie Willi Dorner est un groupe de création collective qui vient de Vienne et qui a été créée en 1999.

portes, aux cavités dans les murs, les dessous d'escaliers. Cela permet, selon lui, de prendre conscience des vides aménagés et de proposer d'autres perspectives sur l'espace environnant. Dorner donne à voir le refoulé, l'ignoré grâce aux corps de ses danseurs.¹⁵¹ On en revient à rendre visible différemment l'urbain, la ville, les lieux du quotidien. «Le passant regarde autrement une place, une rue, un carrefour et redécouvre les espaces de la ville.»¹⁵². En effet, la gestuelle des danseurs les éclaire sur la dimension des espaces, révèle les potentialités d'un lieu et accentue la sensibilité aux textures du sol et des murs notamment. La danse, en se logeant dans les espaces sans qualité et les replis de la ville, qualifie les lieux. Il en est de même pour les non-lieux¹⁵³, ces espaces où la ville n'existe plus vraiment, où elle n'est plus une scène mais là où elle laisse se créer des friches, des terrains vagues, des lieux délaissés.

En résumé, en dehors des lieux consacrés, « la danse s'insère dans des espaces porteurs de mémoire et d'usages »¹⁵⁴. Nathalie Carrié¹⁵⁵, après ses performances dans des bâtiments marqués par l'architecture du XX^e siècle et grâce à son expérience, avec plein de poésie, m'a d'ailleurs expliquée à ce sujet la chose suivante :

« Les lieux par leur histoire, par leur mémoire, par leur forme, par leur matière, par leur lumière, par leur volume, produisent des sensations, induisent des danses qui ne seraient pas induites ailleurs. [...] La spécificité des lieux en fait, [...] induit un certain nombre de consignes corporelles »¹⁵⁶.

Mais la chorégraphie utilise-t-elle l'environnement comme support, comme décor, comme partenaire ? Elle peut tout aussi bien être autonome, utiliser les caractéristiques du lieu, en modifier la perception, le rendre visible différemment, etc. La création in situ apparaît également comme un enjeu intéressant. « Il s'agit là d'investir un lieu, d'intégrer sa configuration, son histoire, ses usagers, les dimensions symboliques dont il est porteur et, à proprement parler, de le révéler. »¹⁵⁷. Cependant, la danse inspirée des espaces urbains et de leurs caractéristiques reste une pratique peu explorée.

Appréhender l'espace autrement semble être chose possible grâce à la danse. D'une part, le corps révèle le lieu, il le fait même vivre. Effectivement, si le corps s'appuie contre un poteau, l'immobilité de ce dernier lui offre un appui solide. Le pilier résiste donc il agit. L'opposition a créé la vie de la forme inanimée. « L'espace est devenu

151. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 93

152. *Ibid.*, p. 84

153. «Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit où sont parqués les réfugiés de la planète.» Marc Augé (source : Clidière Sylvie et de Morant Alix, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 81)

154. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 71

155. Nathalie Carrié est danseuse, chorégraphe mais aussi plasticienne. Elle s'intéresse entre autre à la scénographie, à l'architecture, à la transmission aux enfants, etc. Elle organise des ateliers de danses, non pas des cours, où les danseurs participent à une recherche sur le corps en mouvement. J'ai pu assister et participer à l'un d'eux. Cela a été une expérience très enrichissante. Nathalie a commencé par nous demander de marcher et au fur et à mesure, on a écouté notre ressenti et laissé aller notre corps. On a ainsi investi l'espace avec le corps : danse et architecture se liait sous mes yeux. Pendant cet atelier, Nathalie posait des questions, des pistes de réflexion à partir desquelles on dansait, on improvisait, on se laissait aller tout en gardant la piste en question en tête. Cela donnait lieu à des discussions sur ce que notre expérience nous a apportée. On apprenait alors aussi des autres. J'ai très souvent pu relier mon travail à ces pistes.

156. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

157. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 71

vivant ! »¹⁵⁸. D'autre part, le corps dansant emplit le lieu. Il l'occupe par ses mouvements, ses déplacements, ses gestes. Le corps possède une structure définitive, tout comme l'architecture. Néanmoins, nous pouvons la modifier dans l'espace au moyen du mouvement.¹⁵⁹ Ainsi, le vide est comblé par l'action du danseur, par sa présence, même furtive. Mais on peut dire aussi que « découvrir l'architecture par la danse, c'est autrement « prendre la mesure ». »¹⁶⁰. Comme on a pu le voir dans la première partie, le monde est perçu par rapport à l'échelle humaine car les unités de mesure de base étaient le pouce, le pied, etc, unités extraites du corps humain lui-même. Le corps est donc l'outil essentiel à la compréhension du monde donc de l'espace dans lequel on évolue. Merleau-Ponty¹⁶¹ disait d'ailleurs : « Mon corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma compréhension. »¹⁶². La mesure, au cœur même de la démarche de Lucinda Childs¹⁶³, se faisait sentir dans ses constructions chorégraphiques avec l'arpentage des espaces. Selon elle, cela lui permettait de « continuer à bâtir en trois dimensions »¹⁶⁴. Le terme « bâtir » semble ici faire écho au vocabulaire architecturale : la construction du bâtiment, monter du plein pour créer du vide, construire l'espace. Est-ce un hasard ? Le corps, par les sens, peut comprendre l'architecture, souvent reléguée au rang d'art visuel. En fait, un bâtiment, jugé avant tout par son esthétique, est avant tout là pour accueillir des usages, des pratiques. Une bonne architecture n'est donc pas plutôt une architecture capable de recevoir les usagers, de leur offrir de quoi vivre ? La vue est un sens prédominant dans notre société. Mais la danse ne met-elle pas les autres sens en exergue afin de percevoir les lieux d'une autre manière ? Laissons un instant place à l'ouïe, au toucher, à l'odorat. En écoutant davantage ces sens usuellement intuitifs et non analytiques, en se déplaçant, en se mouvant dans l'espace sans faire appel à la vue, nous pouvons découvrir de nouvelles données spatiales. Le schéma psychique de la perception de ce qui nous entoure est bouleversé. Notre perception de la spatialité est alors « renouvelée ». Jacques Ferrier, dans son ouvrage *La Possibilité d'une ville, Les cinq sens et l'architecture*, associe même le mouvement à un sens supplémentaire qui s'ajoute aux cinq sens primaires. Nathalie Carrié a aussi appris de son expérience lors de ses performances in situ / in corpore. Elle a souligné :

« Cependant, par rapport au regard, les impressions, les sensations, les images qu'on a, on s'est tous rendu compte, et moi ça a été une surprise pour moi, que quand, après le regard, on explorait le lieu par le corps, ça

158. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 31

159. *Ibid.*, p. 32

160. Frédérique Villemur (dir.), *Danse et Architecture, 2010 Palladio* Montpellier, Editions de l'Espeou, 2011, p. 4

161. Maurice Merleau-Ponty est un philosophe français. Il est né le 14 mars 1908 et mort le 3 mai 1961. (source : Wikipedia)

162. Frédérique Villemur (dir.), *Danse et Architecture, 2010 Palladio* Montpellier, Editions de l'Espeou, 2011, citation extraite de *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty

163. Lucinda Childs, est une danseuse et chorégraphe américaine de danse contemporaine associée au mouvement minimaliste. Elle est également actrice occasionnellement. Elle découvre et s'intéresse à la danse moderne à la suite de sa rencontre avec Bessie Schönberg, Merce Cunningham et Judith Dunn qui vont influencer sa carrière. Lucinda Childs participe à la fondation et aux travaux de recherches du Judson Dance Theater de 1962 à 1966. Elle danse alors avec Yvonne Rainer et Steve Paxton dans des spectacles expérimentaux. En 1968, elle s'associe à la danse « minimaliste » qui deviendra l'un des éléments les plus marquants dans sa carrière artistique. Elle crée sa propre compagnie en 1973 à New York, la *Lucinda Childs Dance Company*. Elle utilise alors les monologues comme le fait Yvonne Rainer, puis s'oriente à nouveau vers la danse minimaliste. Lucinda Childs collabore fréquemment avec des compositeurs de musique minimaliste tels que Philip Glass, John Gibson, Steve Reich, John Adams, et des plasticiens comme Sol LeWitt et Tadashi Kawamata. Elle s'éloignera légèrement de la danse minimaliste pour tenter un style plus académique (*Calyx*, 1987), plus élaboré techniquement mais apportant une simplicité classique. (source : Wikipedia)

164. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 130

dévoilait d'autres choses qui n'étaient pas prévisibles ou qui n'avaient pas été vues par les yeux ni par les sensations. »

« Prendre la mesure » de l'espace c'est évoluer dans un lieu en questionnant ses dimensions. Se les approprier par des mesures « humaines » avec nos membres, nos déplacements, nos postures mais aussi pieds nus, en contact avec la matière (légère, massive, lisse, rugueuse, froide...), en prenant conscience de la manière dont l'air circule révèle d'autres perceptions de l'espace en question. Cette expérience dansée mettant en avant les sens apporte donc un nouveau regard sur la spatialité architecturale et l'urbanité. Cela permet ainsi de les découvrir, voire de les redécouvrir. On remarque, d'après nos recherches, que l'espace a la capacité d'architecturer le corps en mouvement mais la chorégraphie questionne et interprète le lieu.¹⁶⁵ « C'est l'opposition du corps qui anime les formes de l'espace »¹⁶⁶. L'école d'architecture de Montpellier organise chaque année un Workshop autour du corps, de la danse et de l'architecture. Les étudiants ont alors l'opportunité d'évoluer dans des bâtiments, des espaces urbains et de les appréhender autrement. L'espace leur apparaît comme une source inépuisable de sensations. Il modèle la position de leur corps autant que ce dernier modèle la perception du lieu lui-même. Comprendre l'architecture par le corps en déplacement, l'arpenter, le parcourir pour le découvrir ou simplement rester statique pour se l'approprier et le mesurer. En 2010, le workshop se déroulait à la villa Rotonda conçue par Palladio¹⁶⁷, un bâtiment devenu classique dans le paysage architectural. Après cette expérience, des étudiants font même remarquer : « La Villa te parle, se raconte et, à la fin de la visite, tu la connais dans ses moindres détails, ces détails que la vue te cache. »¹⁶⁸ ou encore « ce sont les corps qui donnent un sens à l'architecture. »¹⁶⁹.

165. Frédérique Villemur (dir.), *Danse et Architecture, 2010 Palladio* Montpellier, Editions de l'Espeou, 2011, p. 22-24

166. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 31

167. Andrea di Pietro della Gondola, de son vrai nom Andrea Palladio, est un architecte de la Renaissance italienne. Il est né le 30 novembre 1508 et mort le 19 août 1580. Il est l'auteur d'un traité intitulé *Les Quatre Livres de l'architecture*. Son œuvre a eu une influence considérable et influence encore aujourd'hui de nombreux architectes. (source : Wikipedia)

168. Frédérique Villemur (dir.), *Danse et Architecture, 2010 Palladio* Montpellier, Editions de l'Espeou, 2011, p. 64

169. *Ibid.*, p. 46



La Rotonda, Palladio,
Workshop ENSA Montpellier, 2010
Photos / mesure, Jonathan Bernadie¹⁷⁰

170. *Ibid.*, p. 36



La Rotonda, Palladio,
Workshop ENSA Montpellier, 2010
Photos / mesure, Jonathan Bernadie¹⁷¹

171. *Ibid.*, p. 37



La Rotonda, Palladio,
Workshop ENSA Montpellier, 2010
Photos / mesure, Jonathan Bernadie¹⁷²

172. *Ibid.*, p. 39

Découvrir l'architecture grâce au corps, à la danse. Le corps s'adapte au lieu pour mieux l'appréhender. La plastique corporelle restitue les multiples jeux de lumière créant des ombres qui redéfinissent chaque fois un peu plus l'espace.¹⁷³ Quelques chorégraphes se sont emparés de ce constat. Leur philosophie réside dans l'idée que la chorégraphie doit se nourrir du lieu pour exister : le corps révèle l'espace mais l'espace révèle aussi le corps. Le danseur et l'architecture dialoguent, évoluent en symbiose. « Tout est question de résonance entre le corps et son milieu »¹⁷⁴. Finalement, progressivement, on est passé de « adapter le lieu à la performance » à « adapter la performance au lieu ». Mais la création *in situ*, pratique devenue commune chez les plasticiens est encore assez rare en danse. En effet, « elle suppose un temps de résidence, des répétitions sur place et donc une acceptation par les usagers de l'endroit »¹⁷⁵. Ce type de création, contraignante, est donc peu courant au sein du monde des chorégraphes. Trisha Brown¹⁷⁶ et ses premières pièces telles que les *equipment pieces* ont pâti de ces nombreuses contraintes. Dans les années 1960, les anciens entrepôts très nombreux sur les quais de New York avaient été progressivement abandonnés. Dans ce quartier, la chorégraphe souhaitait y monter un spectacle sans pour autant qu'il soit annoncé, et qu'il se déroule dans les endroits les plus inattendus. Trisha Brown pensait installer des chaises « ça et là pour que tout le monde puisse choisir où s'asseoir et que regarder. Les passants ne seraient pas non plus exclus ; finalement, aucun spectateur ne saurait plus ce qu'il voyait exactement, si un certain passant faisait partie du spectacle ou non. »¹⁷⁷. Le but était en fait surtout de manipuler, à travers le mouvement, la perception des espaces extérieurs et intérieurs. Au départ orientées sur les espaces publics et les bâtiments, les performances de la chorégraphe ont changé d'orientation pour cause de budget. A l'époque, ce travail n'appartenait à aucune catégorie existante, personne ne faisait du théâtre en rapport direct avec la réalité physique de l'environnement bâti¹⁷⁸. Quant à aujourd'hui, il demeure un axe empli de questionnements. Il reste énormément de choses à découvrir et à comprendre. Les architectes pourraient-ils d'ailleurs se nourrir de ces recherches, de ces questions et des réponses déjà entrevues au détour de chorégraphies ? Trisha Brown, de son côté, s'inspirait déjà de l'architecture et en tirait de quoi créer une chorégraphie : « J'abordais toujours les autres disciplines, comme l'architecture et la sculpture, dans l'idée de créer une composition de danse. »¹⁷⁹. Brown n'a pas théorisé le rapport architecture et danse, néanmoins on ressent celui-ci dans son travail. « Elle reconnaît que dans la danse, au même titre que dans l'architecture, l'agencement du temps et de l'espace, l'organisation des entrées et

173. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretiens / Hors les Murs, 2009, p. 97

174. *Ibid.*, p. 106

175. *Ibid.*, p. 85

176. Trisha Brown est une danseuse et chorégraphe américaine. Elle est née le 25 novembre 1936 et morte le 18 mars 2017. En 1962, suite aux ateliers de Anna Halprin sur la Côte Ouest (1959), puis de Robert Dunn à New York (1961-1962), elle participe en tant que membre fondateur aux premières manifestations du *Judson Dance Theater* à New York. En 1970, elle crée la *Trisha Brown Company*, en même temps qu'elle participe au collectif d'improvisation *The Grand Union*, dans lequel collaborent Yvonne Rainer, Steve Paxton, David Gordon, ou Douglas Dunn. Trisha Brown figure parmi les principaux innovateurs du courant américain dit *postmodern dance*. Dans la première partie de sa carrière, comme nombre de ses collègues, Trisha Brown rejette les conventions scéniques et l'enjeu de la représentation. Ce sont bien souvent des endroits insolites qui servent d'espace de représentation ou font partie de la scénographie, tels que les toits, la rue, les parvis d'institution, etc. Dans la lignée de Merce Cunningham d'un côté, et d'Anna Halprin de l'autre, elle produira ces performances dans des galeries, dans des studios et dans des lieux extérieurs - urbains ou naturels avant d'être produite finalement sur les scènes de théâtre. Elle attend les années 1980 pour commencer à utiliser de la musique et les années 1990 pour travailler sur la musique. (source : Wikipedia)

177. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 142

178. *Ibid.*, p. 136

179. *Ibid.*

des sorties sont toujours des thèmes primordiaux. »¹⁸⁰.

Les danseurs modernes, eux, après avoir beaucoup questionné les conventions et la structure du théâtre, se sont attaqués à la manière d'inscrire le geste dans l'espace. Le danseur propose alors une nouvelle manière d'habiter le lieu, il fait apparaître une autre structure spatiale.

« L'attention pour la structure du corps et les caractéristiques du geste conduit à faire surgir des spatialités propres, que je nommerai spatialités corporelles. Elles dépendent de l'amplitude du geste et de la forme du mouvement. Et leur nature varie en fonction de l'intensité dynamique, du rythme et de la vitesse de l'engagement corporel. »¹⁸¹

La danse est donc vecteur d'architecture. Et pour cause : « Un tournoiement crée à lui seul un espace autonome. »¹⁸². Le mouvement en vient donc non seulement à mettre en avant la construction de l'espace mais il crée également un espace qui lui est propre. « Le mouvement devient l'élément constitutif de la réalité scénique en soi ; à travers le mouvement, le danseur et le spectateur perçoivent qu'ils sont des éléments d'un espace commun, plus étendu. »¹⁸³ Le corps habite complètement le lieu et produit un espace non physique, qui se laisse appréhender, deviner. Ce lieu supplémentaire apparu par le mouvement est directement inspiré, insufflé par l'architecture environnante. Trisha Brown, figure importante de la danse post-moderne, a confronté le corps à son environnement à l'époque de ses *equipment pieces*. Elle souhaitait « découvrir comment l'intrusion d'un corps, du mouvement dans un contexte architectural donné, peut manipuler notre perception spatiale »¹⁸⁴. Pour cela, elle rejette en bloc, au début de sa carrière, les conventions scéniques et préfère s'émanciper afin de mener à bien ses recherches chorégraphiques. Elle choisit alors de faire ses représentations dans des lieux plus insolites que la scène traditionnelle. Elle opte souvent pour des toits, des rues, des parvis d'institutions, etc. Ses premiers travaux consistaient à déambuler sur les façades des immeubles, tenue par un harnais et des filins. Chez Brown, on devine un goût pour l'imprévisibilité et l'animation présentes dans la rue, en total contraste avec la structure fixe des constructions, des places publiques. En effet, l'inattendu s'oppose à la rigidité architecturale.¹⁸⁵ Quant à Anna Halprin, elle crée en 1957 *Airport Hangar*, une performance qui se déroule à la verticale, sur la structure métallique d'un hangar d'aéroport. Elle appelle cela instant *theater* ou *event*. Pour créer sa chorégraphie, elle commence par l'improvisation afin de générer des mouvements inédits. Ensuite, elle fixe les séquences de gestes obtenus dans une partition que les danseurs reproduisent devant le public. C'est là la différence fondamentale avec le happening, qui est improvisé à partir d'instructions.¹⁸⁶ « Nous avons réellement pris ce lieu en compte, dit-elle, et peu à peu nous avons pu percevoir qu'il était modifié par notre présence »¹⁸⁷.

180. *Ibid.*, p. 142

181. Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 4

182. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 88

183. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 14, citation d'Isadora Duncan

184. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 7

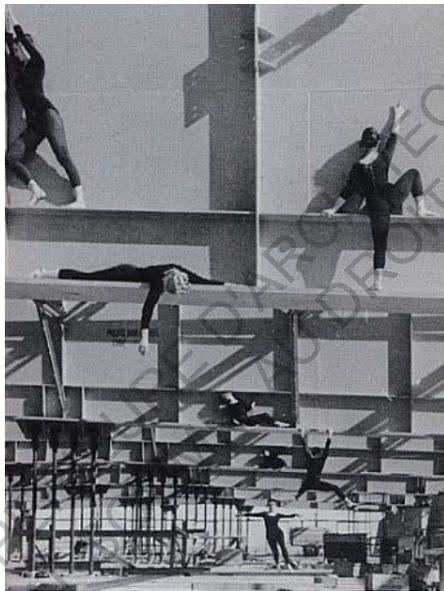
185. *Ibid.*, p. 135

186. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 88

187. *Ibid.*, p. 18



Trisha Brown, *Roof Piece*, 1971



Anna Halprin, *Airport Hangar*, 1958

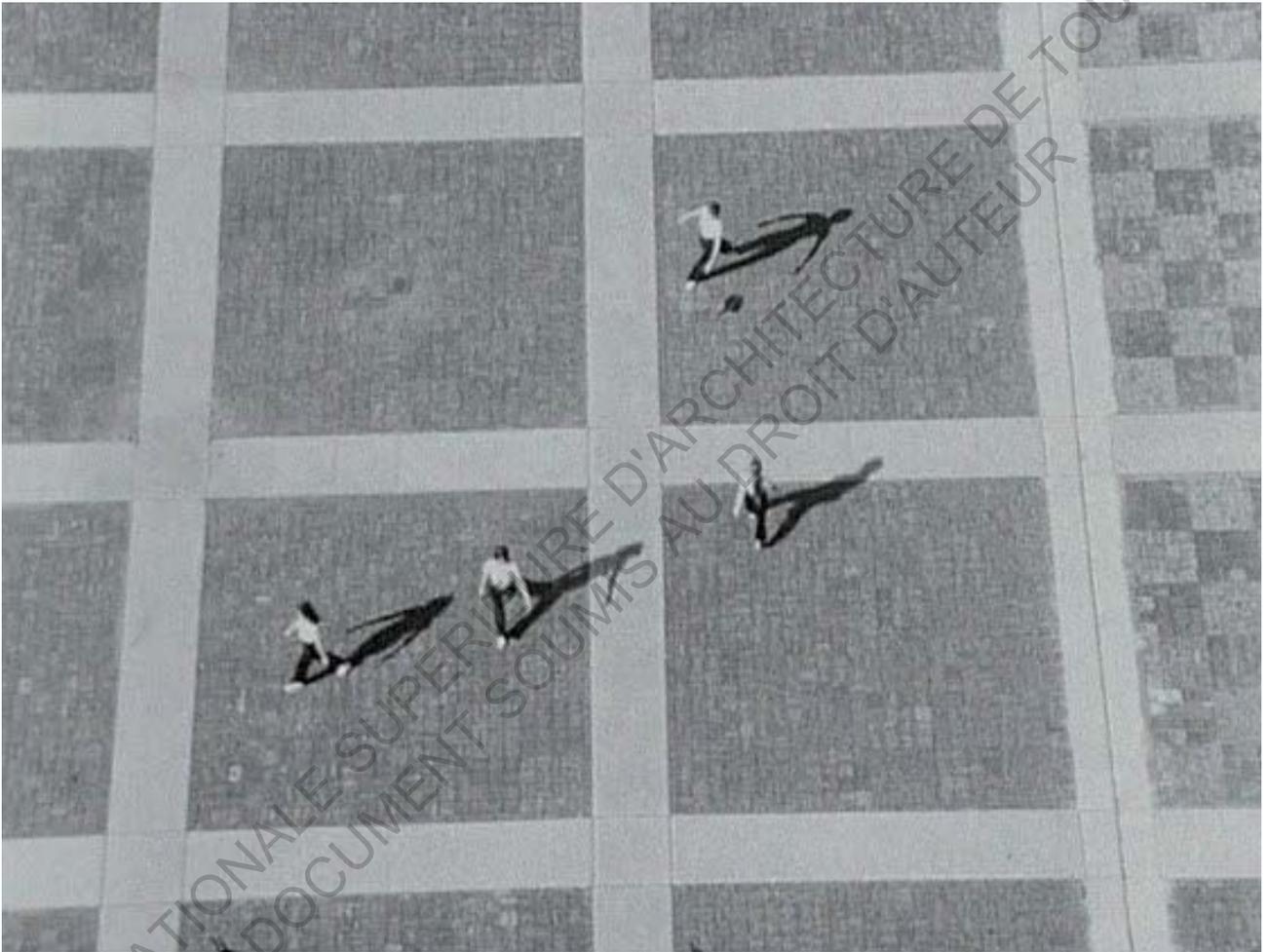
La création in situ en danse relève donc en partie de l'esprit du lieu, de ses caractéristiques, de ses dimensions. La chorégraphie finalement obtenue ne peut être reproduite ailleurs. Elle n'aurait alors plus de sens. Elle peut exister en tout et pour tout dans le seul lieu qui l'a vue naître et grandir. Julie Desprairies¹⁸⁸, chorégraphe et danseuse, s'est elle aussi fortement inspirée de l'espace urbain et de l'architecture que ce dernier offre. Elle a en effet réalisé une performance sur des tours. Elle dit à propos de son travail in situ : « Ma chorégraphie [...] appartient aux Grattes-Ciel. Si un festival veut la programmer, il suffit de la reprendre là. »¹⁸⁹. On sent ici l'attachement à un lieu. La chorégraphie appartient plus à l'environnement dans lequel elle a été créée plutôt qu'au chorégraphe ou aux danseurs. C'est le même système dans le travail de Lucinda Childs. Cette autre danseuse et chorégraphe, figure majeure de la danse post moderne américaine, a, à de nombreuses reprises, questionné ces rapports multiples entre danse et architecture, entre corps et espace. Elle s'intéressait notamment beaucoup aux lieux dévolus à la déambulation. Elle a expliqué que ses chorégraphies ne peuvent pas être dissociées de la spatialité dans laquelle elles ont vu le jour.¹⁹⁰

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOURNAI
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

188. Julie Desprairies, née en 1975, est une chorégraphe française. (source : Wikipedia)

189. *Ibid*, p. 97

190. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 7



Lucinda Childs, *Calico Mingling*, 1973

Ce genre de pratique permet de mettre en avant un lieu, une architecture, un espace urbain, et de le faire revivre autrement. « La mise en valeur d'un monument patrimonial, d'une usine ou d'un quartier requiert un travail *in situ*, une mise en relation des corps à l'architecture, voire à la mémoire et à la vie du lieu, qu'une partie des spectateurs connaît »¹⁹¹. C'est dans ce sens-là qu'a travaillé Natahlie Carrié, danseuse et chorégraphe, pour ses performances *in situ*, notamment celle à laquelle j'ai pu assister à l'Usine Brusson de Villemur-sur-Tarn le 22 Avril 2017. Le CAUE - Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement -, pendant le mois de l'architecture, a organisé, en partenariat avec Nathalie Carrié, plusieurs performances de danse intitulées « *in situ / in corpore* ». Son but, offrir au grand public l'opportunité de voir l'architecture moderne avec un nouveau regard en l'éprouvant par le corps en mouvement. La première performance s'est déroulée aux thermes de Salies-du-Salat, la deuxième à l'usine Brusson à Villemur-sur-Tarn, la troisième dans les halles de Montréjeau et, finalement, la dernière a eu lieu à l'Espace Job à Toulouse. J'ai eu la chance de découvrir l'Usine Brusson au travers de la danse (détaillée en annexe 2). Tout d'abord nous avons pu découvrir les lieux vides afin de percevoir davantage l'impact des corps en mouvement sur l'espace. Puis, une fois l'usine visitée, nous avons pu assister à cinq tableaux dans cinq lieux différents. A chaque fois les danseurs se servaient des éléments structurels et naturels présents dans l'usine. Ils ont grimpé sur les poteaux, se sont suspendus aux poutres, ont été le végétal. Ils ont aussi et surtout dansé avec le papier en écho à l'ancienne activité de l'usine et effectué des gestes répétitifs en rappel au travail ouvrier. On ressentait l'ancrage au lieu. Le travail *in situ* apparaissait bel et bien. La chorégraphie avait été insufflée par l'usine elle-même et ne pouvait être représentée nul par ailleurs. Les espaces et le corps dialoguaient à l'unisson. A la fin de cette performance, mais aussi à la fin de toutes les performances proposées, le public pouvait participer à une discussion autour de la danse et de l'architecture du XX^e siècle. Pendant notre entretien, Nathalie Carrié m'a expliquée leur travail. Dans un premier temps, les danseurs ont visité les lieux, ont pris des photos et ont écrit des textes retranscrivant leur ressenti. L'improvisation a aussi beaucoup compté. Finalement, ce fut vraiment un échange constant entre la chorégraphe, les danseurs et les sensations de chacun. Cela a fait naître une danse réellement ancrée dans l'esprit du lieu. Ils ont par la suite écrit des consignes à suivre en fonction des phases musicales. Ainsi, les interprètes improvisaient selon leur propre ressenti mais ayant en tête une logique à suivre. Les tableaux prenaient donc vie avec toujours une idée commune mais les personnalités de chacun se dégageaient. On avait l'impression de revoir les ouvriers à la tâche. Nathalie Carrié m'a également confirmé la difficulté de ce type de projet *in situ*. Il a été tout d'abord difficile d'obtenir le lieu mais aussi d'en disposer à plusieurs reprises. Il fallait aussi gérer l'humain, c'est-à-dire les danseurs, leur présence, leur absence. Cela a été fait dans un temps très court, il fallait donc être efficace. Voici un court extrait de l'entretien avec la chorégraphe pour illustrer mes propos :

« L : Et du coup comment vous avez fait ? Parce que ça prend du temps. Il fallait aller sur le site plusieurs fois, et pour répéter...

N : Oui, euh... En fait, on se rencontrait tous les samedis.

L : Oui.

N : Et, les danseurs s'engageaient pour des temps de travail et la performance qui allait avec.

L : D'accord.

N : Et soit on pouvait pas bénéficier du lieu, et auquel cas on travaillait à l'espace Bonnefoy...

L : D'accord.

N : L'après-midi, le samedi après-midi avant 16h à peu près. Soit on disposait du lieu et là on y partait toute la

191. *Ibid*, p. 11

journée, depuis le matin jusqu'à la fin de la journée.

L : D'accord. Et Brusson vous avez pu l'avoir ?

N : Brusson, oui. C'était pas prévu initialement, mais j'avais dès le départ, le lieu était tellement immense que j'avais demandé à l'avoir le samedi précédent de la performance. Et en fait, quand j'ai vu comment ça se passait pour les autres lieux, je me suis dit que si on pouvait avoir ce lieu plus, ce serait... Ce serait carrément très bien.

L : Ah oui !

N : Et que ce serait nécessaire. Et en fait, ben on l'a eu je pense trois fois, trois samedis d'affilé. Ce qui était bien.

L : Oui.

N : Mais ça tombait pendant des vacances, des choses comme ça, donc il y avait des danseurs qui étaient pas là...

L : Ah oui !

N : C'était tout le temps à géométrie variable. Donc tout ça, ça a été un projet qui s'est fait quand même dans l'ultra rush, je dirais. »¹⁹²

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

192. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

II. 2. Les chorégraphies du quotidien

II. 2. 1. La danse assimilée à la marche et au parcours

Marcher, avancer, glisser, déambuler, parcourir. Tant d'actions qui relèvent de l'arpentage des lieux, du déplacement du corps dans l'espace. Mais est-il possible de rapprocher l'action de marcher, se déplacer au quotidien d'une danse ? Peut-on comparer parcours et danse ? Peter Handke¹⁹³ affirme que « La marche régulière, [c'est] déjà de la danse »¹⁹⁴. Certains chorégraphes ont travaillé sur le thème de la marche comme pas de danse. Lucinda Childs notamment a fait naître des performances comme *Proxy* (1961), *Satisfying Lover* (1967) ou encore *Congerries of Edges for 20 Obliques* construites autour de la marche, « de ses infimes variations et de ses composantes directionnelles »¹⁹⁵. Même des artistes plasticiens se sont intéressés à la marche. C'est le cas par exemple de Richard Long¹⁹⁶, Hamish Fulton¹⁹⁷ et Max Neuhaus¹⁹⁸. Ce dernier invitait des amis à « écouter » la ville en déambulant dans la ville de New York. Il s'agissait pour lui de ne rien ajouter au territoire mais de laisser voir, tout en cheminant, l'espace urbain. « Marcher permet d'expérimenter le réel. »¹⁹⁹, a-t-il dit. Plus récemment, en 2000 et 2001, dans les *Chantier(s) public(s) et les Présence(s)*, John Froger²⁰⁰ sur la place Hoche à Rennes ou dans divers lieux de la ville, a pratiqué des « relevés du pas urbain » et des déambulations rythmées par un métronome ou effectuées « un pas à la seconde ».²⁰¹ Cette notion de rythme n'est pas sans nous rappeler la danse et le corps en mouvement sur la musique. On voit ici que la marche est assimilée à la danse lorsque le corps prend conscience d'un rythme à suivre.

Cette démarche se différencie de la promenade ou de la dérive car la marche suit ici un protocole. L'acte artistique peut consister aussi à tout simplement questionner la marche comme l'a fait Christine Quoiraud²⁰², lauréate en 2000 de la Villa Médicis hors les murs, pour sa recherche intitulée « Marche et Danse : corps et paysage ». La chorégraphe a mis en place un long périple à pied autour du monde. Elle a organisé des journées d'entraînement pour des danseurs ou des non-danseurs, des architectes, des plasticiens, des acteurs, etc. En fait, n'importe quelle personne intéressée par la recherche sur le corps pouvait participer à ces marches. « Il s'agit de

193. Peter Handke est un écrivain, auteur dramatique, scénariste, réalisateur et traducteur autrichien né le 6 décembre 1942. (source : Wikipedia)

194. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse*, essai sur la danse dans l'espace public, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 63

195. *Ibid.*

196. Richard Long, né le 2 juin 1945, est un sculpteur, photographe et peintre anglais. C'est l'un des principaux artistes du Land art. (source : Wikipedia)

197. Né en 1946, Hamish Fulton est un « artiste marcheur », dont l'œuvre s'inscrit dans la lignée de l'art conceptuel et performatif. (source : Wikipedia)

198. Max Neuhaus est un musicien et artiste américain de musique classique. Il est né le 9 août 1939 et mort le 3 septembre 2009. (source : Wikipedia)

199. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse*, essai sur la danse dans l'espace public, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 64

200. John Froger est un artiste questionnant la place du corps dans la dynamique urbaine, au bruit, à la vitesse, à la méfiance, à la consommation, à l'image, à l'argent, au don, à l'éthique, à la citoyenneté...

201. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse*, essai sur la danse dans l'espace public, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 64

202. Christine Quoiraud se définit comme une danseuse-marcheuse. Elle formule une conception originale de la danse qui replace le corps dans le paysage par la marche. Marcher devient une action artistique en soi.

marcher, pour questionner le sens de la marche, connaître son endurance, observer son corps en « état de marche », s'accrocher à la marche, imiter la marche de l'autre, s'arrêter et repartir, parler ou rester en silence. Il s'agit de marcher pour se perdre et retrouver l'instant », dit-elle.²⁰³ Le parcours, sous bien des aspects, peut être assimilé à une démarche artistique. « La simple marche est reconnue comme un acte artistique. A condition qu'il soit affirmé comme tel et qu'il subsiste une trace »²⁰⁴. Mais qu'est-ce que la marche exactement ? Comment la lier davantage à la danse ? Après quelques recherches, on définit la marche comme étant un « mode de progression naturel de l'homme qui s'exécute par une série de pas plus ou moins rapides mais plus lents que la course »²⁰⁵. On peut lire également que c'est l'« action de marcher, d'une certaine manière ou sous certaines conditions »²⁰⁶. On remarque alors que la notion de rythme, avec les mots « rapides » et « lents », entre en jeu, tout comme pour les pas de danse. On sent aussi bien l'idée que les conditions dans lesquelles s'effectue la marche permettent qu'elle porte ou non ce nom. Comme on l'a vu précédemment, lorsque viennent s'immiscer des règles ou des prises de conscience corporelles, la marche devient danse.

Hamish Fulton, dans son livre *Roads and Paths, Twenty walks (1971-1977)*, parle de la marche de manière tout à fait intéressante. Il dit : « La marche est une mesure de l'espace et du temps »²⁰⁷. Le temps, l'espace et le corps se trouvent alors indissociablement liés. Ils ne forment qu'un, se questionnent, se répondent et font du corps ce qu'il est au monde. Le parcours rend présent le corps à l'espace, le libère de toute contrainte statique afin qu'il puisse être dans l'espace. Il se l'approprie, l'habite, y vit pleinement. « C'est avec ça que cet homme ordinaire habite et marche. Quelque chose qui, bougeant entre l'espace et le corps, le relie - en nomade - au monde et aux autres. »²⁰⁸, dit Pirson. La marche permet donc de connaître davantage le lieu, l'architecture, l'espace, de le découvrir ou le redécouvrir, en tout cas de le percevoir autrement. « S'il y a un savoir de l'espace, il s'éprouve en ouvrant des passages, chemin faisant. Corps à corps, monde à monde. »²⁰⁹. Cette attitude de la marche permet finalement un apprentissage du lieu et de porter un nouveau regard sur celui-ci. Le corps apparaît donc comme le point central de toute chose, le cœur de la compréhension du monde. Jean-François Pirson, lui, travaille dans le but de mettre en exergue les relations qui s'opèrent entre mouvement et espace. Il organise des workshops pendant lesquels les participants peuvent se doter d'extensions du bras. Cela n'est pas sans nous rappeler la démarche de Schlemmer avec sa danse des bâtons. Pirson y voit l'opportunité d'expérimenter le mouvement obtenu et sa confrontation avec l'espace. « Progressivement l'extension donne l'audace du mouvement à celui qui n'a jamais dansé mais entrave le geste du danseur. L'expérience introduit les relations qui s'opèrent entre mouvement et espace. »²¹⁰. On a pu voir que Pirson ancre son analyse dans la lignée de Schlemmer mais elle fait également écho à celle de Laban dans la mesure où, pour lui, le corps en mouvement crée un réseau de lignes. Ce dernier fait apparaître un espace supplémentaire dialoguant avec l'environnement du corps. Pirson explique ici sa pensée :

203. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretiens / Hors les Murs, 2009, p. 64

204. *Ibid.*

205. Trésor de la Langue Française, <http://atilf.atilf.fr>

206. *Ibid.*

207. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, p. 86

208. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 116

209. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, p. 7

210. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 108

« Dessiner, ou peindre, sur un grand papier, l'espace déployé par le corps. Les points et les lignes sur le papier révèlent les réseaux de lignes invisibles qui partent du corps en mouvement. Cette concrétisation peut se poursuivre en balisant un espace de points, de lignes, de masses. On en arrive alors à créer une situation où les traces d'un espace déployé par le corps rencontrent les lignes, les plans, les volumes de l'espace habité, ouvert au regard de l'autre. »²¹¹.

La marche, par son attitude, peut être assimilée à la danse. Mais les déplacements des usagers peuvent-ils se caractérisés comme des chorégraphies ? Cette marche, action de notre quotidien, permet-elle d'affirmer que le quotidien tout entier peut être comparé à de la danse ? Les gestes de notre vie de tous les jours sont-ils des chorégraphies du quotidien ? D'après plusieurs chorégraphes, la marche est le fondement même de la danse. Les modernes Isadora Duncan et Laban, dans leurs recherches sur la nature du mouvement, l'ont pratiquée de manière presque scientifique. Simone Forti²¹² a même affirmé que « tout geste peut en effet revêtir une qualité esthétique s'il est accompli avec une intention consciente. »²¹³. Donc tout geste, quel qu'il soit, quelle que soit sa valeur, son origine, son intention, peut devenir danse. Le quotidien peut donc être au cœur même de la pratique chorégraphique si celui-ci est affirmé comme tel. Nathalie Carrié a elle-même validé cette théorie lors de notre entretien. Elle l'a d'ailleurs expérimenté lors d'un de ses projets intitulé « passage piétons ». Le but était de partir du quotidien et les danseurs marchaient, s'arrêtaient, regardaient dans une vitrine, etc. Mais, comme la chorégraphe me l'a dit : « tout le travail a consisté à ce qu'ils marchent en ayant conscience qu'ils étaient en train de danser. »²¹⁴. Ici encore, la marche était déjà de la danse. Cependant, elle ajoute quelques nuances. La chorégraphe souligne le fait qu'avoir conscience que son geste peut être de la danse peut faire qu'il le devient. Pour elle, c'est justement parce que ce geste « va être recommencé que ça va commencer à devenir de la danse. C'est parce que peut-être on va l'agrandir ce geste là que ça va devenir de la danse, mais pas parce que je prends mon verre pour boire. Il y a quand même un passage du geste quotidien au geste dansé qui en passe par des variables : des variables de temps, des variables d'espace, des variables de poids. Si tu ne mets pas de variable dans ton geste quotidien ça reste un geste quotidien. »²¹⁵. De même, la conversation que j'ai pu avoir avec Jean-François Pirson m'a encore une fois confortée dans cette idée : « Quand je cuisine ou que je donne cours certains disent que je danse. Personnellement je passe de la marche (ou du geste) à la danse parce que j'en ai conscience. Pour qu'une personne passe de la marche à la danse il suffit qu'elle dise je danse (peu importe la qualité, la décision consciente ou inconsciente est là). »²¹⁶. Il a également introduit une autre nuance très intéressante car on se place alors du point de vue du spectateur. Pour lui, les usages, l'appropriation des lieux peuvent être comparés à des chorégraphies du quotidien pour les spectateurs qui regardent.²¹⁷ Ces deux échanges m'ont vraiment aidé dans la compréhension de cette nuance qui n'était pas facile à cerner. J'ai pu plus facilement comprendre que tout ne pouvait pas être qualifié de « danse » contrairement à ce que j'avais plutôt tendance à croire. La nuance apportée était donc importante à souligner ici.

211. *Ibid.*, p. 114-115

212. Simone Forti, née en 1935 à Florence en Italie, est une danseuse et chorégraphe américaine d'origine italienne. (source : Wikipedia)

213. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse*, essai sur la danse dans l'espace public, Montpellier, *l'Entretemps / Hors les Murs*, 2009, p. 63

214. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

215. *Ibid*

216. Jean-François Pirson, échange par mail, annexe 3

217. *Ibid*

II. 2. 2. S'inspirer du quotidien

Déjà en 1955, les gestes du quotidien étaient sources de chorégraphie. En effet, Anna Halprin, avec son groupe Dancers Workshop a commencé à danser en baskets ou talons hauts dans les rues, les parkings ou même la structure métallique d'un hangar en construction, performance que nous avons évoquée précédemment. On voit que même la tenue de danse rompt avec l'habit classique et s'empare de vêtements quotidiens. Le but étant de se fondre et se rapprocher des usagers des lieux. En 1959, Trisha Brown, Yvonne Rainer²¹⁸ et Simone Forti suivent pendant six semaines l'enseignement d'Halprin en Californie avant de rejoindre New York. Elles devaient, durant ces ateliers, combiner immédiateté et improvisation, danser à plusieurs et avoir recours à des gestes tirés du quotidien. Ils ont dansé dans des lieux naturels desquels ils extrayaient des actions répétitives comme marcher, porter un poids ou se dévêtir.²¹⁹ Le milieu dans lequel ils évoluaient faisait naître en eux des gestes qui s'apparentent au quotidien. L'improvisation en pleine nature révélait l'appartenance du corps au monde. Le quotidien est ici une danse, idée qui a été reprise et développée ultérieurement. Cela a permis de regarder le corps autrement en s'intéressant aux gestes les plus triviaux, ceux considérés comme trop ordinaires pour être utilisés en danse comme ramper, bailler, ou encore marcher. Tous ces gestes sont devenus finalement dignes d'intérêt.²²⁰ Pirson parle ainsi : « Ici, je parle d'un homme, ou d'une femme, ordinaire, qui danse l'espace ; l'homme et l'espace bougeant dans un mouvement réciproque, du quotidien. »²²¹.

La danse à la cour s'affichait elle en totale rupture avec les gestes du quotidien. En effet, le théâtre impliquait des exigences géométriques liées entre autres à la perspective. La danse était plutôt une forme esthétique, l'illusion d'une société idéalisée et hiérarchisée. On parle des ballets de l'époque comme étant un monde artificiel donc bien loin du quotidien du peuple. Seuls les gens haut classés dans la hiérarchie sociale pouvaient y avoir accès.²²² Les chorégraphes modernes et postmodernes sont donc venus rompre non seulement avec les codes de la scène mais ont mis aussi en avant une autre façon de concevoir la danse. Ils puisaient donc leur inspiration dans bien d'autres domaines, notamment dans le quotidien comme par exemple des gestes du travail. Julie Desprairies explique que cette démarche a été un tournant dans le domaine de la danse : « La trivialité du quotidien a été un ferment pour la création. »²²³. Se fondre dans la population de la ville, dans les chorégraphies quotidiennes permet sans doute plus facilement de faire prendre conscience aux usagers de leur impact sur les lieux. En effet, eux-mêmes pourraient être danseurs s'ils en prenaient conscience, eux-mêmes pourraient faire vivre autrement l'architecture et la faire découvrir ou redécouvrir à autrui. C'est dans cette veine qu'a travaillé Bernard Menaut²²⁴, comparé à « un usager ordinaire dans la ville »²²⁵. La ville, ce décor qui nous entoure, le théâtre de notre

218. Yvonne Rainer est une danseuse et chorégraphe américaine de danse moderne. Elle est née le 24 novembre 1934. (source : Wikipedia)

219. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 18

220. Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 3

221. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 108

222. *Ibid.*, p. 12

223. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse*, essai sur la danse dans l'espace public, Montpellier, l'Entretiens / Hors les Murs, 2009, p. 97

224. Bernard Menaut s'est formé à travers les techniques de la danse classique, moderne, contemporaine, la danse-contact, l'improvisation, certaines pratiques orientales, la méthode Feldenkrais, etc. Il crée sa propre compagnie en 1986 (Groupe Bernard Menaut). (source : <http://rue-cirque-paca.karwan.fr/spip.php?rubrique1943>, consulté le 13/07/17)

225. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse*, essai sur la danse dans l'espace public, Montpellier, l'Entretiens / Hors les Murs,

vie. L'architecture délimite notre terrain d'expression, donne des limites à nos gestes et dessine les lieux de notre vie quotidienne : « Les édifices sont les objets les plus stables qui participent à notre expérience quotidienne. »²²⁶.

Maki Morishita²²⁷, dans sa performance *Koshitsu* signifiant « chambre privée » et se déroulant dans la chapelle Santa Maria dei Carcerati du Palazzo Re Enzo installe une certaine intimité. En effet, elle y prépare son thé, se change, fait semblant d'épousseter, se sent, etc. Pieds en dedans, postures asymétriques, elle joue la japonaise dans le second degré. On a l'impression qu'elle habite ici depuis bien longtemps et semble imperturbable avec ou sans public. La danse mêle alors architecture médiévale, art contemporain et gestes du quotidien, un ensemble au premier abord étrange mais dont toutes les composantes forment quelque chose de cohérent.²²⁸ Pina Bausch²²⁹, chorégraphe renommée, a énormément rendu hommage à la vie quotidienne tout au long de son œuvre. Le mouvement dans l'espace servait à rendre compte d'une scène du quotidien. Elle s'attachait également au passé, au vécu de ses danseurs. Cela l'inspirait. Chaque danseur avait alors sa place dans le ballet. Ils étaient tellement eux-mêmes qu'on les comparait à des acteurs. En effet, l'émotion leur donnait une aide, les accompagnait pour se mouvoir dans l'espace. De plus, Pina partait du principe que tout un chacun pouvait danser. Il y avait donc, dans sa compagnie, des hommes et des femmes de tout âge²³⁰. Le jeu d'acteurs, les scènes de vie, valant à l'œuvre de la chorégraphe le nom de danse-théâtre, renforcent l'idée de moments et d'espaces vécus, de tableaux de vie. On voit donc que le quotidien a, à de nombreuses reprises, été une source d'inspiration pour les chorégraphes et les danseurs. Le fait de s'approprier l'espace, de l'utiliser autrement, et notamment d'y danser, montre que n'importe quel lieu peut être un espace de danse. Nathalie Carrié l'a également souligné lors de notre rencontre : « N'importe quel lieu peut être lieu de danse, que ça soit un tapis d'un mètre carré ou une usine désaffectée ».²³¹ L'architecture qui nous entoure s'apparente donc à une scène.

2009, p. 106

226. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 82

227. Maki Morishita est une danseuse et chorégraphe. Elle est née en 1975. Outre ses activités de chorégraphe, elle a participé à une pièce de théâtre écrite par Hans Christian Andersen et dirigée par Teresa Ludovico. Son but est de trouver la danse qui dépasse les mots puisque la danse ne s'explique pas par des mots. (source : http://maki-m.com/profile/index_en.html, consulté le 13/07/17)

228. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse*, essai sur la danse dans l'espace public, Montpellier, l'Entretiens / Hors les Murs, 2009, p. 89

229. Philippina Bausch, alias Pina Bausch, est une danseuse et chorégraphe allemande. Elle est née en 1940 et morte le 30 juin 2009. Elle est considérée comme l'une des principales figures de la danse contemporaine et du style danse-théâtre. Contrairement à ses contemporains, Pina Bausch travaille non pas par rapport à des formes à reproduire, des pas bien définis, mais par rapport à l'anatomie du corps de chacun, aux possibilités qui sont données ou non aux corps. Elle interroge ses danseurs pendant tout le processus de création et creuse la vie de chacun, leur passé, pour les faire danser. Elle dénonce les codes de la séduction, la solitude dans le couple et travaille sur la communication dans les rapports hommes-femmes. C'est une vision très pessimiste qui s'exprime par des petits gestes anodins répétés, ou l'accumulation des danseurs sur scène. Les « rondes à la Pina Bausch » désignent ces petits gestes repris par les hommes et les femmes ou les deux, une sorte de signature, même si elle les utilise moins en fin de carrière. Une autre marque est la fluidité qu'elle développe sur le haut du corps, introduisant de grands mouvements de bras, la souplesse du buste, et des jeux récurrents avec les cheveux souvent très longs de ses danseurs. Ses spectacles mêlent la parole et le jeu d'acteur à la danse, c'est pourquoi Pina Bausch a été très appréciée des gens de théâtre, peut-être avant ceux de la danse. On a parlé d'opéra, de ballet, puis vers 1975-1976, de *Tanztheater* (théâtre de danse) pour qualifier son travail. (source : Wikipedia)

230. On peut voir cette idée que « tout le monde peut danser » dans le film « Les rêves dansants, sur les pas de Pina Bausch » de Anne Linsel, Rainer Hoffmann datant de 2010

231. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

II. 2. 3. L'usage comme producteur d'espace

Nous avons longuement parlé du corps en mouvement comme créateur d'un espace supplémentaire, un espace s'ajoutant à l'espace qui accueille cette chorégraphie. Ainsi, le corps devient lui-même producteur d'espace. On a précédemment associé la danse à un usage lorsque certaines conditions sont réunies. C'est le cas notamment pour le cheminement, le parcours. Or, si la danse est un usage du quotidien et si la danse est productrice d'espace, l'usage est-il aussi producteur d'espace ?

danse => usage

danse => producteur d'espace

De nombreux chercheurs sur la question du corps en mouvement ont vu parfois la nécessité de construire un espace spécifique pour chaque mouvement corporel. Le but était en fait de penser un espace pour accueillir le mouvement et qu'il soit adapté au mouvement dansé en question. En 1911, on commença à édifier le «Festspielhaus» de Hellerau, le fruit du travail d'Adolphe Appia, Jaques-Dalcroze et Heinrich Tessenow²³², car pour Appia « pas de danse sans architecture »²³³. Il a également été financé par le pédagogue réformateur Wolf Dohrn²³⁴. Cet espace théâtral est la conséquence architecturale d'une nouvelle conception de la scène et du mouvement. Il présentait une grande surface qu'on pouvait éclairer avec des projecteurs réglables. Cette surface permettait de relier le plateau et la salle de multiples façons possibles. « Hellerau Festpielhaus est la réponse architectonique à l'espace rythmique, fondé en définitive sur la reconnaissance du mouvement humain en tant que sa réalité propre. »²³⁵. Pour Appia, l'idée de salle n'a pas lieu d'être puisque cela induit la fermeture de l'espace. Or, « L'architecture n'est plus la délimitation d'un espace qui contiendrait le mouvement, mais elle est ce qui rend possible l'extériorisation du mouvement vivant dans un horizon ouvert. »²³⁶. Le mouvement s'inscrit au cœur de la conception architecturale. Cette réflexion peut-elle être poussée jusque dans la conception d'un espace non dédié à la danse mais à des usages quotidiens, eux aussi empreints de mouvement ?

Loïe Fuller a, elle aussi, construit un théâtre inspiré de son idéal artistique. Sa conception est confiée au décorateur Francis Jourdan²³⁷ et à l'architecte Henri Sauvage²³⁸. Cependant, le premier projet la déçoit et elle en demande un nouveau. « Elle pense toujours à une forme architecturale issue du costume scénographique de ses danses : deux ailes ayant les plis d'un drapé en mouvement. »²³⁹ On voit ici l'idée que le mouvement peut inspirer l'architecture. C'est finalement le sculpteur Pierre Roche²⁴⁰, associé à l'architecte Sauvage, qui trouve la solution. Ce

232. Heinrich Tessenow est un architecte allemand, enseignant et urbaniste particulièrement actif durant la République de Weimar. Il est né le 7 avril 1876 et mort le 1er novembre 1950. (source : Wikipedia)

233. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14 – Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p.78

234. Wolf Dohrn était un convoyeur culturel et éducatif allemand. Il est né le 5 Avril 1878 et mort le 4 Février 1914. En 1912, lui et son frère Harald fondent l'école de musique d'Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau. (source : Wikipedia)

235. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 19

236. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14 – Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p.78

237. Francis Jourdain est un artiste-peintre, designer et dessinateur français. Il est né en 1876 et mort en 1958. (source : Wikipedia)

238. Frédéric-Henri Sauvage, dit Henri Sauvage, est un architecte et un décorateur français. Il est né le 10 mai 1873 et mort le 21 mars 1932. (source : Wikipedia)

239. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 58

240. Pierre Henry Ferdinand Massignol, dit Pierre Roche, est un sculpteur, peintre, céramiste, décorateur et graveur-médailleur français. Il est né le 2 août 1855 et mort le 18 janvier 1922. (source : Wikipedia)

bâtiment construit pour recevoir la danse de Loïe Fuller fit d'elle la vedette de l'Exposition Universelle. On dit de cet ouvrage qu'il s'agit d'une « nouvelle expression d'art total »²⁴¹, ce qui n'est pas sans nous rappeler le théâtre total d'Oskar Schlemmer. Cette architecture est donc adaptée à la chorégraphie, à ses aspirations, à ses mouvements : « Elle a inventé son cadre à elle, qui, pour ainsi dire, fait corps avec elle, palpète avec elle, l'enveloppe comme une de ses draperies », « *des plis de sa robe on a pu tirer une architecture.* »²⁴². Le mouvement se lie au cœur du processus de conception et de construction. Le résultat exprime la danse accueillie en son sein et dialogue avec elle comme pour n'en faire qu'un. Le mouvement du bâtiment et celui du corps battent à l'unisson. Le bâtiment est finalement comme « sculpté » par le mouvement de la danseuse. La façade avait les traits d'une forme en mouvement. La danse était finalement partout, sous toutes ses formes. Le contraste intérieur et extérieur accentuait la légitimité des mouvements corporels : le dedans était le lieu de la mise en scène, c'est-à-dire la mise en action du corps alors que le dehors faisait apparaître le mouvement figé, comme si le danseur s'était arrêté pour qu'on puisse le sculpter.²⁴³

A l'époque, il semblait impossible qu'une forme nouvelle de danse ou de théâtre puisse s'accommoder de la scène à l'italienne. On souhaitait donc associer à chaque art nouveau une nouvelle forme architecturale afin que la représentation soit davantage lisible et surtout faire valoir cet art en rupture avec la tradition. Bien sûr, ce ne fut que le début de l'abandon des codes de la danse quand on voit l'émancipation des danseurs en dehors du théâtre et l'investissement des espaces publics. Mais cela a permis à des formes architecturales inédites de naître. On a vu surtout s'ériger des espaces adaptés à un art, à un mouvement, à des chorégraphies bien spécifiques. La pensée fonctionnaliste se fait alors ressentir : à chaque forme sa fonction, à chaque fonction sa forme. On créait donc un espace pour un usage. Ici on a donc une scène pour une danse, une scène pour un usage. La réflexion s'est poursuivie avec le lien qu'entretient le corps à la ville et au quotidien. Les chorégraphes et autres chercheurs ont longuement développé différents concepts et théories sur le rapport corps et espace, mouvement et architecture. La marche a, comme nous l'avons vu précédemment, questionné de nombreux artistes. Certains ont même conclu qu'il était possible de créer l'espace par la déambulation. Mais la marche étant une action de notre quotidien, par extension, les gestes du quotidien, l'usage fabrique l'espace. Henri Lefebvre déclare même : « L'usage produit l'espace ». Jean-François Pirson, ayant reçu une formation d'architecte et arpenteant depuis les villes et le paysage, a lui aussi son idée sur la question. Il nous confirme ce que Lefebvre avait avancé avant lui : « L'espace est une forme qui se révèle dans l'usage qui s'y invente. L'expérience physique et mentale du cheminement (individuelle ou collective) crée un voyage perceptif qui fonde les chemins de l'expérience. »²⁴⁴ Après toutes ces investigations, on obtient le schéma suivant :

danse <=> usage
 danse => producteur d'espace
 usage <=> danse => producteur d'espace

241. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 63

242. *Ibid.*

243. *Ibid.*

244. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, p. 14

Finalement, depuis Louis XIV et Oskar Schlemmer, les pratiques chorégraphiques ont largement évolué. Les danseurs ont commencé par se dédouaner des conventions scéniques avant de s'extraire complètement de la scène théâtrale pour investir l'espace urbain et les bâtiments. L'architecture est alors devenue décor, puis scène et elle a fini par faire corps avec la chorégraphie, se révélant être source d'inspiration et source de gestes pour les danseurs. Être attentif à la ville a permis aux chorégraphes de découvrir les lieux qu'elle offrait afin de les investir. La découverte s'est aussi effectuée par le corps lui-même. En effet, celui-ci permet de percevoir l'espace autrement. Le corps fait vivre le lieu qui, à son tour, lui répond. Le corps révèle le lieu mais, finalement, le lieu apporte également au mouvement. Il l'enrichit et par ses caractéristiques le modèle. Les mouvements se retrouvent guidés, induits par l'architecture elle-même. Le corps apparaît comme un outil indispensable à l'appréhension de l'espace. Non seulement, celui-ci permet de le révéler, mais il aide à le découvrir autrement. Les sensations, les sens, la gestuelle enrichissent la perception d'un lieu et l'idée qu'on se fait de lui. Une fois ces constatations effectuées, les chorégraphes ont pris conscience de la puissance de l'espace sur le corps. Les lieux devenaient ainsi scènes mais également guides dans la création chorégraphique. Le travail devint in situ, la danse s'activant seulement pour et par cet espace dans lequel et grâce auquel elle voyait le jour. La chorégraphie ne pouvait plus se détacher du lieu sans risquer de perdre toute crédulité. Il devenait impossible de la reproduire ailleurs sans risque de la dénaturer, de lui enlever de sa véracité, de sa raison d'être et d'exister. On ressent ici réellement l'idée que le corps et l'espace, la danse et l'architecture sont extrêmement liés et indissociables. De plus, l'architecture étant notre environnement et le décor de notre vie quotidienne, les chorégraphes ont alors questionné les gestes du quotidien. On se retrouve alors dans un schéma où le décor du quotidien engendre des gestes du quotidien. L'usage que l'on fait des lieux, notre pratique et notre appropriation de l'espace se rapprochent donc de la danse, encore suffit-il d'en avoir conscience, a priori. Or, si la danse est un usage, ou bien même que l'usage s'apparente à la danse, s'il est produit en connaissance de cause, et si la danse produit l'espace comme nous l'avons évoqué précédemment, alors l'usage semble lui aussi être producteur d'espace. Puisque l'usage est le nerf de l'architecture, le point central de la pensée architecturale, nous pouvons alors nous demander si la pratique de la danse ne peut pas être un outil pour l'architecte. En effet, imaginer une danse ne reviendrait-il pas à imaginer un usage ? Ou bien, imaginer une danse dans un lieu ne reviendrait-il pas à concevoir un usage dans un lieu ? Ou encore, l'architecte ne pourrait-il pas imaginer une danse donc un usage idéal, et, à partir de cela, concevoir le lieu le plus adapté à l'accueillir ? Certains chorégraphes utilisent parfois des notations chorégraphiques afin de garder une trace de la chorégraphie qu'ils ont imaginée. Les utilisent-ils également pour concevoir ? Ce type de notations ne peut-il pas être réutilisé et réapproprié à des fins architecturales ? La conception d'un lieu par l'usage ne peut-elle pas s'inspirer de la conception d'une danse grâce aux notations chorégraphiques ? Ces dernières pourraient-elles alors devenir un outil pour l'architecte ? Mais aussi, est-ce que la contrainte et les objets présents dans un lieu ne peuvent-ils pas enrichir la chorégraphie et donc les usages qui s'y rapportent ? Tant de questions se profilent après toutes nos recherches. Nous les aborderons dans la partie qui suit.

III - L'architecture productrice de chorégraphies du quotidien

III. 1. Les notations chorégraphiques au service de la conception scénique

III.1. 1. Le parcours et la notation Feuillet

Les dessins et notations chorégraphiques relèvent parfois d'une pratique plus ou moins privée limitée à une communauté professionnelle restreinte, voire même d'une activité secrète et intime de leur auteur. Il s'agit parfois d'un système codé d'une valeur universelle mais cela peut être également une activité graphique impulsive liée à l'inspiration personnelle d'un créateur.²⁴⁵ Toutefois, ces documents recèlent bien souvent en eux une force d'expression en rapport avec le corps et le mouvement qui leur ont donné naissance. La difficulté de retranscrire la danse réside dans le fait que la danse est en fait une expérience qui semble extrêmement compliquée à rendre compte, le but n'étant pas de la résumer en un graphe universel, convertible d'un lieu à un autre. Chorégrapheur, signifie à l'origine tracer ou noter la danse. C'est en effet la signification que Feuillet, inventeur du mot en 1700, lui assigne dans le titre de son ouvrage : *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse par caractères et figures*.²⁴⁶ Depuis, le terme a largement évolué et « chorégraphie » renvoie aujourd'hui, non pas à l'activité de notation, mais à celle de création, de composition en danse. De nombreux éléments ont favorisé cette mutation, dont l'intervention de Rudolf von Laban, grand admirateur de Feuillet, qui a contribué à reconduire son vocabulaire sur la scène de la danse moderne. Constatons d'ailleurs que « l'Occident, pour désigner le créateur en danse, a privilégié le mot qui renvoie à la présence du scribe en lui, de celui qui arpente, consigne, recense, et surtout archive »²⁴⁷. Les notations chorégraphiques, bien longtemps méconnues, leur découverte provoqua un réel effet de surprise.²⁴⁸ Des systèmes graphiques de transcription du mouvement rendant possible d'élaborer des partitions existent depuis la fin du XV^e siècle.²⁴⁹ Mise à part l'époque baroque, à la charnière du XVII^e et du XVIII^e siècle, elles n'ont jamais fait l'objet d'un intérêt officiel et encore moins institutionnel. Le recours à un système d'écriture est resté une pratique marginale durant très longtemps.²⁵⁰ D'ailleurs, jusqu'au labanotation, ces notations n'ont jamais eu de lignée puisqu'aucune corporation ne s'est opposée à leur incessante transformation. On ne peut d'ailleurs pas retracer leur arbre généalogique. Contrairement aux notations musicales, aucune fédération de typographes n'a fixé de règles. Ce désintérêt concerne tout autant la communauté dansante.²⁵¹ Mais la notation Feuillet acquiert une importance considérable. En effet, l'écriture des danses a permis leur circulation dans l'espace et dans le temps. Tout d'abord, il s'agit d'enseigner à tous les figures et les compositions à la mode dansées dans les bals de la Cour. Le simple fait de retranscrire le ballet sur papier permet un échange rapide et facile, ainsi qu'un apprentissage clair et précis. De plus, on constate que, même en l'absence des maîtres à danser, le ballet peut être effectué sans fautes, en

245. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 7

246. *Ibid.*, p. 14

247. *Ibid.*

248. *Ibid.*, p. 19

249. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 13

250. *Ibid.*

251. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 19

respectant les règles induites par la Belle Dance. Tout un chacun, sachant lire ces notations, peut entreprendre la mise en scène d'un ballet. Comme nous allons le voir, le système Feuillet base ses notations sur le déplacement des corps et le mouvement des jambes. Néanmoins, nous allons dans un premier temps faire un petit point historique.

En 1661, Louis XIV fonde l'Académie Royale en danse et lui donne pour mission de codifier les règles de la danse française. Faire comprendre la belle Dance fut l'enjeu de l'ordre royal.²⁵² C'est en 1674 que Beauchamps²⁵³, d'après ce que lui-même a dit, aurait reçu l'ordre du roi d'élaborer un système adéquat. Le travail fut abouti par Feuillet, ce dernier accusé par Beauchamps devant le Conseil du roi de lui avoir volé ses recherches. Le justice donna d'ailleurs raison à Beauchamps.²⁵⁴ Le système Feuillet fut rapidement diffusé et de multiples traductions virent le jour à l'étranger. La Chorégraphie aida à l'expansion de la belle Dance, ce qui contribua à accroître la magnificence du Roi-Soleil.²⁵⁵ Malgré sa position institutionnelle, le système Feuillet fut de tout temps critiqué, reproché de ne pas aller assez loin dans l'analyse. Certains allèrent même jusqu'à inventer d'autres symboles pour noter les danses. De plus, avec l'évolution de l'art chorégraphique, le système Feuillet finit par être limité.²⁵⁶ Cependant, ce type de notations a très longtemps été une sorte de langage universel de la danse permettant aux divers traditions de communiquer.²⁵⁷ Ce système a d'ailleurs été repris quasiment tel quel dans l'article « chorégraphie » de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert.²⁵⁸ Feuillet intègre dès le départ la différence entre décrire et écrire : « Écrire sera une façon réglée (un art) de décrire (la danse), ceci en raison de la nature particulière des signes dont se compose cette écriture, appelée Chorégraphie. »²⁵⁹. Le système graphique qu'il présente se compose de signes démonstratifs. Cette dimension figurative l'éloigne grandement de notre système alphabétique qui, lui, indique une relation purement arbitraire entre une forme tracée – la lettre – et un son, sans pour autant qu'il y ait de ressemblance entre les deux. Au contraire, dans le système d'écriture mis au point par Beauchamp, puis repris par Feuillet, pour une part en tout cas, on retrouve une logique de ressemblance entre le signe graphique et ce qu'il désigne.²⁶⁰ A propos de ces signes, le titre de l'ouvrage indique : «...caractères, figures, et signes démonstratifs avec lesquels on apprend de soi-même toutes sortes de danses ». Cet outil sert donc à la transmission mais également, comme l'a dit Feuillet, à la composition de ballets.²⁶¹ Chaque personne ayant appris à comprendre ces notations est apte à exécuter ces danses. Paradoxalement, malgré l'absolutisme du roi, la Chorégraphie permet d'apprendre de soi-même, sans soumission aux maîtres.²⁶² Déchiffrer les signes permet, à l'époque, de comprendre comment exécuter les gestes selon la perception et la connaissance des proportions qui sont la condition du beau. Effectivement, il est nécessaire d'interpréter les signes, de traduire la partition construite, afin de pouvoir réaliser les gestes indiqués. « Qu'est-ce que cette construction ? Que s'agit-il de construire ? Et pourquoi, d'ailleurs, parler de

252. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 24

253. Appelé à tort Charles ou Charles-Louis, Pierre Beauchamp est né à Versailles le 30 octobre 1631 et mort à Paris en février 1705. Beauchamp débute à la cour de Louis XIV en 1648, dans le Ballet du dérèglement des passions. Il met au point un système d'écriture de la danse que son disciple Feuillet publiera sous son nom propre en 1700. Codificateur des cinq positions classiques, Beauchamp est l'une des plus grandes figures de la « belle danse » française du XVII^e siècle. (source : Wikipedia)

254. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 108

255. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 24

256. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 111

257. *Ibid.*, p. 113

258. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 24

259. *Ibid.*, p. 27-28

260. *Ibid.*

261. *Ibid.*, p. 28

262. *Ibid.*, p. 24

construction ? »²⁶³ L'emploi de ce vocabulaire interpelle. Le lien avec l'architecture est-il déjà présent ? Construire la partition vise la transmission permettant à quiconque de retraduire pour lui-même l'expérience d'un autre. Décrire c'est

« construire une perception organisée selon certains axes, qui mettront en relief certains aspects d'une perception initiale, plus ou moins claire, en laisseront d'autres dans l'ombre, et donneront de quoi élaborer une *version* des choses, laquelle, pour être plausible, n'est pas la seule possible. Ce qu'on pourra expérimenter facilement en élaborant une autre description, selon un autre point de vue, qui fera surgir une autre perception »²⁶⁴.

On comprend ici que le destinataire de la description, pour qui la situation est entièrement étrangère, aura à lire une version de celle-ci et non pas sa totalité, et encore moins sa réalité propre. De plus, il l'interprétera de la façon qui lui est sienne et agira aussi comme source de la description qui lui est adressée. En effet, comme lors de la transcription des mouvements, le destinataire sera plus sensible à une chose ou à une autre et remarquera ceci plutôt que cela, comme ceci plutôt que comme cela.²⁶⁵ Pour Raoul Auger Feuillet, la Chorégraphie sera « l'art de décrire la Dance », description dont le but est explicitement indiqué dès le titre de son ouvrage.

Chez Feuillet, le système de notation se base par rapport au lieu dans lequel la danse est réalisée. On peut également ajouter que la position du roi ou de la figure qui le représente dans la salle représente l'équivalent du nord dans un espace géographique. C'est le point de référence de toute gestuelle.²⁶⁶ En fait, le premier élément de la Chorégraphie réside dans la feuille de papier. Elle n'est pas juste là où on inscrit le mouvement mais elle appartient à l'écriture puisqu'elle figure le lieu. On peut lire en elle-même un signe de la performance. Les quatre côtés de la feuille représentent respectivement le haut de la salle, le base de la salle, le côté droit et le côté gauche de la salle. En 1725, Pierre Rameau²⁶⁷ recommande de « tourner la partition chaque fois qu'on est parvenu à une extrémité du parcours, pour repartir dans le sens opposé »²⁶⁸. Sur cette même feuille, les danseurs sont représentés avec un signe par danseur²⁶⁹. La façon dont ils sont dessinés nous informe sur leur place et leur orientation. Ensuite, des chemins sont tracés sur la feuille afin de figurer le parcours emprunté par les danseurs et de servir de support aux signes représentant les pas et les positions. Les positions, classées selon qu'elles soient « bonnes » ou « fausses », désignent la manière dont les pieds doivent être disposés l'un par rapport à l'autre.²⁷⁰ Comme nous pouvons le voir sur le dessin n°7e les positions sont représentées sur le parcours dessiné sur la feuille. Ces signes servent surtout à marquer des repères pour guider le mouvement des pas si jamais une ambiguïté est possible entre une position de départ et une position d'arrivée. Là encore, l'accent est mis sur le déplacement, le parcours du danseur. La manière de se déplacer, en revanche, réside seulement dans la position du pied droit et du pied

263. *Ibid.*, p. 43

264. *Ibid.*, p. 47

265. *Ibid.*

266. *Ibid.*, p. 56-57

267. Maître de danse français, Pierre Rameau est né en 1674 et mort en 1748. Son œuvre a marqué un tournant dans la pratique et la théorie de la danse au XVIII^e siècle. Maître à danser, il publie son premier ouvrage, *Le Maître à danser*, en 1725. La même année, Rameau publie aussi un *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire et de tracer toutes sortes de danses de ville*, traité directement inspiré de la Chorégraphie de Raoul-Auger Feuillet. Dans *Le Maître à danser*, Rameau détaille l'exécution des pas tels que Feuillet les avait notés, ajoutant de nombreuses remarques sur les équilibres et les ports de bras, ainsi qu'une description complète du menuet. (source : Wikipedia)

268. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 29

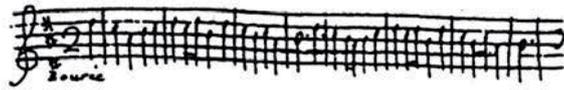
269. Voir notations Feuillet en annexe 4

270. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 72-73

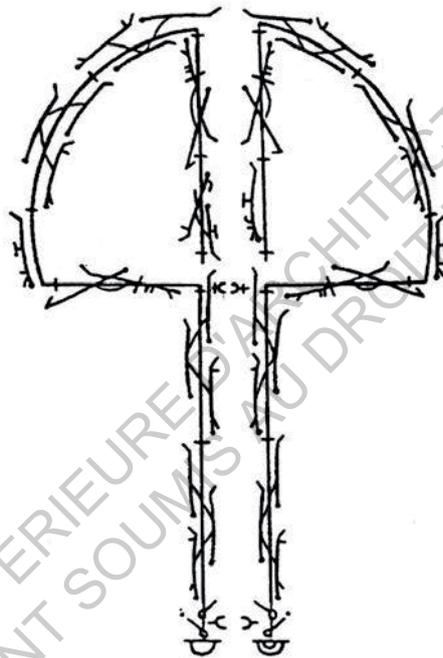
gauche. On comprend donc que ce système de notation possède un côté démonstratif puisque les signes figurent l'aspect que prendra le pas.²⁷¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

271. *Ibid.*, p. 83



la Bourée d'Achille



dessin n°7e

Notation Feillet, « La Bourrée d'Achille »²⁷²

272. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 75

Dans la notation Feuillet, il ne faut pas perdre de vue que les signes indiquent la relation entre une bonne position et une autre bonne position, telles que sont les règles de la « belle Dance »²⁷³. Ajoutons qu'on recense, dans le système Feuillet, seulement cinq figures de pas répertoriées pour la simple et bonne raison qu'elles suffisent à décrire les mouvements possibles des jambes dans n'importe quel cas, bien que la quantité des pas dont on se sert dans les ballets de l'époque sont indénombrables. Cela nous renvoie au fait que la manière de se déplacer n'est pas le centre d'attention à moins que cela ait un impact sur le parcours. En effet, celui-ci est l'essentiel de la notation Feuillet. Le parcours du danseur dans l'espace et son rapport à la scène sont primordiaux à cette époque. Chaque pas a néanmoins une valeur temporelle indiquée par des barres de mesure. Les pauses sont elles aussi indiquées par un système de signes analogue à celui de la musique.

Dans son système détaillé en annexe 4, Feuillet ne permet pas d'interprétation possible puisque chaque pas a un sens certain, un sens qui, rapproché aux règles de la belle Dance, ne peut être effectué que d'une unique manière. Une seule position est la bonne et on ne peut y déroger. Cependant, les règles ne sont à ce jour plus connues. Un contemporain ne peut donc pas effectuer de manière certaine le mouvement puisque pas assez de détails ne sont donnés sur la partition.

273. *Ibid.*, p. 84

III. 1. 2. Le corps en mouvement et la notation Laban

En 1928, Rudolf Laban présente un système d'écriture pour le mouvement qu'il appelle « cinétophographie ». Cet outil vise alors à analyser, dans son ensemble, le mouvement humain. Il peut donc s'appliquer à la danse. La dimension figurative le caractérise.²⁷⁴ Tout comme Feuillet, le système d'écriture pour le mouvement de Laban peut être considéré comme une description, un art de décrire. Néanmoins, ce système largement inspiré de celui de Feuillet, vient comme une traduction critique de ce dernier.²⁷⁵ En effet, Laban a énormément étudié les notations mises en place par son prédécesseur découvertes à Paris vers 1907 ou à Munich.²⁷⁶ Il fut très impressionné par ce système graphique basé sur la perte de l'appui. C'est l'échange entre la jambe d'appui et la jambe libre, ainsi que la façon dont la jambe d'appui va perdre l'équilibre, qui va être noté. Chez Feuillet, c'est donc la perte d'appui qui fonde la danse. Paul Virilio²⁷⁷ traduit même cette idée par : « Le mouvement n'est rien d'autre qu'un déséquilibre entretenu. »²⁷⁸. Laban, découvrant cela, a été ébloui parce qu'il s'est rendu compte que, déjà au XVII^e siècle, il y avait une idée gravitaire.²⁷⁹ Tout comme lui, il mit alors en place des signes graphiques permettant de transcrire des séquences de mouvement.²⁸⁰ Mais il diffère sous bien des aspects de la Chorégraphie de Feuillet, déjà dans le nom qu'il lui donne : cinétophographie, terme signifiant « écriture pour le mouvement » plutôt que « du mouvement ».²⁸¹ Cela ne mentionne pas directement la danse comme on a pu le voir précédemment, contrairement au terme Chorégraphie, défini comme « art de décrire la Danse ». Pour Laban, le but est, certes, en premier lieu, d'être utile aux danseurs, mais il a une ambition beaucoup plus globale. « Un projet d'écriture qui, paradoxalement, en arrachant la question du mouvement humain à sa codification par la danse, serait de nature à induire une libération par rapport à ce qui est établi et conservé dans la tradition orale. »²⁸² Il souhaite, en d'autres termes, créer un système d'analyse universel du mouvement humain, avec pour centre de construction de cette écriture le corps humain lui-même. Ce système permet de rendre compte de tous les gestes possibles.²⁸³ Ainsi, cela offre la possibilité de construire une infinité de compositions. La référence de tout ceci se résume en la pratique quotidienne du mouvement telle que marcher, sauter, courir, tomber, danser ou encore voir les autres le faire. La gravité, en fait, régit l'ensemble des conditions.²⁸⁴ Chaque être humain devient le point central, l'expérience motrice devient le cœur du système.

L'important de ces notations réside dans le point de vue qu'on adopte. Tout mouvement est envisagé et analysé par rapport au sujet qui se meut. Tout comme pour le système Feuillet, le lecteur peut, en comprenant la partition, se projeter les mouvements et ainsi les reproduire à sa guise.²⁸⁵ Toutefois, Laban rompt sur un point essentiel avec Feuillet. La partition ne se construit pas pour un seul lieu et en fonction d'un espace propre. En fait, chez Laban, l'indication du « en avant » est relatif au devant du corps en situation debout. Cela ne dépend en aucun

274. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 28

275. *Ibid.*, p. 51

276. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 28

277. Paul Virilio, né le 4 janvier 1932 à Paris, est un urbaniste et essayiste français. Il est principalement connu pour ses écrits sur la technologie et la vitesse dont l'alliance constitue à ses yeux une « dromosphère ». (source : Wikipedia)

278. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 59

279. *Ibid.*, p. 51

280. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 51

281. *Ibid.*

282. *Ibid.*, p. 52

283. *Ibid.*, p. 53

284. *Ibid.*, p. 54

285. *Ibid.*

cas de l'orientation d'une scène par exemple.²⁸⁶ Cependant, la logique directionnelle dépendra toujours de l'avant du corps mouvant même s'il arrive parfois que des signes d'orientation soient ajoutés à des signes du lieu, conditions qui ne seront jamais obligatoires et indispensables.²⁸⁷ Le mouvement analysé par Laban est le mouvement du corps humain dans un espace à trois dimensions. Ce volume est indissociablement lié au corps en mouvement car expérimenté spécifiquement par un être humain. Ce n'est pas un espace purement géométrique mais conçu par rapport aux gestes du corps humain en mouvement ou même immobile. Ceci permet davantage de définir le haut, le bas, l'avant et l'arrière.²⁸⁸ De plus, la conscience de l'avant et de l'arrière, ainsi que celle de la bilatéralité du corps, permet de construire la division de la droite et de la gauche.²⁸⁹ On obtient alors la kinesphère évoquée en première partie de ce mémoire. Pour rappel, celle-ci est la « sphère autour du corps dont la périphérie peut être atteinte par les membres aisément allongés sans que le corps sur un seul pied ne se déplace du point de support »²⁹⁰. Selon Laban, nous transportons cet espace partout avec nous.²⁹¹ Cet espace n'est pas abstrait, il est l'espace qu'expérimente un corps en mouvement.²⁹² Celui-ci sert de support à l'analyse cinématographique. Les signes se réfèrent évidemment aux différents points de la kinesphère.²⁹³ Trois plans sont également projetés afin de dégager les trois orientations du corps. Attention, contrairement à ce que l'on peut penser, il ne s'agit pas là de réaliser une division du corps mais bien de l'espace. On peut expliquer cette démarche de la façon suivante :

« Cette stabilité du haut et du bas renvoie à la donnée gravitaire, qui n'est pas, on en conviendra, une dimension de l'anatomie, mais définit une relation entre un corps et le milieu spécifique de son expérience. Cette donnée est structurante dans la construction de la kinesphère, laquelle décrit, en le découpant, non pas le corps, mais l'espace (de mouvement) auquel se rapporte le corps.»²⁹⁴

En fait, dans la construction de la kinesphère, ce qu'on appelle le haut et le bas est indissociable de l'expérience quotidienne du corps humain.²⁹⁵ Il serait donc plus juste de dire « en avant » et « en arrière » à la place d'« avant » et d'« arrière » puisque ces termes renvoient davantage à l'idée de mouvement.²⁹⁶ Comme a pu l'indiquer Laban, la division de l'espace se fait seulement par le corps en mouvement, corps mesurant « un espace qui est celui de ses trajets possibles, non celui de la planche d'anatomie »²⁹⁷. Les signes sont distribués en différents points de la kinesphère. Chaque signe possède une valeur donnée par sa forme et sa coloration.²⁹⁸ La combinaison des deux donne des situations à atteindre dans l'espace.²⁹⁹

Parlons maintenant de l'organisation des signes sur une portée. Les signes graphiques imaginés par la

286. *Ibid.*, p. 54-55

287. *Ibid.*, p. 55

288. *Ibid.*, p. 56

289. *Ibid.*, p. 56-57

290. *Ibid.*, p. 57, citation tirée de Rudolf Laban, *Espace dynamique*, textes traduits par Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 82

291. *Ibid.*, p. 57

292. *Ibid.*, p. 60

293. Voir annexe 5 Notations Laban

294. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 60

295. *Ibid.*

296. *Ibid.*

297. *Ibid.*

298. Voir annexe 5 Notations Laban

299. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 62

cinétophographie ont été conçus à partir de la définition des différentes directions de l'espace que permet la construction de la kinesphère, le centre de gravité de celle-ci permettant de construire les différents axes de direction. Pour que cette logique kinesphérique fonctionne, il ne faut pas obligatoirement que soit impliquée la kinesphère « réelle », c'est-à-dire celle assimilée au corps humain global. On peut, par exemple, lors de l'analyse d'un mouvement du bras gauche, prendre comme référence le point d'articulation de l'épaule. Ce n'est donc pas ici le centre de la kinesphère globale du corps mais cela n'a pas d'importance pour l'usage des signes.³⁰⁰ On voit donc ici qu'on peut se concentrer sur l'ensemble des gestes du corps ou bien se concentrer seulement sur une partie du corps et analyser ses mouvements. On est donc bien loin de la transcription du parcours et du jeu de jambes chez Feuillet. Pour rendre possible une analyse du mouvement, Laban a imaginé de mettre en œuvre ces signes sur une portée. Les signes sont disposés dans des colonnes renvoyant à différents paramètres.³⁰¹ Il n'y a donc pas de mise en contexte contrairement à Feuillet. La longueur des signes fait écho à la durée du déplacement signifié, en référence à une échelle déterminée au début du cinétophogramme. On détermine en fait que telle longueur est égale à tant de secondes.³⁰² « Les rapports de signes organisés sur une portée sont des rapports entre des situations spatiales. »³⁰³ En effet, un nouveau signe inscrit dans une colonne montre qu'il y a modification de la situation spatiale décrite par le signe précédent. Les colonnes se lisent de bas en haut à partir d'une situation de base décrite sous la double barre du cinétophogramme.³⁰⁴ Au-dessus de cette dernière, la suite des signes inscrits dans les colonnes et affectés de différentes valeurs temporelles indique une série de situations à atteindre dans l'espace. Les signes donnent la durée nécessaire pour que la situation indiquée par un nouveau signe soit atteinte. Le mouvement peut donc être très différent selon le lecteur puisque celui-ci dépend de son interprétation. De même, la durée du mouvement dépend de la relation entre la durée indiquée et la situation à atteindre. De ce fait, l'accélération ou la décélération du mouvement est induite seulement par la lecture du cinétophogramme. Le lecteur interprète donc à sa guise le vide entre deux signes et invente donc le mouvement.³⁰⁵ Inversement, la personne établissant le cinétophogramme pour un mouvement exécuté sous ses yeux doit regarder ce mouvement comme une succession de passages par des situations spatiales. Ils les indiquent donc par des signes offrant le moyen de les définir et de les articuler.³⁰⁶ Laban explique cette démarche de la façon suivante : « L'espace est un trait caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace. »³⁰⁷ Chaque lecteur peut ainsi créer une version inédite du mouvement. Dans le système Laban, un saut ne sera jamais directement évoqué par les signes. C'est l'interprétation qui en déduit un saut.³⁰⁸

300. *Ibid.*, p. 64

301. Voir annexe 5 Notations Laban

302. *Ibid.*, p. 68

303. *Ibid.*, p. 69

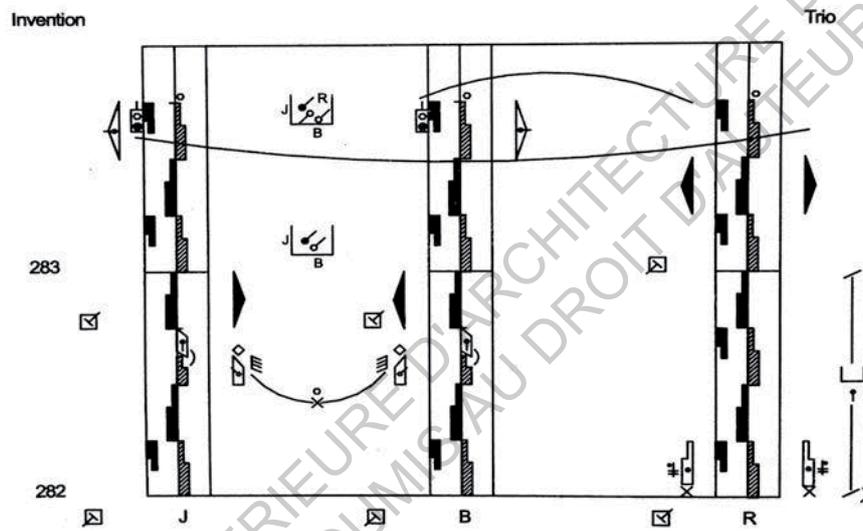
304. *Ibid.*

305. *Ibid.*, p. 71

306. *Ibid.*

307. *Ibid.*, citation extraite de Rudolf Laban, *Espace dynamique*, textes traduits par Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 76

308. *Ibid.*, p. 91



Dessin n° 5

Exemple de cinégramme³⁰⁹

309. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 66

Pour résumer, la cinétophographie donne une description spatiale du mouvement à partir d'une logique kinesphérique définissant le haut, le bas, l'avant, l'arrière, la gauche, la droite, en référence à l'homme debout soumis à la gravité. Les signes inscrits sur la portée, lus de bas en haut, indiquent les situations à atteindre dans l'espace en une durée donnée. Ce système définit donc des directions pour le mouvement se déployant ensuite afin d'investir l'espace entre deux signes. Pour Laban, il ne s'agit pas d'« écrire le mouvement » en détail dans le but de ne rien laisser fuir d'une pièce chorégraphique. Au contraire,

« La question qui se pose, lorsqu'on se donne pour tâche de proposer une partition, est d'abord celle-ci : comment construire un regard sur une danse, c'est-à-dire sur des formes en mouvement qui se donnent à voir à travers la façon dont un danseur les produira, au moyen du regard sur l'espace et le mouvement que fabrique la cinétophographie. Et comment ensuite traduire l'élaboration de ce regard dans des décisions d'écriture dont la visée est de rendre possible une lecture qui, interprétant la partition, puisse recréer - réinterpréter - la danse alors invisible ? »³¹⁰.

Ce système permet également de décrire de différentes manières un seul et même mouvement. Cela nous permet de dire qu'une partition chorégraphique est une manière de décrire et non pas de décalquer un mouvement. Il ne s'agit en effet pas d'une sténographie du mouvement.³¹¹ Cela accentue le fait qu'il ne faut pas espérer conserver et transmettre intacts le mouvement et les intentions du chorégraphe. De plus, il est encore plus compliqué d'exprimer avec exactitude les situations du fait qu'on peut, par exemple, parfois exécuter un mouvement avec une grande ou une faible amplitude. Cependant, la manière de percevoir le grand et le petit est propre à chacun. Ces signes sont donc porteurs d'ambiguïté. Ils dépendent du sens commun et se fondent sur le partage du langage ordinaire mais restent finalement d'une grande subjectivité. « Ainsi, même si on peut supposer que ces termes aient un sens pour tous, et à peu près le même pour chacun, la mesure exacte de ce que sera pour tel chacun ou autre le grand ou le petit est susceptible de variations à l'infini. »³¹² Ces notations se sont voulues universelles et ont le mérite de décrire tout mouvement humain. D'autres, comme Eshkol-Wachman³¹³, ont même étendu leur ambition jusqu'à vouloir analyser le mouvement absolu, ce qui induit le mouvement des animaux ou de la nature. Ceci n'est pas sans nous rappeler les recherches autour de la chrono-photographie évoquées dans la première partie du mémoire. Mais Laban, lui, comme on a pu le voir, voyait le corps comme une sorte de partition basée sur le déplacement du poids. Cet effort organise en fait une cartographie intérieure, une géographie où le rapport espace/temps comporte déjà un espace architectural. Laurence Louppe explique même que « Quand il dit effort *shaping*, cela veut dire construire l'espace avec son poids, avec son déplacement de poids ; c'est aussi une géographie »³¹⁴. On sent dans ces propos et cette pensée déjà un lien intrinsèque à l'architecture. Ce lien, Laban en a-t-il parlé avec Schlemmer lors de leur rencontre ? Ce dernier a, en effet, fréquenté Vassily Kandinsky qui l'introduit

310. *Ibid.*, p. 160

311. *Ibid.*, p. 166

312. *Ibid.*, p. 173

313. La notation de mouvement Eshkol-Wachman est un système de notation pour enregistrer des mouvements sur papier ou sur un écran d'ordinateur. Le système a été créé en Israël par le théoricien de danse Noa Eshkol et Avraham Wachman, professeur d'architecture au Technion. Le système est utilisé dans de nombreux domaines, y compris la danse, la thérapie physique, le comportement animal et le diagnostic précoce de l'autisme. The Movement Notation Society, situé à Holon, en Israël, est l'organisation officielle consacrée à la notation du mouvement Eshkol-Wachman. (source : Wikipedia)

314. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 48

au Bauhaus et le fit rencontrer le chorégraphe.³¹⁵ La cinématographie est, à ce jour, la notation du mouvement la plus utilisée dans le monde de la danse.³¹⁶ Ce n'est d'ailleurs pas non plus un hasard si la notation chorégraphique de Laban apparut lorsque l'architecture et le paysagisme commençaient à prendre en considération le mouvement constituant alors un facteur de renouvellement des formes de pensée et d'action. En effet, noter la nature et l'intensité d'un mouvement physique apparaît comme une problématique difficile, chose qu'ont remarquée ultérieurement les architectes intéressés par la notation tels que Donald Appleyard³¹⁷, Kevin Lynch³¹⁸ et John R. Myer^{319, 320}.

315. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14 – Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 25

316. Julie Perrin, « L'espace en question », Repères, cahier de danse (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 6

317. Donald Appleyard (26 juillet 1928 - 23 septembre 1982) était concepteur et théoricien urbain , enseignant à l' Université de Californie à Berkeley. (source : Wikipedia)

318. Kevin Andrew Lynch (1918 à Chicago, Illinois – 1984 à Martha's Vineyard, Massachusetts) est un urbaniste, architecte et enseignant américain. (source : Wikipedia)

319. John R. Myer. est architecte diplômé du MIT en 1952.

320. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14 – Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 25

III. 2. Concevoir l'espace par le déplacement des corps

III. 2. 1. Les notations chorégraphiques comme outil de conception : de Thiel à Tschumi en passant par Halprin

Au début du XX^e siècle, l'architecture participe à la modification de la conception spatiale. Elle s'interroge entre autre sur la manière d'introduire le mouvement dans l'espace figé de la représentation. Les architectes imaginaient leur projet de façon trop statique, que ce soit un projet à l'échelle du bâtiment, du territoire, du paysage ou de la ville. A leur décharge, c'est de cette manière qu'on le leur enseignait, et que malheureusement on le fait encore beaucoup aujourd'hui, comme le souligne Jean-François Pirson : « les écoles insistent fortement sur les valeurs abstraites et concrètes du projet, trop peu sur la valeur d'usage »³²¹. Dès la fin des années 1940, à Londres, les architectes commencent à prendre en considération le mouvement du piéton. Cela lance alors un débat sur le paysage urbain. Il apparaît alors que l'appréhension de la ville est liée au déplacement et fonctionne suivant des séquences. D'emblée, la question d'un système de notation se pose. C'est seulement à partir des années 1960 que Gordon Cullen trouve nécessaire d'élaborer un langage graphique pour faciliter la communication entre concepteurs et exécutants.³²² Mais c'est finalement aux Etats-Unis, où le contexte s'y prête tout particulièrement, que le développement d'une notation du mouvement va voir le jour. Philippe Thiel³²³ développera une réflexion dans ce domaine tout au long des années 1950. Il publie un article en 1961 qui synthétise un travail initié en 1951 au cours de son diplôme de troisième année dédié au réaménagement visuel d'une section de la ville de Boston, sous la direction du professeur Lawrence Anderson³²⁴. Il s'agissait de concevoir un cheminement piéton reliant différents points historiques de la ville. Ce diplôme a été l'occasion pour lui de penser les relations séquentielles entre éléments et de prendre conscience qu'il n'existait pas de moyen satisfaisant de représenter une telle expérience.³²⁵ Son hypothèse de départ consistait à dire que la perception qu'on a de notre environnement est un processus incluant le temps. Pour Thiel, le mouvement dans le temps est une préoccupation du musicien, du danseur et du réalisateur, il en va logiquement de même pour les architectes, les urbanistes, les planificateurs urbains, les paysagistes. Mais alors que le musicien dispose d'une partition, le danseur de la notation Laban, le réalisateur d'un story board, les architectes et designers ne disposaient jusqu'alors que d'outils de représentation statiques.³²⁶ Thiel avait alors comme objectif de mettre au point un système graphique de notations pour représenter l'expérience architecturale et urbaine des séquences. Cette charte graphique ne nécessitait aucune compétence en dessin. Son système de notation est construit en trois étapes. La première prend en compte l'anatomie de l'espace architectural et urbain, la deuxième, les sens, la signification de l'expérience spatiale et la troisième articule les deux premières par le mouvement.³²⁷ Ici, l'expérience de l'espace se cantonne à ce qui peut être perçu par un champ visuel défini de gauche à droite et de bas en haut. Un tableau illustre des relations perspectives, en fonction d'une combinaison de positions et de surfaces basiques, avec un

321. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie-Bruxelles, 2011, p. 9

322. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage*, n°13-14 - Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 28

323. Aucune information trouvée à son sujet.

324. Lawrence Bernhart Anderson (7 mai 1906 - 6 avril 1994) est un architecte, éducateur américain et un promoteur précoce du style international aux États-Unis. (source : Wikipedia)

325. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage*, n°13-14 - Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 30

326. *Ibid.*, p 31

327. *Ibid.*

symbole correspondant. D'autres tableaux, eux, illustrent, grâce à des schémas, les notations proposées en fonction de surfaces courbes et obliques, et pour des combinaisons variées de relations de contiguïté et de non-contiguïté des surfaces.³²⁸ La réflexion sur la qualité de la forme entraîne une catégorisation simple, mais aussi une classification des connexions entre types de formes spatiales. Cela permet de montrer le rôle joué par des éléments comme les fontaines, monuments, etc dans certaines configurations. L'expérience spatiale s'exprime puisqu'on trouve combiné l'expérience visuelle et l'expérience de plusieurs niveaux de sens. Effectivement, la dimension du sens est essentielle dans la notation d'une séquence spatiale puisque l'expérience perceptive suppose une capacité à lire le monde. Cela permet de répondre à ses sollicitations. Mais l'expérience perceptive suppose aussi l'établissement d'une relation du « soi » à l'environnement.³²⁹ Quand Thiel parle de sens, il entend la vue mais également l'ouïe, le kinesthésique, le thermique, l'oral. La réflexion se base donc beaucoup sur les sensations. Les références à celles-ci, dans la notations des séquences présentes dans l'espace, sont établies de différentes manières. On retrouve des représentations graphiques, des signes visuels et des annotations.³³⁰ Cependant, après s'être familiarisé avec les notions de séquences spatiales, il aurait pu émerger un code graphique afin de faciliter l'usage de cet instrument³³¹. On se demande alors si le système mis en place par Thiel n'est pas seulement adapté à son projet et peu exploitable par autrui. Néanmoins, ces propos sont tenus avec prudence. Pour bien comprendre, « la séquence de notation spatiale que propose Thiel articule, par le mouvement, anatomie de l'espace et sens. En référence à la musique et à la chorégraphie, la ligne du mouvement est construite sur une référence temporelle. La ligne est à lire verticalement, avec les intervalles de temps d'un côté de la ligne, la distance de l'autre. »³³².

328. *Ibid.*

329. *Ibid.*, p 32

330. *Ibid.*

331. *Ibid.*

332. *Ibid.*, p 35

L, F & R	F & R	L & F	L & R	RIGHT	FRONT	LEFT	POSITION OF ESTABLISHING ELEMENTS
							SPACE-FORM NOTATION

Fig. 6. Space form notation.

SINGLE SURFACES OF VARIOUS TYPES SHOWN FOR LEFT SIDE ONLY - RIGHT SIDE IS SIMILAR

PLAN VIEW	SURFACE VERTICAL	TILTED OUT AT TOP	TILTED IN AT TOP	PLAN VIEW	SURFACE VERTICAL	TILTED OUT AT TOP	TILTED IN AT TOP

Fig. 7. Notation for single surfaces of various types.

Notations Thiel³³³

333. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 33,

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Tableaux tirés de Philippe Thiel, « A sequence-experience notation », *The Town Planning Review*, vol. XXXII, n°1, avril 1961, p. 42 (d'autres notations disponibles en annexe 7)

Avant cela, comme nous avons pu l'évoquer, l'espace était défini par la perspective centrale interdisant de ce fait le mouvement. On a alors souhaité le libérer de cette contrainte par la représentation en axonométrie où tous les points spatiaux sont considérés de façon identique. Tout comme l'espace scénique, on donne à voir l'espace de manière objective. Ce dernier dépend de la vision subjective du spectateur qui construit alors lui-même son expérience spatiale.³³⁴ L'art de la scène ne s'est pas immédiatement dédouané des règles strictes jusque-là imposées, il les a surtout réinterprétées et se les est réappropriées avant de totalement s'en détacher. Néanmoins, les notations chorégraphiques sont restées parfois une source d'apprentissage, d'inspiration, de création et un outil utile pour restituer une danse. Lucinda Childs a notamment travaillé sur des partitions et des dessins de mouvement afin d'élaborer l'architecture spatiale de ses chorégraphies. Elle souligne d'ailleurs que : « La technique d'enregistrement graphique qui aide à visualiser les déplacements a donc été très importante pour moi dès le début. »³³⁵. Les notations chorégraphiques ont donc aidé Childs à construire ses chorégraphies. Mais une danse est-elle une construction, et si c'est la cas, dans quel sens ? Comment construire la danse ou le mouvement ? Si l'on s'intéresse à l'idée de construction, il est intéressant de se référer à l'architecture, et plus particulièrement au travail de l'architecte et théoricien suisse Bernard Tschumi³³⁶. Celui-ci a interrogé et examiné la notion d'espace, ce qui l'a conduit à écrire sur la relation du corps à l'espace. Il propose, comme d'autres, l'idée que sans mouvement il n'y pas d'espace.³³⁷ « Habiter » voilà l'origine de l'architecture, sa raison d'être. Bernard Tschumi s'est concentré sur la façon d'incorporer le mouvement corporel dans son travail, et pourquoi pas celui de ses confrères. Pour lui : « chaque porte sous-entend le mouvement de celui qui traversa son cadre. Chaque espace (d'architecture) sous-entend et désire la présence de celui qui habite »³³⁸. En fait, il s'agit de dire que l'espace est modelé et défini par ce qui se passe en son sein et autour, mais également par sa fonction. Son travail, dans ce sens, pour faire évoluer l'architecture, l'a évidemment conduit à regarder du côté de la danse (par exemple aux chorégraphies de Trisha Brown et de Simone Forti) où il observe que le mouvement dansé articule et ordonne l'espace. Tschumi a alors mis en place des stratégies afin de démanteler les conventions architecturales. Celles-ci sont également applicables en danse. De ces techniques résulte un montage ressemblant à un montage cinématographique.³³⁹ Mais expliquons tout d'abord en quoi consiste les recherches de l'architecte.

Bernard Tschumi, entre 1976 et 1981, en constatant que l'architecture ne se résume pas seulement à l'espace et à la forme mais qu'elle concerne aussi l'événement, l'action dans cet espace, développe *The Manhattan Transcripts*. En associant des dessins et des photographies, il tente d'inclure dans la représentation architecturale la

334. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 7

335. *Ibid.*, p. 127, propos de Lucinda Childs recueillis par Patricia Kuypers

336. Bernard Tschumi, né à Lausanne le 25 janvier 1944, de nationalités française et suisse, est architecte et professeur à la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation de l'Université Columbia, à New York. Fils de l'architecte suisse Jean Tschumi, Bernard Tschumi vit et travaille à Paris et à New York. Son parcours d'architecte s'enracine aussi bien dans l'enseignement que dans la recherche théorique. Il est l'auteur de plusieurs livres et essais théoriques, notamment les *Manhattan Transcripts*, *Architecture and Disjunction*, la série *Event-Cities* et, plus récemment, *Architecture Concepts : Red Is Not a Color*. Quinze ans de recherches théoriques précèdent l'entrée en architecture de Bernard Tschumi. Lauréat du concours international, celui portant sur le Parc de La Villette à Paris, Bernard Tschumi est devenu depuis un constructeur réputé qui compte à son actif une grande variété de réalisations. Le Grand Prix national d'architecture décerné à Bernard Tschumi, en 1996, récompense une œuvre exigeante et singulière, ainsi que la pensée, les théories, les recherches et l'enseignement (notamment à l'université Columbia de New York) de cet architecte. Éditée ou édifée, l'œuvre de Tschumi se fonde sur une trilogie lumineuse, mouvement/action/espace, laquelle mêle, en toutes circonstances, conscience intellectuelle et expérience physique. En mai 2011, la passerelle de la gare de La Roche-sur-Yon réalisée par Bernard Tschumi reçoit le « Condé Nast traveller's innovation and design award » dans la catégorie infrastructure. (source : Wikipedia)

337. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 204

338. *Ibid.*, p. 203

339. *Ibid.*, p. 204

relation entre l'espace et le corps en mouvement qui l'habite.³⁴⁰ Ce travail fait de l'architecture un outil pour interpréter la réalité en « dirigeant » le mouvement des personnes dans l'espace. Il vise également à découvrir les disjonctions entre « utilisation, forme et valeurs sociales »³⁴¹. En effet, Tschumi explique dans l'ouvrage qu'il n'y a jamais d'architecture sans espace, sans programme et sans mouvement. Il ajoute même que ces notions, aujourd'hui, ne peuvent plus se rapporter à un langage unique. « Au contraire, l'hétérogénéité de ces constantes conduit à des confrontations de langages qui poussent l'architecture vers ses limites. »³⁴². Mais de quelles limites s'agit-il ? Il note une limite dans la relation entre espace et usage, entre type et programme, entre objet et événement. Mais il souligne également la limite qui existe dans la recherche et la transmission du mode de connaissance architectural, et entre autre dans la manière de noter l'architecture. En effet, la précision qu'offrent les plans, les coupes ou les axonométries montre tout de même une réduction de la pensée architecturale. Les images produites par l'architecte sont, dit-il, « prises dans une sorte de prison du langage architectural, où les limites de ce langage deviennent les limites de la pensée architecturale elle-même »³⁴³. Il exprime donc la nécessité d'offrir une autre lecture de l'architecture et donc de venir questionner, voire rompre avec ces conventions de notation. Pour cela, les *Manhattan Transcripts* proposent une lecture de l'architecture, où espaces, mouvements et événements sont indépendants les uns des autres, tout en suggérant de nouveaux rapports, où les composantes traditionnelles de l'architecture sont brisées et reconstruites selon d'autres axes.³⁴⁴ On peut lire un mode de notation spécifique combinant représentations architecturales, photographies d'événements particuliers et diagrammes fléchés de chorégraphies. Cette notation est séquentielle.³⁴⁵ Dans son ouvrage, Tschumi explique ce qu'il appelle « événement » : « Les événements dans l'architecture peuvent contenir certains usages, des fonctions particulières, ou des activités isolées. »³⁴⁶. « Ces événements ont leur propre indépendance et leur propre logique. Rarement, ils sont la conséquence de leur contexte ou des circonstances qui les entourent. »³⁴⁷. Un événement implique donc les corps dans des usages. On peut assimiler cela à une chorégraphie puisqu'il s'agit en fait de considérer leurs mouvements. L'architecte définit à sa façon le mouvement : « le mouvement signifie l'intrusion d'un corps dans l'ordre contrôlé de l'architecture. »³⁴⁸. Le but des *Transcripts* revient donc à confronter en un seul lieu trois logiques différentes a priori incompatibles : l'espace, l'événement et le mouvement. Il ne s'agit pas de découvrir une synthèse de celles-ci mais, au contraire, il est souhaitable de maintenir les contradictions présentes dans une nouvelle relation d'indifférence (quand programme et espace sont indépendants l'un de l'autre), de renforcement (espaces et programmes peuvent être totalement interdépendants et conditionner leur existence respective) ou de conflit (espaces et actions se heurtent parfois et se contredisent, chaque terme transgresse la logique de l'autre).³⁴⁹ Pour revenir en détail au système de notation tripartite (événements, mouvements, espaces) que Tschumi utilise, comme nous avons pu l'évoquer, le but est d'introduire l'ordre de l'expérience, l'ordre du temps - les moments, les

340. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, p. 7

341. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 90, d'après *The Manhattan Transcripts*, Bernard Tschumi, Academy Editions, London, 1981.

342. *Ibid.*, p. 92

343. *Ibid.*

344. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, p. 7

345. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 92-93, d'après *The Manhattan Transcripts*, Bernard Tschumi, Academy Editions, London, 1981.

346. *Ibid.*, p. 93

347. *Ibid.*

348. *Ibid.*

349. *Ibid.*, p. 94-95-96

intervalles, les séquences - parce que tous interviennent dans la lecture de la ville.³⁵⁰ Afin de noter le mouvement, Tschumi se réfère aux notations chorégraphiques et tente d'éliminer les significations préconçues données à des actions particulières pour se concentrer plutôt sur leur effet spatial : le mouvement du corps dans l'espace.³⁵¹

« Plutôt que d'indiquer simplement les flèches directionnelles sur une surface neutre, la logique des notations de mouvement suggère des sortes de corridors, comme si le danseur s'était frayé un espace à l'intérieur même de la matière. Inversement, cette notation suggère des volumes linéaires continus, comme si la trajectoire des corps avait été littéralement solidifiée, « gelée » en un vecteur massif et permanent. »³⁵²

Ce système de notations est enfin accompagné d'une photographie afin de se rapprocher d'une objectivité souvent manquante dans les programmes architecturaux. Chaque cadrage de séquence qualifie, renforce ou altère la partie qui la précède ou la suit. Tschumi obtient ici une pluralité d'interprétations. Toute séquence architecturale implique ou inclut au moins trois relations : une relation interne, liée à la méthode de travail, et deux relations externes, l'une liée à une juxtaposition d'espaces, la deuxième à une succession d'événements (le « programme »). Chaque séquence est cumulative. Ces cadrages successifs prennent un sens à travers leur juxtaposition.³⁵³ A noter qu'il est possible de « coupler une séquence répétitive d'espaces semblables (les cours intérieures des immeubles berlinois par exemple) avec une séquence d'actions multiples (la danse dans la première cour, rixe dans la seconde, acrobatie dans la troisième, etc.) »³⁵⁴. De plus, Bernard Tschumi n'emploie pas le mot « programme » par hasard. Il veut ainsi venir rompre avec les fonctionnalistes qui prônent « la forme suit la fonction », il souhaite que les transcriptions proposent des lectures différentes de la fonction spatiale.³⁵⁵ Donc, au contraire, il cherche à obtenir un système où les événements sont enfin confrontés avec les espaces qui les contiennent.³⁵⁶ En fait, Tschumi est partisan de l'idée que « les espaces sont qualifiés par l'action autant que l'action est qualifiée par l'espace. L'un ne déclenche pas l'autre : il n'y a pas de relation de cause à effet, mais seulement une confrontation. »³⁵⁷ Cela n'est pas sans nous rappeler tout ce que nous avons développé dans les deux premières parties de ce mémoire. Finalement, dans les Transcripts, ce sont les rapports entre les séquences qui sont les plus importants. Dans la dernière partie intitulée MT4 The Block, une relation horizontale et interne prend place à l'intérieur respectivement de chaque séquence. Cette relation peut être continue et logique (le patineur patine sur la patinoire) mais elle peut aussi être peu probable ou incompatible (par exemple : l'aïlier gauche valse sur la patinoire, le bataillon patine sur la corde raide). La relation peut sauter d'un cadrage au cadrage d'à côté. Cela crée une disjonction interne.³⁵⁸ Bernard Tschumi souhaite préciser une chose :

« Malgré son apparente abstraction, l'architecture des Transcripts suppose une réalité préexistante, une réalité prête à être déconstruite - et éventuellement transformée. Elle isole, encadre et s'approprie des éléments de la ville. Son

350. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, p. 9

351. *Ibid.*, p. 10

352. Florence Corin, *Danse et architecture, Bruxelles, Contredanse*, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 97-98, d'après *The Manhattan Transcripts*, Bernard Tschumi, Academy Editions, London, 1981.

353. *Ibid.*, p. 98

354. *Ibid.*, p. 100

355. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, p. 9

356. Florence Corin, *Danse et architecture, Bruxelles, Contredanse*, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 102, d'après *The Manhattan Transcripts*, Bernard Tschumi, Academy Editions, London, 1981.

357. *Ibid.*

358. *Ibid.*

rôle n'est jamais de représenter : elle n'est pas mimétique. »³⁵⁹

On suppose donc que ce travail ne permet pas forcément de concevoir un espace mais de tirer des conclusions d'un espace déjà existant et, pourquoi pas, d'intervenir par la suite. Cela peut aussi nous amener à nous interroger sur le fait de réutiliser les conclusions établies afin de concevoir un espace semblable programmatiquement. Cependant, cela n'est peut-être pas le but de Tschumi. Comme évoqué précédemment, le but de l'architecte est également de questionner les conventions de représentations architecturales. Il décrit notamment les bâtiments par une description perspective identique à leur image photographique. La photographie agit en tant qu'origine de l'image architecturale. Ainsi, la perspective n'est plus un simple mode de dessin en trois dimensions, « mais l'extension directe d'un mode de perception propre à l'ère moderne : la photographie, le cadrage image par image du cinéma »³⁶⁰. Comme le souhaite Tschumi, le mouvement est davantage mis en exergue avec une photographie puisqu'elle met en scène l'action des personnages dans l'espace.³⁶¹ Les Transcripts étant des séquences, cela suggère inévitablement le cinéma et implique un travail image par image d'isolation de moments d'action extraits de leur contexte. On ressent encore plus le mouvement et notamment le déplacement dans l'espace comme l'indique la citation suivante : « les espaces ne sont pas seulement composés, mais aussi assemblés, prise de vue par prise de vue, de telle sorte que la signification de chaque espace est liée autant à celui qui le précède qu'à celui qui suit »³⁶². On comprend ainsi que chaque image est liée aux autres pour permettre de mieux appréhender les lieux, se les imaginer et se sentir dans l'espace comme si on y déambulait. Bernard Tschumi, dans son ouvrage, met en place une règle objective, donnée arbitrairement. Cependant, comme pour les notations chorégraphiques, le résultat obtenu malgré les règles instaurées par Tschumi peut ne pas être tout à fait le même en fonction de la personne qui réalise la représentation. En effet, une part de subjectivité, même difficile à déceler, à anticiper, ou à comprendre, entre en ligne de compte. Tschumi dit d'ailleurs à ce sujet : « sa mise en œuvre, son articulation et sa forme définitive dépendent de la personne qui applique la règle. »³⁶³. De même, le sens de ces représentations peut être compris de façons différentes en fonction du spectateur. On sent alors que la part du lecteur de l'ouvrage est déterminante³⁶⁴. C'est d'ailleurs ce que m'a expliqué Jean-François Pirson lors de notre entretien par mail. Tschumi, lui aussi, met en avant le rôle du lecteur qui participe, en regardant les transcriptions, à la construction de l'espace qui s'en dégage : « En ce sens, regarder les transcriptions signifie également construire. »³⁶⁵. L'application de ces théories architecturales à la danse, dans *We can build you* de Joanne Leighton³⁶⁶ est une extension de ces concepts.³⁶⁷

359. *Ibid.*, p. 104

360. *Ibid.*

361. *Ibid.*

362. *Ibid.*, p. 105

363. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, p. 12

364. Jean-François Pirson, échange par mail, annexe 3

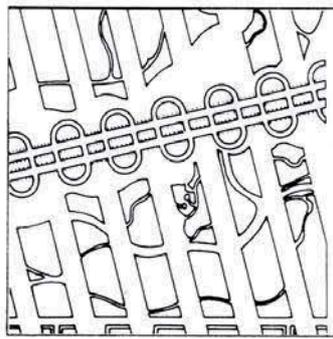
365. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, p. 9

366. Joanne Leighton, née le 27 février 1966 à Adélaïde (Australie), est une danseuse, chorégraphe et pédagogue belgo-australienne. (source : Wikipedia)

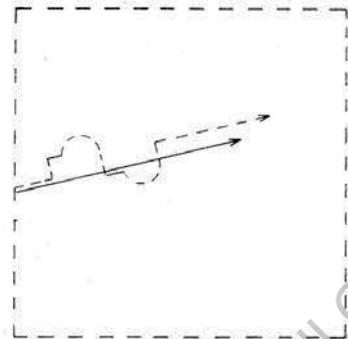
367. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 204



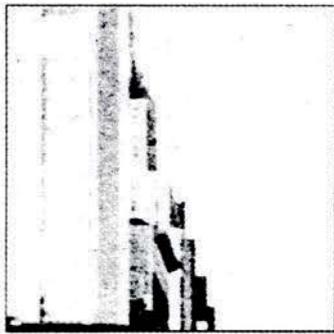
1



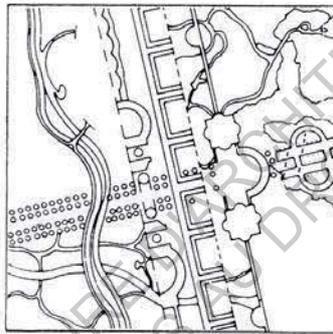
2



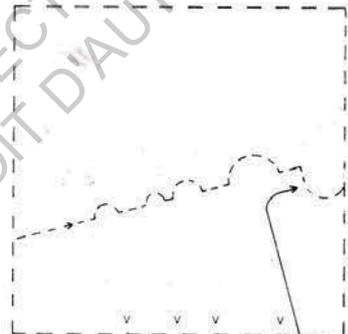
3



1



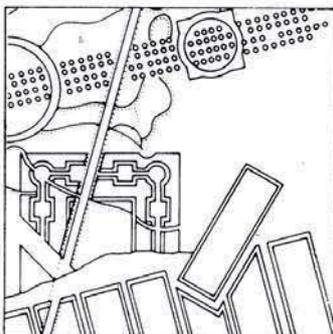
2



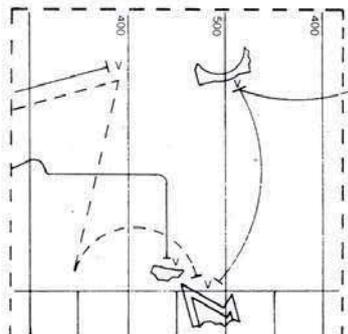
3



1



2



3

Transcripts de Bernard Tschumi³⁶⁸

368. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcript*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, p. 17 (d'autres notations disponibles en annexe 8)

Finalement, l'architecture réside dans la pensée de l'espace bâti à toutes les échelles. Elle concerne donc le paysage. Une réflexion commune entre espace et danse semble être quelque chose de faisable. Mais « une réflexion sur la danse et la chorégraphie, ou plutôt à partir d'elles, peut-elle nous aider à construire une réflexion sur le paysage (et le projet de paysage) ? »³⁶⁹ Ne peut-on pas retrouver dans la danse et la chorégraphie les mêmes gestes que ceux de la fabrication du paysage, c'est-à-dire les gestes de la fabrication d'un lieu habitable pour l'être humain ? « Ne peut-on explorer la question de la danse et de la chorégraphie du point de vue d'une réflexion sur « l'espace-du-paysage » ? N'y a-t-il pas une spatialité propre au paysage, et la danse ne nous permettait-elle pas de l'envisager ? »³⁷⁰ « L'espace-du-paysage » est l'espace tel que le corps le comprend, le décrit par ses mouvements. Le paysage est une « vue d'ensemble d'un endroit quelconque (ville, quartier, etc.) »³⁷¹. Il peut donc se rapporter au territoire tout entier. La représentation la plus courante de celui-ci est la cartographie. Jean-Marc Besse³⁷² définit la cartographie comme étant « une représentation, une concentration, un dispositif d'opérations vis-à-vis du réel, et une intensification de l'espace et des expériences qu'on peut en faire. »³⁷³. On se rend alors compte que cette notion peut en fait s'appliquer au paysage comme à la danse. Un autre terme interpelle également : la chorographie. Cela fait référence à une partie de la géographie qui a pour but de décrire le monde en montrant la diversité de la Terre³⁷⁴. Autrement dit, la chorographie est une description des paysages, lieux du quotidien. Mais pourquoi ce rapprochement choré-choro : la danse d'un côté, la géographie de l'autre ? Y a-t-il une parenté ? Peut-on envisager la danse comme une géographie ? A l'inverse, peut-on voir une sorte de danse des êtres humains à la surface de la Terre lorsqu'on parle de géographie ?³⁷⁵ Dans l'ouvrage de l'Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles intitulé *Carnets du paysage n°13-14 - Comme une danse*, ce lien entre chorographie et chorégraphie est longuement discuté. Les propos sont d'un intérêt tout particulier. Dans notre cas, cela nous éclaire sur le lien entre paysage et danse, architecture et chorégraphie, mais également sur l'aspect graphique. En effet, on peut lire :

« n'est-il pas possible d'envisager ensemble danses et paysages comme des expressions communes, quoique diverses dans leurs apparences et les échelles de leur déploiement, d'un même mouvement général que l'on pourrait appeler, après d'autres, l'écriture, l'inscription ? Chorégraphie-chorographie : deux manières voisines de rencontrer ce problème de l'inscription, c'est-à-dire de la figuration et de la stabilisation, des mouvements et des flux. »³⁷⁶.

Le rapport entre mouvements et formes se lie autant en danse qu'en paysage. Il faut donc penser la relation aux mouvements et leur inscription, leur écriture. Mais il faut ne pas oublier de penser à la forme contenue dans ou exprimée par le mouvement lui-même.³⁷⁷ Les danseurs partagent avec les paysagistes, mais aussi avec les autres concepteurs d'espaces, l'intérêt pour l'enregistrement du mouvement du corps dans l'espace afin de mieux concevoir. Finalement, la danse a énormément influencé le domaine de l'architecture puisque la trace écrite du mouvement dansé aboutira, plus tard, chez les architectes-urbanistes comme Philippe Thiel, évoqué

369. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 11

370. *Ibid.*, p. 12

371. Trésor de la Langue Française, <http://atilf.atilf.fr>

372. Directeur de recherche au CNRS.

373. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 14

374. Trésor de la Langue Française, <http://atilf.atilf.fr>

375. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 15

376. *Ibid.*, p. 17

377. *Ibid.*

précédemment, ou encore Kevin Lynch, puis, chez le paysagiste Lawrence Halprin³⁷⁸ par l'idée d'appropriation participative. Le fait d'enregistrer le mouvement, à la fois le décrire et l'inscrire sur un médium manipulable, permet de disposer d'un système de notations rendant compte du mouvement sous une forme visible, partageable. Cela implique également de pouvoir le prescrire à travers des formes de programmation, de « projection ». ³⁷⁹ « Les chorégraphes manipulent des formes de notations chorégraphiques qui, rapportées à la scène peuvent être facilement rapprochées des plans de déplacements que paysagistes ou architectes sont amenés à réaliser. »³⁸⁰ Notons d'ailleurs qu'au moment où l'architecture et le paysagisme prennent conscience que le mouvement peut renouveler les formes de pensées et d'action, le premier ouvrage de synthèse consacré à la notation chorégraphique de Rudolf Laban paraît.³⁸¹

« Une partition ne se réduit pas nécessairement à une notation, elle désigne plus largement toute forme de représentation qui combine espace, temps et activité pour pouvoir donner lieu à une mise en acte, sur le mode de la performance. Par exemple, un plan de site ou d'édifice constituerait une expression basique de la partition qui, mis en actes, produirait un nouvel environnement. »³⁸²

Peut-être s'agit-il de capter la danse de l'espace, du paysage avec une carte ? La carte est-elle finalement une transcription que l'on peut comparer à une notation chorégraphique ? Dans les faits, il semblerait bien que oui. Le paysage et la danse, des pratiques artistiques si peu éloignées que cela ? C'est en tout cas avec cette optique qu'a travaillé Lawrence Halprin le siècle dernier.

Très tôt, cet architecte et paysagiste s'est intéressé au mouvement, au sens du déplacement, aux capacités à se mouvoir : comment observer cette mobilité, comment la transcrire pour la prendre en compte dans les projets urbains ou de paysage ? Sa femme, Anna Halprin, impliquée dans les recherches avant-gardistes en danse contemporaine à New York, puis à San Francisco, a eu beaucoup d'impact sur son goût et sa curiosité pour la danse. Ayant été l'élève de Gropius à Harvard, il a été imprégné d'un intérêt interdisciplinaire.³⁸³ Cela l'a conduit à interroger et observer ce qui procure et libère la sensation du mouvement. Lawrence Halprin a donc été amené à

378. Lawrence Halprin, né le 1er juillet 1916 à New York et mort le 25 octobre 2009 à San Francisco est un architecte, paysagiste et professeur américain. Lawrence Halprin a grandi à Brooklyn, New York. Il étudie notamment auprès de professeurs réputés tels que Walter Gropius, Marcel Breuer et Christopher Tunnard. En 1939, il rencontre la danseuse et chorégraphe Ann Schuman, plus tard connue sous le nom d'Anna Halprin, qu'il épouse en 1940. Lawrence Halprin ouvre son agence en 1949. En tant que paysagiste écologiste il traite le paysage au sens large, et le voit comme l'endroit où se rencontrent les êtres humains et la nature. Il développe un partenariat artistique avec son épouse Anna Halprin, réfléchissant les rapports entre l'architecture, la nature et le corps. En 1954, Lawrence Halprin élabore avec l'architecte Arch Lauterer un plateau de danse en plein air en contrebas de leur maison, le deck. Anna fonde alors le San Francisco Dancers' Workshop qui révolutionne la danse et attire toutes sortes d'artistes, tant architectes, que plasticiens, danseurs, poètes ou musiciens. Lawrence Halprin collabore en créant les costumes de plusieurs performances. Le foyer des Halprin devient alors un des centres artistiques de la côte Ouest. À la fin des années 1960, il décide de réfléchir à la notion de partition dans le champ artistique. Il développe avec Anna Halprin et l'architecte Jim Burns « les Cycles RSVP ». Inspiré à la fois par son métier de paysagiste écologiste et par l'art d'Anna Halprin, mêlant danse et théâtre, il voit des liens très forts entre ces deux pratiques qui mettent l'accent sur le processus plutôt que sur le résultat. Pour lui, les partitions, parce qu'elles excluent notamment le jugement, sont un moteur de créativité menant à une utilisation constructive du changement. En 1969, Lawrence Halprin publie un ouvrage sur ce sujet : *The RSVP Cycles - Creative Processes in the Human Environment*.

379. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 23

380. *Ibid.*

381. *Ibid.*, p. 24

382. *Ibid.*, p. 42

383. *Ibid.*, p. 51

explorer les potentiels de la notation, idée en gestation depuis plusieurs années, à des fins de conception participative qu'il nommera *score*, terme que l'on peut traduire par *partition* ou *notation*. Il a lui-même expliqué que :

« Le mouvement humain, particulièrement au théâtre et en danse, grâce au travail conjoint avec mon épouse, la danseuse Anna Halprin, m'a conduit vers des recherches sur les manières de montrer le mouvement et de concevoir, en fonction de celui-ci, ce que j'ai nommé « motation » [...] Plus tard, cela a conduit à des explorations de processus sans fin et de la notion de notation, notamment la compréhension de son rôle clé dans la manière dont on arrive à des solutions [...]. »³⁸⁴.

Ses recherches ont fait de lui une figure majeure de l'architecture du paysage. Son collaborateur et ami Jim Burns a contribué lui-aussi, au sein d'Halprin & Associates à l'élaboration, à la mise en oeuvre des systèmes de notation dans les démarches participatives. Dans les années 1966-1968, on vit s'ancrer la conviction selon laquelle la conscience de la communauté est déterminante pour son évolution.³⁸⁵ Halprin s'est alors appliqué à introduire les partitions ouvertes et celles fondées sur le cycle RSVP dans la planification urbaine. Il les destine non seulement à l'étude de l'environnement mais aussi à celle d'ensembles physiques et humains de toutes sortes.

« C'est un outil qui peut à la fois enregistrer des faits existants, où la mobilité est impliquée, et reproduire la mobilité. Il peut servir à décrire des conditions existantes ou à créer des conditions nouvelles. C'est un système de transcription des déplacements dans l'espace, comme la notation musicale est un système de transcription du son. »³⁸⁶

Les partitions ouvertes permettent l'interprétation des usagers et leur participation à leur milieu de vie. Ainsi, ils peuvent plus aisément s'approprier les lieux grâce à ce processus.³⁸⁷ Il appelle son système de notation, par contraction de « mouvement » et de « notation », « motation ». En 1973, à Yountville en Californie, une partition ouverte a été fournie afin de délibérer et de prendre des décisions. Après un atelier sur le devenir de la ville, les plans alternatifs ont été exposés aux habitants sous forme de pièces de théâtre montrant les effets induits par chacune des approches. Lawrence Halprin & Associates a écrit des scénarios pour chaque proposition. Ceux-ci ont ensuite été joués par la troupe de théâtre locale. Les gens ont ainsi saisi très facilement les conséquences de leurs propositions et ont été informés des décisions qui en découlent.³⁸⁸ Les gens s'impliquent de ce fait dans des activités partagées. Les partitions participent donc à la conception collective. Elles sont le support de l'expression d'une relation créative à l'espace. La partition ouverte laisse plus de place à l'interprétation et à la créativité car elle possède peu d'indications. Cependant, elle n'est pas supérieure à la partition fermée. Cela dépend du contexte, des situations. Lawrence Halprin a d'ailleurs établi un classement de 1 à 10 pour mieux comprendre le degré d'ouverture d'une partition.³⁸⁹ Mais son système de notation n'a néanmoins jamais été retenu si ce n'est par sa

384. *Ibid.*, p. 39, citation tirée de Lawrence Halprin, *Notebooks, 1959-1971*, The MIT Press, Cambridge, Mass., et Londres, 1972, introduction, p. 10

385. *Ibid.*, p. 40

386. *Ibid.*, p. 49, citation tirée de Lawrence Halprin, « Motation », *Progressive Architecture*, juillet 1965, trad. fr., *Bulletin de la Société des architectes diplômés par le gouvernement*, n°168, Paris, 1968, p. 11.

387. *Ibid.*, p. 46

388. *Ibid.*

389. *Ibid.*, p. 42

femme et les danseurs autour d'elle.³⁹⁰ Lawrence lui a d'ailleurs construit un studio de danse dans la forêt à Kentfield, près de San Francisco. Construit en bois, ce dernier est entouré par la nature grâce à des ouvertures lumineuses et comprend une plate-forme appelée *dance deck* où les danseurs peuvent improviser et se mouvoir en extérieur.³⁹¹ En 1953, Anna y organise des ateliers et des stages. On sent dans cette démarche l'envie d'intégrer l'architecture à l'environnement, mais aussi le fait que la danse et l'architecture peuvent être liés et s'enrichir. Expliquons maintenant plus en détails en quoi consiste *the RSVP Cycles*. Pour Lawrence Halprin, l'idée de notation suit surtout le processus, selon lui, ingrédient essentiel dans la création d'environnements. Il a donc tiré parti des réflexions qu'il menait depuis les années 1950 sur la façon d'intégrer l'architecture à l'environnement en tenant compte d'un certain nombre d'expériences artistiques qu'il a pu connaître et auxquelles il a participé grâce à sa femme.³⁹² Le cycle RSVP symbolise l'articulation de quatre items majeurs : les Ressources (humaines aussi bien que physiques) avec lesquelles on travaille, on crée, on fabrique ; les notations (Scores) qui décrivent les processus aboutissant aux performances ; l'« évaluation » (Valuation), qui juge après coup de la valeur de l'action, rendant ainsi possibles la sélection et la décision ; enfin, la Performance ou réalisation, qui résulte des notations et qui fait le « style » du processus. Chacun de ces items peut être considéré comme premier à n'importe quel moment, et on peut lire l'ensemble aussi bien sous la forme PRSV que SVPR.³⁹³ Dans ce système, les notations peuvent être utilisées autant pour contrôler des éléments physiques indépendants de l'interaction avec des usagers que pour décrire ce qui change. Elles sont utiles pour représenter finalement des éléments ayant des qualités mobiles, choses difficiles à conceptualiser ou contrôler sans notations. « Pour cette raison, la notation est inestimable dans le dessin, par exemple pour les fontaines et les effets aquatiques, où l'eau, les formes de l'eau et leurs caractéristiques changeantes sont essentielles à la représentation du processus. »³⁹⁴ Avec ce système de notation, on peut alors déterminer la hauteur des jets d'eau, leur débit, leur volume sonore, leur temps d'activité, tous paramètres susceptibles de se combiner et se composer. Néanmoins, Lawrence Halprin souligne quelque chose de très intéressant en ce qui concerne certaines réalités urbaines. Il explique comment celles-ci jouent parfois elles-mêmes le rôle de partition : « Les configurations de rues sont des partitions, car elles ne contrôlent pas seulement les regroupements et les rythmes des gens (et des véhicules, bien sûr), mais aussi le cours, voire la nature des événements dans une ville. »³⁹⁵ Finalement, les rues initialement conçues pour la circulation peuvent offrir d'autres usages. Si on applique le système RSVP ici, on obtiendrait alors ceci :

« si la forme des rues répondait d'abord à certains besoins dans les premières communautés urbaines, leur configuration devait répondre à la nécessité de délimiter les processus (S) et les ensembles organisés fondés sur certaines ressources (R). Vient ensuite l'« évaluation » (V) de ce qui résulte et qui détermine le style de vie (lifestyle). Lorsque celui-ci change dans les rues, le facteur performance (P) s'en trouve modifié. La rue devient elle-même une performance qui engendre à son tour une partition nouvelle »³⁹⁶.

390. *Ibid.*, p. 50

391. *Ibid.*, p. 52

392. *Ibid.*, p. 56

393. *Ibid.*

394. *Ibid.*, p. 59, citation extraite de Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles. Creative Processus in the Human Environnement*, George Braziller, New York, 1969, p. 54

395. *Ibid.*, p. 61, citation extraite de Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles. Creative Processus in the Human Environnement*, George Braziller, New York, 1969, p. 82

396. *Ibid.*

Finalement, comme les notations pour le théâtre ou pour la danse, la partition de rue (street score) chorégraphie ou contrôle ce qui arrive. Les notations peuvent alors être établies de manière rigide et avec précision, mais il est également possible d'encourager l'interaction dans la performance elle-même. Donc certains déplacements sont organisés dans les partitions que constituent les rues, mais notons également que les mouvements les plus créatifs s'expriment hors d'elles. Ainsi, Halprin s'est attelé à rendre compte des mouvements de la foule qui parcourt l'avenue Nicollet au centre-ville de Minneapolis sous forme de diagrammes pour redonner une certaine animation à un lieu qui avait perdu toute vitalité. La vitalité liée aux rencontres et aux échanges présents dans des lieux comme les rues ne peut être représentée ou même organisée d'avance sur un plan. Or, urbanistes, architectes, paysagistes, aménageurs s'intéressent aux lieux d'un point de vue visuel. Cette constatation a fait donc naître chez Lawrence Halprin l'idée de créer des performances dans l'espace public. Cela permet en effet de redonner conscience aux usagers de ce qui s'y passe et, surtout, de ce qui peut s'y passer.³⁹⁷ L'approche ouverte d'Halprin lui a permis de concevoir notamment des partitions pour chorégraphier le mouvement des éléments dans les parcs urbains, les places et les centres culturels.³⁹⁸ Sa charte possède toutefois un sens beaucoup plus large que celui qui se limitait aux problèmes urbains. Effectivement, il s'agit de comprendre et d'aider les « processus créatifs dans l'environnement humain » comme l'indique le sous-titre du livre. Cela implique donc qu'il est possible de formaliser une pensée du projet dans n'importe quel domaine de la création comme le paysage, l'architecture, la danse, la poésie, la musique, etc.³⁹⁹ Pour résumer, les notations d'Halprin étaient des guides pour le mouvement prévu des gens à travers l'espace et servaient aussi pour les parties réelles mobiles de l'architecture elle-même comme l'eau dans les fontaines. En fait, Halprin interprète l'architecture du paysage comme une forme de récit.⁴⁰⁰ Dans le système d'Halprin rien n'est jamais figé, chaque moment s'alimente de l'autre comme a pu le souligner l'architecte. En effet, peindre le paysage ou le traverser simplement ne sont pas des activités de nature différente. Il s'agit finalement du même processus : une chorégraphie du quotidien qui se dessine lorsque nous en prenons conscience. Cela vient en accord avec nos recherches dans la partie précédente et les propos des personnes que nous avons pu interroger. Les mouvements ordinaires ont alors un sens artistique mais également éthique. Finalement, c'est la vie elle-même qui devient un projet.⁴⁰¹ Halprin a vu les Scores (croquis de notations) comme un moyen de communiquer ces processus au fil du temps et de l'espace à d'autres personnes, dans d'autres endroits, à d'autres moments et comme un véhicule pour permettre à beaucoup de gens, dans l'acte de création collective, la participation, la rétroaction et la communication.⁴⁰²

397. *Ibid.*

398. Dataisnature, Lawrence Halprin's Motations & Ecoscores [en ligne]. Disponible sur : <dataisnature.com/?p=1583> (consulté le 15/12/2016)

399. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14 – Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 62

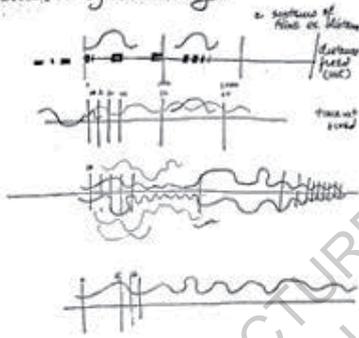
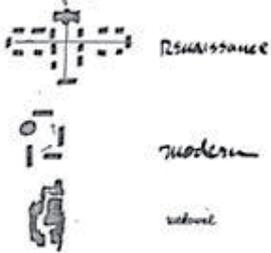
400. Dataisnature, Lawrence Halprin's Motations & Ecoscores [en ligne]. Disponible sur : <dataisnature.com/?p=1583> (consulté le 15/12/2016)

401. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14 – Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 63

402. Dataisnature, Lawrence Halprin's Motations & Ecoscores [en ligne]. Disponible sur : <dataisnature.com/?p=1583> (consulté le 15/12/2016)

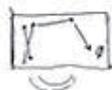
MOTATION - ways of designing environment & movement together - symbiotically.

Philosophical basis
Design for motion should have an aptness to describe motion.



"Motation" is my new word for movement notation - it is a way to design environment & movement through it in an integrated way showing both together & how they can be designed together through a new language of symbols...

Studies for a variety of universal environment elements for use in a "motation system" as symbols



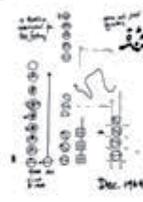
DESIGN - ACTION
ACTION - DESIGN

STUDIES FOR A UNIVERSAL SYSTEM OF MOVEMENT DESIGN.



Though concern for movement choreography we can plan all our settlement patterns with humane concerns for our sensory experiences....

Design of the environment for a theatre piece... to facilitate the work of the lighting designer ->



Notations Lawrence Halprin⁴⁰³

403. Ibid., (d'autres notations disponibles en annexe 9)

III. 2. 2. L'espace conçu engendre la danse du quotidien

L'architecte peut créer des lieux où l'utilisateur a toute sa place, où le mouvement du corps est le point central de l'espace. Des chorégraphies s'en dégagent, des cheminements, des gestes. Le quotidien est mis en valeur sur cette scène conçue pour lui. L'architecte peut, et surtout devrait, prendre en compte les corps dans l'espace. En effet, cette profession est l'une de celles qui doit prendre le plus en compte la population, la vie des gens. Cette vision du métier doit s'acquérir dès les bancs de l'école. C'est dans cette optique et par ce biais que Pirson comprend les projets des étudiants :

« Dans l'atelier d'architecture, je crayonne sans cesse sur le plan des étudiants pour entrer dans l'espace et lire comment le corps se déplace entre les plans, entre les volumes. Je refais, en aller-retour et en boucles, le chemin des déplacements croisés des habitants et visiteurs, le développement de gestes, le tracé des chorégraphies quotidiennes. ⁴⁰⁴ »

Mais Pirson dispose d'une pédagogie bien particulière pour espérer donner à voir l'espace autrement aux étudiants et autres protagonistes participants à ses cours ou ses workshops. Son but est de participer à la remise en cause du statut de l'architecte du XXI^e siècle et de son attitude face au monde et aux usagers des espaces qu'il crée⁴⁰⁵. Ainsi, il veut changer notre rapport à l'espace puisque nous sommes les utilisateurs de ce dernier et que nous le modifions par le simple fait de notre présence. Il s'applique plutôt à rechercher le degré zéro de l'acte architectural afin de donner forme à l'espace en réponse au besoin et au désir d'habiter.⁴⁰⁶ Pour cela, ses workshops se déroulent de plus en plus hors les murs, dans le paysage et l'espace public. Pirson parle lui aussi de chorographie et a réalisé que ce terme pouvait être au cœur même de son acte artistique. Il explique en parlant des chorographes que

« ceux-ci s'efforcent de restituer un morceau de territoire à l'aide d'instruments simples, cherchant à traduire graphiquement un contexte individualisé. Ils se différencient ainsi des cartographes qui cherchent un système de représentation qui tendrait à l'universel. Je ne connaissais pas ce terme de chorographe, proche de chorégraphe, qui révèle les chemins où je peux mettre mes pas. »⁴⁰⁷.

Le chorégraphe, par la notation, cherche le moyen de retenir les mouvements des corps. C'est aussi le cas de Pirson dans ses workshops. En effet, il aborde les thèmes du parcours vécu, du déplacement, du chemin, du trajet mais aussi celui de la cartographie⁴⁰⁸ (voir l'annexe 6). Il insiste notamment sur les chorégraphies du quotidien, les récits liés à la déambulation. Pour lui l'appropriation est le cœur de tout espace, l'usage crée l'espace : « L'espace se vit entre pratiques proposées et pratiques inventées. Parfois : le corps est là, ses gestes, ses histoires, ses mouvements imaginaires élaborent un territoire autre »⁴⁰⁹. Jean-François Pirson, ayant lui-même reçu une formation d'architecte,

404. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 108, citation de Jean-François Pirson

405. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, p. 145

406. *Ibid.*, p. 20

407. *Ibid.*, p. 70

408. *Ibid.*, p. 132

409. *Ibid.*, p. 79

aime à questionner la relation entre le projet urbain ou d'architecture et l'improvisation en danse contemporaine. Il cherche également à comprendre comment ces deux domaines peuvent se nourrir l'un de l'autre. Pour lui, la danse et l'architecture sont deux disciplines qui se saisissent de l'espace. Ce travail est également lié à la marche dans un morceau de ville, à la possibilité de l'habiter. Or, d'après l'artiste, « c'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir »⁴¹⁰. On sent bien ici l'amour de Pirson pour le mouvement et l'espace. Son goût pour l'architecture s'en est trouvé modifié. Il souhaite à son tour transmettre l'envie de percevoir le monde à travers les gestes du quotidien. En tant qu'architecte, il est primordial d'imaginer le déplacement des corps pour concevoir les espaces. Il faut redonner vie aux dessins, aux gestes paralysés et ouvrir un nouvel espace, celui du corps tout entier.⁴¹¹ Les lieux doivent être investis de différentes fonctions. L'édifice ne peut pas être réduit à un lieu, une entité géométrique, objective et indépendante mais en terme d'espace et de mouvements. Comme le danseur, l'architecte doit s'interroger sur le pouvoir de l'architecture sur les corps, penser la morphologie des individus qui l'habitent, favoriser les circulations, les sensations visuelles, sonores et kinesthésiques mais aussi prévoir la succession des séquences traversées.⁴¹² En effet, l'espace est avant tout le mouvement comme nous l'avons expliqué précédemment dans ce mémoire. L'architecte doit donc avoir en tête que le mouvement de l'observateur par rapport à son environnement acquiert une importance encore plus grande.⁴¹³

Parfois, le travail d'un danseur et d'un architecte nous apparaît comme comparable. En effet, comme nous l'avons dit, ces deux disciplines travaillant globalement avec les mêmes matériaux, le résultat semble être un travail commun, un travail où corps et espace dialoguent en symbiose. Dans cette veine-là, nous pouvons évoquer les deux concepteurs, Forsythe⁴¹⁴ et Gehry⁴¹⁵, l'un chorégraphe et l'autre architecte. Ces deux-là utilisent des formes « penchées » et « distordues », l'un sculptant le corps des danseurs, l'autre l'espace architectural. Les deux artistes ont été décrits comme « post-modern » et « déconstructivistes » mais ils ont chacun une qualité unique qui les différencie de leurs pairs. Tous deux se libèrent des conventions et interrogent la normalité. Leur but est d'offrir une nouvelle expérience, troublante, à la limite du beau et du laid. Ils se réjouissent des intrusions, des collisions, des rotations et des déplacements.⁴¹⁶ On sent donc l'importance du mouvement dans leur philosophie. Forsythe et Gehry, eux, produisent de nouvelles formes, un nouveau vocabulaire pour leur art. Ainsi, leur travail est à la fois constructif et déconstructif. Maxwell⁴¹⁷ parle de Frank Gehry en ces termes :

410. Jean-François Pirson, *La Structure et l'Objet* (essais, expériences et rapprochements), Pierre Mardaga éditeur, Belgique, 1984, p. 9

411. *Ibid.*, p. 113

412. Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 3

413. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 87

414. William Forsythe, né le 30 décembre 1949 est un danseur et chorégraphe américain. Il est l'un des plus grands chorégraphes contemporains. Ses chorégraphies s'appuient sur une reconsidération déconstructive du ballet classique, de ses possibilités, de son langage et de sa théâtralité tout en gardant une approche de style néoclassique. Durant deux décennies, il travaille et développe avec sa compagnie l'improvisation au sein de ses créations, notamment par l'utilisation des techniques de danse contact. Ses compositions sont toujours le fruit d'une composition, engageant les artistes de sa compagnie à s'investir le plus possible. Il investit les conventions performatives en utilisant l'art contemporain, visuel, architectural, et les multimédia interactifs. (source : Wikipedia)

415. Frank Owen Goldberg, dit Frank Owen Gehry, né le 28 février 1929 à Toronto, est un architecte américano-canadien. Professeur d'architecture à l'Université Yale, il est considéré au début du XXI^e siècle comme un des plus importants architectes vivants. Ses constructions sont généralement remarquées pour leur aspect original et « tordu ». Cependant, c'est sa résidence privée, le Gehry Residence à Santa Monica, qui a lancé sa carrière en tant qu'architecte qui ne travaille pas seulement la conception mais aussi la réalisation. (source : Wikipedia)

416. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 147, propos de Maxwell

417. Robert Maxwell, architecte

« Chez Gehry il y a une distinction claire des parties, et leurs distorsions ne présagent pas d'un désastre final mais d'une nouvelle adaptation... L'architecture de Gehry n'est pas apocalyptique, elle nous laisse dans le champ du vivant. »⁴¹⁸.

On sent ici que le mouvement, indiqué par le mot « vie », est d'une importance capitale dans la pratique de l'architecte. Le Vitra Design Museum donne à voir cette démarche. On dit d'ailleurs que, dans ce bâtiment, même les fenêtres ont été conçues pour faire danser et refléter la lumière entrant à l'intérieur. Gehry a choisi des matériaux classiques, blancs. Cependant, comme à son habitude, les formes ne sont pas harmonieuses, ni stables. Elles semblent plutôt mises en mouvement, se balançant les unes contre les autres. Lorsqu'on approche, on a la sensation d'un bâtiment qui danse sous nos yeux.⁴¹⁹ Quant à Forsythe, il se réfère aux théories de Laban. Contrairement à ses contemporains, il ne réduit pas la danse aux formes les plus simples, il ne choisit pas le dépouillement et le minimalisme. Bien au contraire, il utilise librement le vocabulaire du ballet, les gestes les plus décoratifs tels que les ronds de jambe, les fouettés, les développés, etc.⁴²⁰ On voit ici le lien avec Gehry : le goût pour le décor, l'opulence de formes et de gestes, le mouvement s'en trouvant ainsi accentué. Les deux artistes ne déguisent pas leurs matériaux : Forsythe, contrairement à Schlemmer notamment, ne cache pas l'identité du danseur par les distorsions de son corps. De même, le musée de Gehry reste identifiable en tant que structure. Le déguisement de la forme a d'ailleurs été un sujet de débat au sein de la communauté architecturale. Robert Venturi⁴²¹, dans son ouvrage *Learning From Las Vegas*, appelle cela un « canard », c'est-à-dire une construction devenant sculpture.⁴²² Gehry et Forsythe jouent donc avec la perception des gens, leurs habitudes et rendent visibles le mouvement par leurs propres moyens. Noémie Lafrance⁴²³ a d'ailleurs expérimenté et exploité les toits de Gehry pour sa performance *Rapture*.

418. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 148, propos tirés de Maxwell, Robert, *Sweet Disorder and the Carefully Careless*, New York : Princeton Architectural Press, 1993, p. 111

419. *Ibid.*

420. *Ibid.*, p. 156

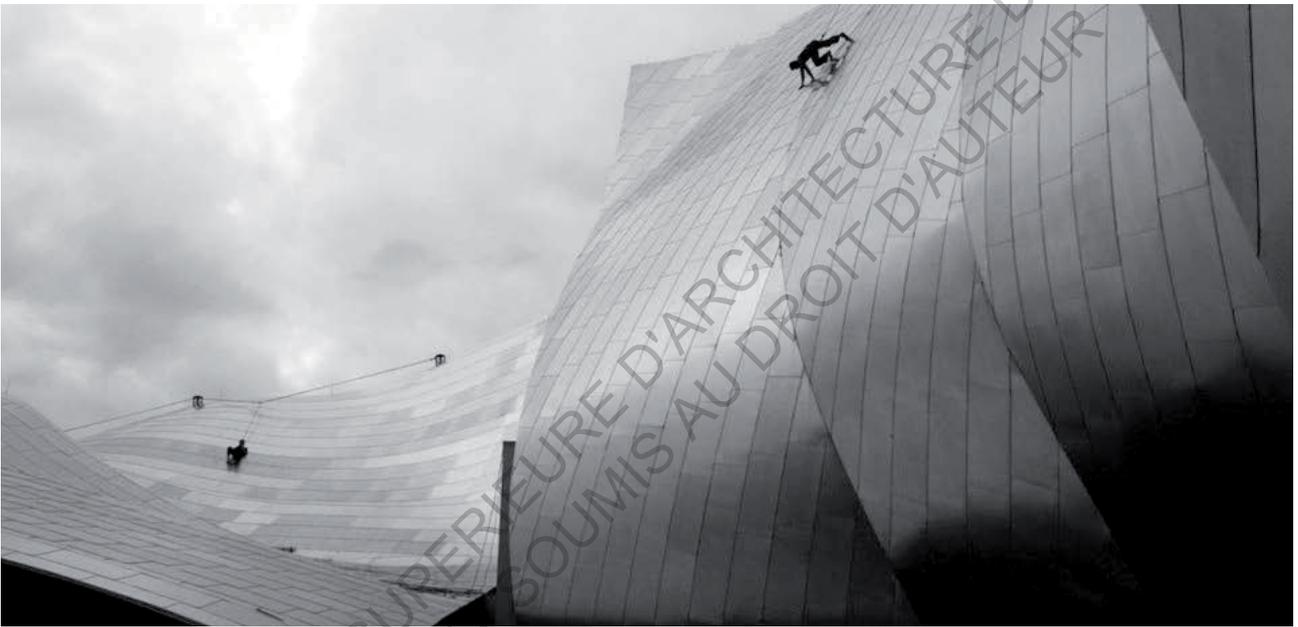
421. Robert Venturi, né le 25 juin 1925 à Philadelphie aux États-Unis, est un architecte américain. Il est considéré comme un des précurseurs du postmodernisme.

422. Venturi Robert, Scott Brown Denise, Izenour Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, Mardaga, 2008, p. 97

423. Noémie Lafrance, née le 22 novembre 1973, est une chorégraphe canadienne (québécoise) surtout connue pour ses spectacles diffusés à New York. Elle propose différents spectacles qui allient chorégraphies et espaces urbains.



Vitra Design Museum, Frank Gehry



Rapture, Noémie Lafrance, 2008

Après avoir comparé le travail d'un architecte et d'un chorégraphe afin d'illustrer la similitude possible de leurs travaux, on a pu constater que la pensée du mouvement pouvait permettre de concevoir un espace. Maintenant, expliquons comment un architecte peut se servir du travail d'un chorégraphe pour concevoir un espace engendrant une danse. Frédéric Flamand⁴²⁴ a fait appel à Zaha Hadid⁴²⁵ afin de collaborer pour son spectacle dans le cadre du festival *Via* organisé par Charleroi/Danses. Ce sont les dessins préparatoires du chorégraphe qui ont beaucoup inspirés Hadid. Dans leur caractère calligraphique, ceux-ci rejoignent diverses préoccupations d'écriture formelle auxquelles se confronte l'architecte.⁴²⁶ L'acte artistique, pour elle, n'est pas séparé du quotidien de la vie, c'est ce qui a plu à Flamand. Elle ne se sépare d'ailleurs jamais de ses carnets qui l'accompagnaient partout dans le monde et sur lesquels, elle aussi, dessine des croquis préparatoires. Tous deux sont donc liés par la façon de travailler en ayant comme support le dessin. Hadid a d'ailleurs dû dessiner les costumes du spectacles, comme un prolongement du geste architectural. De plus, les maquettes conçues par l'agence comprennent l'exploration préliminaire par le dessin. Celles-ci ont d'ailleurs servi énormément de moyen d'échange entre les deux concepteurs. La proposition de Zaha Hadid est finalement très simple. Il s'agit de trois « ponts » pouvant s'assembler et se dissocier sur la scène. Ceux-ci entraînent les danseurs à s'exprimer sur des surfaces parfois obliques. En fait, le chorégraphe exprimait beaucoup l'idée de topographie dans ses dessins. L'architecte a donc essayé de retranscrire cela dans sa forme architecturale afin que la danse exprime elle-même la topographie. Flamand et Hadid avaient aussi la volonté de réduire la distance entre l'univers du spectacle et celui du quotidien car, pour eux, la danse fait danser l'espace, mais l'espace accueille surtout la vie.⁴²⁷ Les lieux font donc partie de notre quotidien et ne sont pas seulement embellis par l'art scénique. Les « ponts » sont des éléments présents dans nos villes au quotidien mais ils tirent ici leur mouvement de celui des danseurs.⁴²⁸ Alors : « Le corps devient urbain et la ville devient corporelle. »⁴²⁹ La collaboration entre les deux concepteurs a permis de réduire les frontières entre la danse et l'architecture. La conception architecturale et scénique a été de plus en plus entrelacée pour finir par ne faire qu'un : l'un ne pouvait s'exprimer et exister sans l'autre. L'architecture a donc été au service de la danse, et inversement, mais il semble évident qu'elle peut aussi être au service de n'importe quelle « chorégraphie du quotidien » à partir du moment où l'espace et le mouvement sont pensés indissociablement.

424. Frédéric Flamand, né à Bruxelles en 1946, est un acteur, metteur en scène, chorégraphe et directeur de compagnie belge. Il a travaillé, pour la réalisation de ses chorégraphies, avec des architectes comme Zaha Hadid et Jean Nouvel. (source : Wikipedia)

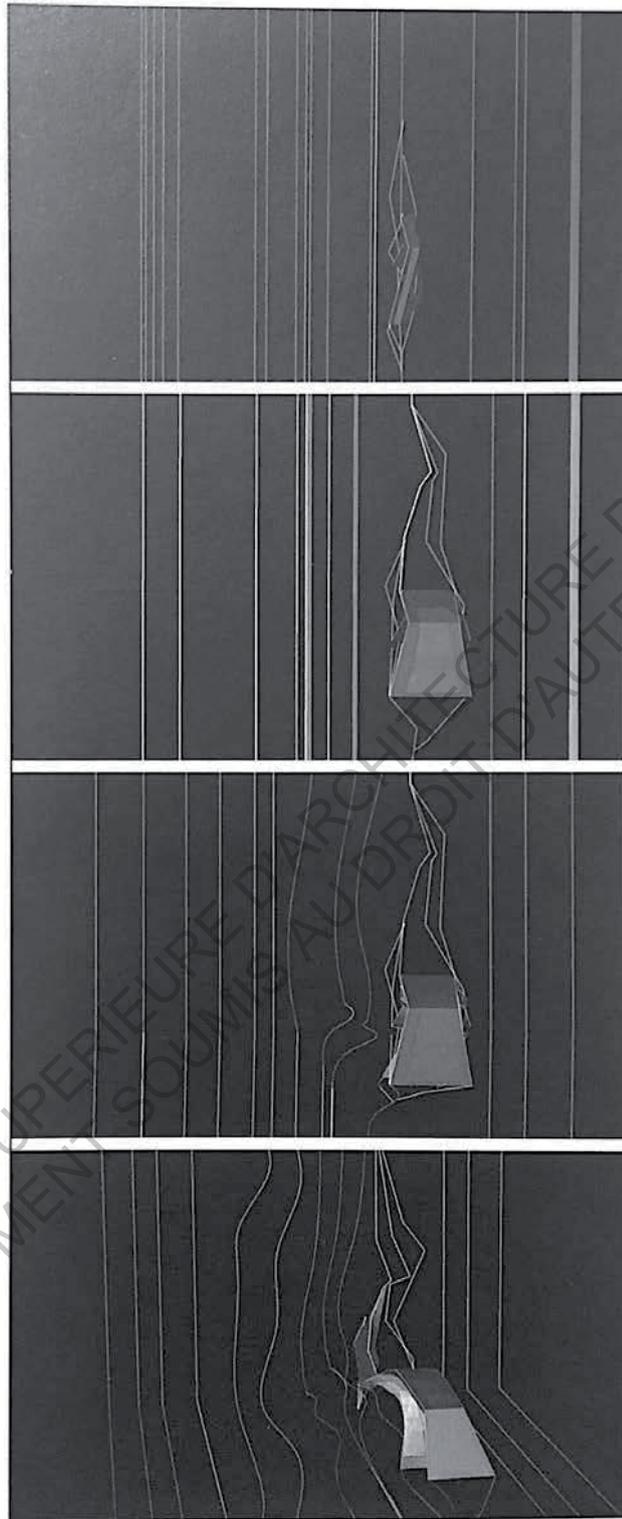
425. Zaha Hadid, née le 31 octobre 1950 à Bagdad en Irak et morte le 31 mars 2016 à Miami aux États-Unis, est une architecte urbaniste irako-britannique, figure du mouvement déconstructiviste. Elle reçoit en 2004 le prix Pritzker, le prix le plus prestigieux existant en architecture. (source : Wikipedia)

426. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 163

427. *Ibid.*, p. 172

428. *Ibid.*, p. 175

429. *Ibid.*, p. 180



Zaha Hadid, *Metapolis - Project 972*, études préliminaires

Images de l'agence de Zaha Hadid⁴³⁰

430. Corin Florence, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 163

L'architecture, d'une façon ou d'une autre, est présente partout dans notre quotidien, l'espace étant la toile de fond de notre vie. La scène étant finalement le reflet inconscient des situations quotidiennes, l'architecte et le chorégraphe, comme évoqué précédemment, ont le même souci pour l'espace et le corps mouvant en son sein. En effet, les principes de composition sont très semblables et bien souvent le chorégraphe a un point de vue architectural.⁴³¹ L'architecture et la danse laissent deviner une utopie plutôt semblable puisque ces deux disciplines aspirent à agir sur la société même si le corps en fait la différence essentielle.⁴³² L'architecte Lars Spuybroek⁴³³ conçoit l'architecture comme une matière « souple-solide ». « Il ne s'agit plus de la matière dans l'espace mais de l'espace de la matière. »⁴³⁴ L'architecte pense le bâtiment en mouvement transpirant la vie qu'il accueille. Par exemple, les façades vibrent, répondant aux usagers, au soleil, au vent et à la pluie. L'ombre et la lumière dialoguent, discutent, se côtoient sans jamais se déranger. « L'édifice aurait donc une statique, mais l'architecture serait toujours mobile. », explique Spuybroek.⁴³⁵ De plus en plus, on a besoin d'avoir accès à des lieux qui ne sont plus pensés de manière définitive. On préfère pouvoir laisser libre cours à l'usage, à l'appropriation. De nos jours, on ne conçoit plus l'individu comme un sujet immobile dans un lieu déjà déterminé. On imagine plutôt un usager, un individu actif, dynamique, intervenant lui-même dans la réalisation architecturale que ce soit dans la participation à la conception ou tout simplement en le faisant vivre en l'occupant. Le corps fait vibrer l'espace, le révèle, le fait vivre à son tour. L'espace se meut avec le danseur, avec l'usager. « Le corps du danseur se fait l'architecte et la matière même de ses constructions, émanant de ses étayages subjectifs. Il transporte en lui son propre espace. »⁴³⁶ Le corps, ce point central de toute vie, n'est-il pas lui-même un espace ? Le corps comme une maison, peut-être est-ce le cas finalement, un espace accueillant déjà les activités les plus primaires du quotidien.

Elisabeth Ferron⁴³⁷ et Olivier Marty⁴³⁸, deux paysagistes, ont pu constater la richesse d'adopter la danse dans la conception d'un espace public. Il était évident pour eux que cette pratique impliquant le corps dans le paysage ne pouvait être qu'un outil précieux et enrichissant de leur travail en agence.⁴³⁹ Dans leur pratique, après le repérage et l'imprégnation des lieux, leur inquiétude portait sur l'engagement du corps dans le paysage lors de la mise en forme du plan-masse, étape beaucoup plus statique. Ils souhaitaient également que le corps continue à agir et arrive à partager l'émotion physique de l'espace avec le public lors de la livraison du projet.⁴⁴⁰ Elisabeth Ferron, pour son projet de fin d'études, a fait une étude des rythmes présents dans le jardin botanique du Rio de Janeiro. Elle dit avoir choisi la danse parce que, pour elle, il s'agit de la discipline la plus apte à parler du rythme et du déplacement.⁴⁴¹ Elle explique que, pour elle, un jardin est un espace polyrythmique puisque, lors d'une promenade, le rythme de la marche, des pulsations cardiaques du visiteur, le rythme sonore et visuel impulsé par la structure et la taille des lieux, sont associés. Sa proposition fut exprimée sous trois formes exposées dans la revue

431. *Ibid.*, p. 185

432. *Ibid.*, p. 191

433. Lars Spuybroek, né en 1959 à Rotterdam est un artiste et architecte néerlandais.

434. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 193, propos de Lucie Latour

435. *Ibid.*

436. *Ibid.*, p. 199

437. Elisabeth Ferron est paysagiste DPLG, diplômée de l'Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles en 1985. Elle dirige actuellement son agence de paysage.

438. Olivier Marty est paysagiste DPLG, diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles en 1985. Il est actuellement artiste.

439. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage*, n°13-14-Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 219

440. *Ibid.*, p. 220

441. *Ibid.*, p. 222

- « - un recueil de dessins abstraits accompagnés du récit de la promenade dans le jardin botanique ;
- une chorégraphie, présentée dans une pièce « neutre » de l'Ecole du paysage (sans décor), au plus près du public (sans recul visuel), avec le but de focaliser l'attention sur le mouvement et sur l'interprète. Elle fut accompagnée par la diffusion d'une collecte sonore enregistrée dans le jardin botanique ;
- un film vidéo, réalisé par Jean-François Baudé. Il s'agissait d'expérimenter l'influence du contexte dans la perception des rythmes exprimés par la danse. La chorégraphie présentée à l'Ecole du paysage fut transposée, sans public, dans le parc de Marly, où l'espace est très vaste et vigoureusement rythmé par des alignements d'arbres, des talus, des ifs taillés, des escaliers, etc. Une musique enregistrée accompagna la danse. »⁴⁴²

Les deux paysagistes ont retenu de leurs recherches un certain goût pour la sensibilité et les sensations des lieux leur offrant les clés pour concevoir. Pour eux, l'imprégnation du lieu, la déambulation, l'écoute de l'espace sont des phases déterminantes puisque c'est avec les sensations que l'on saisit le paysage. Il apparaît que même marcher peut être une action suffisante pour saisir un site.⁴⁴³ Le corps s'engageant dans l'espace, en dehors de tout esprit d'analyse, est, selon ces paysagistes, un réservoir donnant envie d'inventer. Cependant, il semble difficile dans la conjoncture actuelle, pour les paysagistes ou les architectes, de maintenir présentes jusqu'à la livraison de chantier la trace de ses émotions, de ses sensations corporelles. En effet, le cadre temporel dans ces métiers est bien souvent trop rigide et contraignant.⁴⁴⁴ Mais une chose est sûre, revenir sans cesse au point de départ, à la source de son inspiration, c'est-à-dire à notre expérience corporelle, ne peut être que bénéfique lorsque notre pensée créative tourne en rond. Peut être même pouvons nous nous demander si la notation chorégraphique de notre parcours du lieu ne pourrait pas nous aider, être un outil dans le but de se remémorer plus facilement cette expérience. Cette visite du lieu ne serait alors qu'une belle chorégraphie du quotidien sur laquelle on peut s'appuyer. Le but pourrait d'ailleurs être de concevoir un espace qui révélerait ce cheminement, le rendrait plus beau. L'espace conçu engendre alors une danse du quotidien, identique mais révélée ou différente mais plus riche. Les paysagistes dont nous parlions précédemment ont fait appel à la danse à une autre reprise. Le 14 mars 2005, ceux-ci ont demandé à la danseuse et chorégraphe Olivia Grainville d'improviser dans l'espace public de Mauregard, un village de Seine-et-Marne. Les concepteurs y travaillaient depuis une dizaine d'années sur la réhabilitation d'une grande partie des espaces publics. La danseuse a alors mesuré intuitivement et éprouvé les règles d'usage de l'espace public. Elle a donc traversé les rues aux endroits les plus imprévus, détourné l'usage des équipements urbains, couru sur un trottoir, s'est allongée au milieu de la chaussée, a fait signe aux automobilistes, franchi les clôtures, quitté l'espace aménagé pour investir les lieux délaissés, etc. Cette improvisation a donc montré un certain désir de transgression montrant le « trop fini » du projet.⁴⁴⁵ De plus, cela a montré un paradoxe de l'espace urbain du village conçu par l'agence et perçu comme paisible par ses habitants. Cependant les lieux étaient confrontés au sentiment du danger automobile. Les paysagistes ayant pris conscience de cet aspect, ont souhaité que les automobilistes aient le sentiment de traverser un espace de civilité. Ils ont donc réduit la largeur des chaussées, les pelouses et plantations qui la bordent. Ils ont également fait attention au dessin des limites telles que les bordures, les caniveaux, les murets, au travail des matériaux et des couleurs afin d'indiquer clairement le changement de

442. *Ibid.*, p. 223

443. *Ibid.*, p. 224

444. *Ibid.*, p. 226

445. *Ibid.*, p. 232

domaine : de l'espace routier à celui de la rue.⁴⁴⁶ Le projet invite ainsi les piétons à utiliser librement l'espace public. Finalement, le travail d'improvisation d'Olivia Granville a agi comme une expertise et révèle les qualités et les défauts des espaces publics. La danse, ainsi pratiquée, apparaît comme un outil intéressant pour la conception architecturale et paysagère. En effet, elle permet d'avoir des retours sur les décisions prises par les concepteurs. La chorégraphe a, ici aussi, dessiné de mémoire le parcours qu'elle a effectué dans le village. On peut rapprocher cette méthode de celle de Pirson et des notations chorégraphiques. On visualise aussi beaucoup l'importance de la marche, de la déambulation rapportée une fois encore à la danse. La danseuse a donc permis de remettre en cause le projet, de le questionner de manière constructive. Il est toutefois important de souligner que les piétons ne sont pas les seuls à faire partie de la chorégraphie quotidienne. Il ne faut pas négliger les bicyclettes, les automobiles, les personnes en rollers ou à cheval, les bateaux sur les lacs, etc. Eux aussi font partie de la chorégraphie du lieu.⁴⁴⁷ Cette méthode de conception pourrait également être un outil intéressant lors de projet de réhabilitation. Imaginons par exemple qu'on utilise la danse dès le départ pour questionner ce qui, dans le lieu, marche ou non. Cela aiderait aisément les concepteurs à cibler les interventions à prévoir.

Lucie Marsal⁴⁴⁸ pense sa profession dans cette optique-là. Elle annonce même : « Pratiquer, voir et comprendre la danse pour saisir, comprendre et concevoir l'espace architecturé. »⁴⁴⁹. Avant tout, elle a observé l'effet du corps dans l'espace et s'est intéressée à la pratique de la danse. Les danseurs lui ont expliqué leur méthode de travail, leur approche du mouvement et de l'espace, puis elle a elle-même dansé afin de mettre en pratique tout ce qu'elle a pu apprendre jusque-là. Cela lui a appris à sentir, ressentir et regarder les lieux autrement. Son regard s'est forgé d'une nouvelle expertise, d'une nouvelle vision du monde et de l'environnement du corps. Lucie Marsal a ensuite rapproché les états du corps en danse au corps présent dans l'architecture. Ce corps est en fait notre corps dans l'espace au quotidien. Elle a appris à percevoir l'espace par le mouvement et non par le geste dansé. Elle a retenu une chose essentielle : l'espace engendre le mouvement et le mouvement engendre l'espace.⁴⁵⁰ Finalement, comme elle l'explique, sa pratique de la danse et ces constatations l'ont aidé dans la conception de ses projets architecturaux : « La danse m'a appris et permis de VOIR et CONCEVOIR de l'espace. »⁴⁵¹. Depuis, elle travaille beaucoup sur les circulations pour stimuler le mouvement et la manière d'offrir un parcours sans l'ordonner. Elle travaille également beaucoup par rapport à l'éveil des sens. Lors de la conception d'un centre chorégraphique, elle a trouvé essentiel, dans le studio de danse, de laisser le danseur s'exprimer, donc de le laisser libre de ses mouvements afin d'engendrer l'espace. A l'inverse, pour elle, il était nécessaire d'apporter du mouvement dans tous les autres lieux. Il a donc fallu « provoquer une danse là où le corps ne danse pas »⁴⁵². Cette prise de position est très intéressante et semble applicable lors de la conception de n'importe quel espace du quotidien. La pratique de la danse agit dans la compréhension de l'espace mais aussi lors de sa conception. Il serait intéressant que les architectes puissent bénéficier de ce qu'elle a à leur amener. En ce qui concerne Lucie Marsal, elle explique elle-même ce que cela lui a apporté et ce qui la différencie depuis des autres architectes dans sa pratique :

446. *Ibid.*, p. 233

447. *Ibid.*, p. 256-257

448. Lucie Marsal, architecte, a soutenu son diplôme de fin d'études (Dancité, corps et graphie) en juillet 2005.

449. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14-Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 301

450. *Ibid.*, p. 311

451. *Ibid.*, p. 309

452. *Ibid.*, p. 316

« J'imagine des scénarios lors de la conception de l'espace comme de nombreux architectes. Ma pratique de la danse et de l'espace en mouvement, où mon corps est en perpétuel dialogue avec l'espace, fait que, dans ces scénarios, je rêve de personnes en mouvement. »⁴⁵³

Les sensations et émotions imaginées existeront seulement une fois les espaces construits. Bien sûr, n'importe quel espace peut avoir été conçu en imaginant les mouvements qu'il pourra susciter. Cependant, les usagers ne ressentiront peut-être jamais ce que l'architecte a rêvé. Mais c'est cela la richesse de ce métier. L'essentiel est que l'espace éveille des sensations et si celles-ci sont différentes pour chaque personne, alors c'est qu'il respecte l'individualité et la personnalité de chacun.⁴⁵⁴ Lucie Marsal a également travaillé sur les surfaces. Elle a imaginé le sol plat pour créer un chemin, oblique pour construire une rampe et des translations verticale et horizontale avec les escaliers. Ces types de circulations sont des symboles du mouvement car elles jouent avec et contre la gravité, ainsi qu'avec le déséquilibre et l'équilibre.⁴⁵⁵ Contraindre le corps, une nouvelle richesse des lieux pour provoquer le mouvement ? La contrainte, une nouvelle donnée qui s'insinue dans notre réflexion. Certains architectes, mais également chorégraphes, s'y sont intéressés. Il est intéressant de connaître le point de vue de ces deux types de concepteurs puisque les domaines de la danse et de l'architecture peuvent se nourrir l'un de l'autre.

453. *Ibid.*, p. 317

454. *Ibid.*

455. *Ibid.*

III. 2. 3. La pensée de la contrainte comme enrichissement de la danse et des chorégraphies du quotidien

La contrainte, en danse ou en architecture, peut avoir des origines différentes. Elle peut être liée au corps lui-même, à l'environnement accueillant les mouvements ou bien venir du sol. Cependant, en danse, la contrainte peut aussi venir d'une consigne, une partition, une direction à suivre. Anna Halprin explique d'ailleurs comment elle envisage la contrainte d'une consigne : « Dans les tâches, la contrainte d'une consigne interdit toute initiative subjective directe et fait de l'organisation chorégraphique un parcours non prémédité. »⁴⁵⁶. Nathalie Carrié, notamment dans sa performance à l'usine Brusson, a elle aussi utilisé des consignes pour que ses danseurs suivent la même logique.⁴⁵⁷ Cependant, cela n'a pas empêché chacun d'improviser dans ce sens, en restant lui-même et en se mouvant tel qu'il le ressentait. La consigne n'a fait que guider, mais la richesse de la danse n'en a pas pâti. La contrainte permet-elle finalement d'enrichir la chorégraphie ? Peut-on ainsi imaginer une plus grande appropriation des lieux ? Assistons-nous alors à la naissance d'usages divers inspirés de l'espace contraint ? Le corps, étant limité, guidé dans ses mouvements, arrive-t-il plus facilement à habiter les lieux, à les faire vivre, à les révéler ?

Le corps peut lui-même contraindre ses mouvements. Il suffit de le doter d'éléments qui modifie son poids, son centre de gravité, son volume, etc. Schlemmer l'avait bien compris et s'est servi de ses costumes pour questionner la contrainte dans la chorégraphie. Ses recherches avant-gardistes ont abouti à enrichir la palette de mouvements dansés. Jean-François Pirson s'est fortement inspiré de sa danse des bâtons ayant vu le jour au Bauhaus. Pour cette chorégraphie, le danseur voyait ses bras s'étendre, grandir, prendre de l'ampleur car on y fixait des extensions. Le rapport à l'espace se trouvait modifié et le danseur contraint dans ses mouvements. En effet, il devait s'habituer à ses extensions pour mieux se mouvoir et arriver ainsi à créer des mouvements adaptés à cette nouvelle situation corporelle. Pirson, lui, utilise cet exercice lors d'un de ses workshops appelé *Espace de soi, espace de l'autre*.⁴⁵⁸ Celui-ci se déroule en extérieur, au bord d'une rivière. Il fait construire ces prothèses avec des fines baguettes de bois puis il les fixe aux bras du danseur. Le corps, comme pendant les expériences menées par Schlemmer, cherche son mouvement et en retient une danse. Puis, après avoir dansé accompagné de ces greffes, le danseur doit, par le dessin, retranscrire les mouvements qu'il a effectués dans l'espace.⁴⁵⁹ Un constat naît : « c'est tout le corps qui, transformé par la prothèse, danse. Déployer son propre espace suppose que l'on parte du centre du corps, plutôt que de se laisser emporter par la prothèse. »⁴⁶⁰. Les mouvements fraîchement appris construisent un nouvel espace. On obtient également deux types de dessins. L'un révèle les lignes invisibles de l'espace abstrait dans lequel le corps est plongé, et l'autre met en exergue les lignes du corps en mouvement dans l'espace que déploie le corps et celui qui l'entoure.⁴⁶¹ Les prothèses installées sur les bras ont des conséquences importantes sur le poids du corps, son emprise dans l'espace et donc sur ses mouvements. Comme on l'a vu, le rapport à l'espace s'en trouve modifié. Cette expérience n'est d'ailleurs pas la seule à mettre en avant l'impact du poids du corps sur

456. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 18

457. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

458. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, p. 40

459. *Ibid.*, p. 42

460. *Ibid.*, p. 43

461. *Ibid.*, p. 45

ses gestes, sur sa danse. Le poids peut agir comme une contrainte. Parfois les chorégraphes le voient toutefois comme un bel enrichissement de la chorégraphie. En effet, l'esthétique du déséquilibre peut se jouer de différentes manières. L'acceptation du poids a, entre autre, permis à la danse de basculer dans l'ère moderne. Le poids est d'ailleurs la base de tout travail technique au XX^e siècle puisque ce dernier a amené une nouvelle conscience du mouvement perçu alors non pas comme un déplacement mais senti comme un transfert de poids, un « lâcher prise ». ⁴⁶² « C'est en s'abandonnant à sa pesanteur que le danseur libère sa propre mobilité. Il ne cherche plus à se placer, à prendre position dans l'espace mais à investir des qualités de transfert qui engendreront elles-mêmes des relations spatiales. » ⁴⁶³ Les contraintes telle que la gravité et le sol deviennent des partenaires de danse, parfois même au cœur de la composition. Trisha Brown, depuis les années 1970, a longuement travaillé sur la notion de poids, élément fondateur de la danse moderne et postmoderne. Pour elle, la sensation engendrée par le poids compte davantage que l'espace. Toutefois, c'est entre 1970 et 1980, qu'elle sent la nécessité d'investir les espaces extérieurs comme le mur d'un immeuble, des parcs, des lacs, des places, etc, pour mener à bien ses expériences. ⁴⁶⁴ Avec *Man Walking Down the Side of a Building*, en 1970, la chorégraphe tente de renverser la verticalité habituelle du poids dans le corps mais aussi la perspective de l'espace. Dans cette performance, un homme marche le long de la façade d'un immeuble sanglé à elle par des cordes et des harnais. Cela questionne évidemment les lois de la pesanteur mais cette nouvelle distribution du poids dans le corps du danseur modifie aussi l'appréhension de l'espace. ⁴⁶⁵ Dans ce travail en extérieur, en parcourant les façades, les murs et les plafonds, Brown choisit de s'immiscer dans les intervalles du quotidien, autant ceux du mouvement que de l'urbain. Pour elle, l'utilisation de gestes peu complexes comme la marche ou des levers de bras suggère un échange entre danseurs et spectateurs. On comprend, par ce travail, qu'une voie étroite entre deux immeubles tend à canaliser la mobilité du passant par le haut, cette verticalité qui tire la gravité vers la tête. A noter que cela fait du système visuel le principal référentiel sensoriel. ⁴⁶⁶ Grâce à la bascule de la danse dans le quotidien, Trisha Brown installe une réflexion sur l'environnement urbain et interroge son influence sur nos postures corporelles. Peut-on alors en conclure que la contrainte en danse pousse le danseur à utiliser des gestes semblables à ceux du quotidien ? Laban, lui aussi, avait commencé une réflexion sur la notion de poids. En effet, « la célèbre notion fondamentale de Laban, *effort shaping*, désigne la construction de l'espace avec le propre poids du danseur, qui capture des qualités d'espace différentes par les nuances de ses transferts de poids. Dans cette dernière description, c'est l'espace qui prend le corps et s'infiltré dans son mouvement. » ⁴⁶⁷. Cette conscience du poids a fortement influencé le rapport à l'espace en danse, mais également le rapport au paysage dès l'instant où il y a présence d'un spectateur. Comme pour les consignes, on peut affirmer que, parfois en tout cas, « c'est le frottement entre la contrainte et la liberté chorégraphique qui produit une improvisation convaincante » ⁴⁶⁸. Peut-on alors rapprocher l'improvisation en danse de l'improvisation en terme d'usages et ainsi affirmer que la contrainte dans un lieu permet une liberté d'appropriation ?

L'environnement dans lequel le corps évolue peut également exercer une contrainte sur lui. En danse, cette contrainte est lisible et utilisée sur scène comme dans les espaces publics. Déjà le choix du lieu de

462. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14-Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 155

463. *Ibid.*

464. *Ibid.*, p. 156

465. *Ibid.*

466. *Ibid.*

467. *Ibid.*, p. 156, citation de Laban tiré de l'ouvrage Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, p. 179

468. *Ibid.*, p. 229

représentation et de celui de répétition peut présenter des propriétés très particulières. Meg Stuart⁴⁶⁹, en 2006 avec *Replacement*, offre à ses danseurs un lieu pour répéter très particulier. On peut même associer ce lieu à un laboratoire. En effet, il s'agit d'une pièce orthogonale qui bouge pendant la période de travail. L'espace est mobile quasiment à 360°. ⁴⁷⁰ Les propriétés de l'espace sont elles aussi extrêmement déterminantes. Effectivement, sa dimension, sa hauteur, sa configuration peuvent influencer sur les gestes des danseurs mais également sur ses trajectoires. ⁴⁷¹ Delphine Bachacou⁴⁷² par exemple, explore les arrières-cours, les ruelles et rend possible la danse dans des lieux oubliés du quotidien. Ses chorégraphies, vues par le spectateur par hasard sont filmées puis diffusées sur internet. Mais celles-ci sont nommées *Tiny ballets* ce qui souligne le fait qu'elles se déroulent dans des lieux très contraints. Parfois, le lieu de performance est tellement étroit, resserré, que le public y assiste en hauteur. ⁴⁷³ Les corps des danseurs viennent généralement combler les espaces perdus, les interstices :

« On peut enfin occuper les brèches en s'immiscant dans les endroits inqualifiables, trouées résiduelles qu'a engendrées en quantité incalculable l'urbanisation incohérente dérivée de l'architecture fonctionnaliste issue des années cinquante. Ici, le passage d'un corps voyageur vient accuser la place perdue, faire prendre conscience des angles morts, charger le vide. » ⁴⁷⁴.

L'architecture vient ici contraindre le corps et ses mouvements, ce qui fait naître une chorégraphie empreinte des propriétés de l'espace. L'espace engendre clairement le mouvement. Dans le *Sacre du printemps* de Pina Bausch (1975), les danseurs se débattent dans la tourbe qui recouvre le plateau. ⁴⁷⁵ On a l'impression que le paysage a investi l'espace scénique et cette matière, engluant les danseurs, contraint leurs mouvements. On ressent une mise à l'épreuve par ce recours au paysage. ⁴⁷⁶ L'environnement limite parfois les mouvements, mais il oblige également le corps à s'adapter, à se mouvoir autrement. Il faut donc s'adapter aux propriétés de l'espace, le connaître, le comprendre pour mieux se l'approprier. La forme de l'espace agit sur le corps mais pas seulement. Les matériaux présents jouent également un rôle. Julie Desprairies explique sa façon de travailler, ces conditions en tête :

« Je prends appui, dit-elle, sur les données physiques, concrètes de l'espace. C'est un processus de contrainte, au sens positif du terme. Un lieu est porteur de circulations pensées par l'architecte et fixées par l'usage, les lignes de construction se lisent comme des partitions, le choix des matériaux suggère des textures de mouvement. » ⁴⁷⁷.

Finalement, dans l'espace urbain, les bâtiments agissent comme une contrainte puisqu'ils nous entourent et surtout nous imposent des limites. Nous vivons donc au quotidien dans des espaces empreints de contraintes. Les

469. Meg Stuart est une danseuse et chorégraphe américaine née en 1965 à La Nouvelle-Orléans.

470. Céline Roux, *Lorsque l'espace scénique arbore des contraintes, le corps dansant s'y applique*, conférence du lundi 21 novembre à 19h, INSA / Amphî Vinci

471. Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 3

472. Delphine Bachacou est danseuse et chorégraphe.

473. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 76-77

474. *Ibid.*, p. 77

475. Wim Wenders, *Pina*, 2011

476. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 51

477. *Ibid.*, p. 77

chorégraphes ont pour objectif d'en tirer partie afin de concevoir des chorégraphies in situ. Parfois même, ceux-ci conçoivent des lieux pensés pour leur propre théorie de la danse. Cependant, ils y incorporent volontairement des contraintes ayant conscience de la richesse que cela peut engendrer. Loïe Fuller illustre parfaitement cette démarche. Son théâtre, présenté à l'exposition universelle en 1900, se constituait d'une scène contraignante par son étroitesse.⁴⁷⁸ Quant à Akarova, il fit réaliser un petit théâtre en 1927 par Henry van de Velde dans l'enceinte de l'école de La Cambre. Cela lui offre la première scène véritablement adaptée aux recherches plastiques, aux expériences scénographiques, à l'esprit d'avant-garde de la danseuse. Akarova dit d'ailleurs que cette scène contribua à l'évolution de sa danse. On parle du chorégraphe comme étant l'héritier d'Adolphe Appia⁴⁷⁹. Là encore, c'est l'étrécissement de la scène qui contraint les mouvements dansés. Akarova obtient ainsi une danse très concentrée sur ce plateau mesurant 6m x 2m de profondeur.⁴⁸⁰ Certains chorégraphes viennent tout simplement ajouter des contraintes dans un espace déjà existant afin d'enrichir leur chorégraphie. C'est le cas notamment de Franck Beaubois⁴⁸¹, lequel dans son projet *Détours* installe des volumes manipulables sur la scène. Cette action définit différents espaces possibles. La performance consiste en une exploration des différentes propositions d'espace par les danseurs. L'architecture d'intérieur dans le théâtre pour générer des obstacles aux mouvements génère bien entendu des gestes différents obtenus par l'improvisation des performeurs. Les configurations de nouveaux espaces grâce à ces volumes sont infinies. On peut noter toutefois quelques scénographies claires : les volumes sont regroupés, disséminés, entassés, occupent l'espace horizontal (le sol) et vertical. Ils s'appuient contre un corps ou contre les murs, ou bien forment un mur, etc. Toutes ces architectures obligent le corps à s'inscrire dans l'espace de manière spécifique.⁴⁸² Les circulations des personnes entrent donc en interaction avec les éléments solides installés dans l'espace. Parfois, le mobilier ne bouge pas. Les trajectoires sont néanmoins conditionnées par les objets à contourner pour se déplacer dans l'espace. Donc « de nombreux mouvements répondent aux nécessités de se frayer un passage entre les choses, en dessous, au-dessus, autour, à côté, en travers, etc. La simple traversée d'un espace habité procure déjà en soi une multitude de choix chorégraphiques. »⁴⁸³ Ces constatations ne sont pas sans nous rappeler notre cheminement quotidien. Franck Beaubois n'est cependant pas le seul à souhaiter apporter des contraintes au corps en mouvement. Certains chorégraphes souhaitent contracter ou, au contraire, dilater la scène. Martha Graham⁴⁸⁴, dans *Lamentation*, en 1930, danse dans sa robe-tube assise sur un banc. On observe l'ajout

478. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 63

479. Pour rappel, Adolphe Appia est un décorateur et metteur en scène suisse. Il est né le 1er septembre 1862 et mort le 29 février 1928. C'est un pionnier des théories du théâtre moderne. Il rencontre Émile Jaques-Dalcroze en 1906, et participe avec Heinrich Tessenow, à la création de l'Institut Jaques-Dalcroze. Il y conçoit la scénographie de spectacles qui attirent toute l'intelligentsia européenne. Adolphe Appia était l'un des metteurs en scènes les plus célèbres grâce à ses conceptions de l'espace au théâtre, souvent en référence à Wagner. Il rejetait le jeu sur les deux dimensions pour mettre en valeur un jeu tridimensionnel vivant, parce qu'il croyait que les nuances d'ombre étaient autant nécessaires que la lumière, ce qui formait une certaine connexion entre l'acteur et son espace de jeu, entre le temps et l'espace. Grâce à son jeu sur l'intensité de la lumière, la couleur et la manipulation, Appia venait de créer une nouvelle perspective de conception scénique et de l'éclairage. Une des principales raisons de l'influence d'Adolphe Appia, et de ses théories, est qu'il travaillait durant une période où l'électricité venait de naître, et se développait. Appia voyait la lumière, l'espace et le corps humain comme des éléments malléables qui pouvaient être unifiés, et permettaient de créer une mise en scène unifiée. Il a été l'un des premiers à comprendre le potentiel de la lumière. De plus, en plus de vouloir exploiter la verticale et l'horizontale, il découvrit la diagonale, l'oblique. La plupart de ses scénographies étaient composées de plateformes qui se rejoignaient par plusieurs escaliers. La couleur fut très importante aussi. Elles permettent de créer des températures, des lieux des univers. (source : Wikipedia)

480. *Ibid.*, p. 70

481. Franck Beaubois est un chorégraphe ayant reçu un enseignement plastique.

482. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 207-208

483. *Ibid.*, p. 211

484. Martha Graham, née le 11 mai 1894 et morte le 1er avril 1991, est une danseuse et chorégraphe américaine. Elle est considérée

d'un espace, par le costume, dans un autre espace. Ce parti pris choque à l'époque.⁴⁸⁵ Christian Rizzo, lui, en 2001, installe un podium circulaire rotatif. On observe donc dans sa pièce *Et pourquoi pas* « *Bodymakers* », « *Falbalas* », « *Bazard* », *Etc, Etc...* une scène venant restreindre la scène sur laquelle elle vient se placer.⁴⁸⁶ Finalement, en écho au titre de la conférence de Céline Roux⁴⁸⁷, on peut affirmer que « lorsque l'environnement arbore des contraintes, le corps dansant s'y applique. » En ce qui concerne la pratique de l'architecture, Halprin introduit déjà la notion de contrainte avec son système de notation. Il nous fait comprendre que le projet n'est jamais simplement l'application d'un plan ou d'une partition mais que cela suppose toujours un usage particulier qui infléchit les contraintes, qui va être modifié une fois achevé. En effet,

« marcher dans une ville ou dans un paysage est une façon de se l'approprier et de le « performer », en suivant routes et chemins comme autant de notations, de guides ou de rampes qui transforment une simple promenade en un moment de contemplation esthétique »⁴⁸⁸.

Herman Hertzberger a, lui aussi, énormément contribué à la pensée de la contrainte au sein de la communauté architecturale. Il a développé toute une théorie sur la notion de structure dans son ouvrage *Leçons d'architecture*. Il explique que l'expérience, l'usage, détermine la forme, en écho à Henri Lefebvre qui affirme que « L'usage produit le lieu ». Hertzberger le dit de la façon suivante : « la forme ne détermine pas seulement l'usage et l'expérience, mais où elle est également déterminée par eux, dans la mesure où elle peut être interprétée et, par conséquent, influencée. »⁴⁸⁹. Sa réflexion porte sur les lieux et les usages qu'ils offrent. Un même usage peut être réalisé dans des situations différentes et différents usages peuvent être réalisés dans une même situation. Donc il peut y avoir une infinité d'usages pour une situation, un même lieu. C'est la richesse de la structure. Le principe réside dans des lieux structurés, pensés parfois pour des usages précis, mais qui offrent la possibilité de nombreuses appropriations, des usages développés grâce aux expériences individuelles. Hertzberger donne d'ailleurs comme définition :

« On pourrait également parler de structure en lien avec un bâtiment ou un plan d'urbanisme : une grande forme qui, tout en changeant peu ou pas du tout, permet de répondre adéquatement à différentes situations, parce qu'elle offre sans cesse de nouvelles possibilités d'usage. »⁴⁹⁰.

comme l'une des plus grandes innovatrices de la danse moderne et par conséquent l'une des fondatrices de la danse contemporaine. En 1925, elle commence à enseigner la danse à la Eastman School of Music à Rochester, avant de fonder sa propre école. En 1926, elle fonde sa propre compagnie, *The Martha Graham Dance Company*, à laquelle participèrent un certain nombre de danseuses (la troupe étant exclusivement féminine jusqu'en 1938), dont Sophie Maslow, Anna Sokolow, Jean Erdman et Jane Dudley, qui, toutes quatre rejoignirent ensuite le *New Dance Group*, plus ou moins impliqué dans le mouvement des droits civiques. Son style unique de danse moderne est le reflet de l'art moderne de son époque. Ses créations la rendent très vite célèbre pour les innovations qu'elle apporte à la danse moderne. Figure importante de la danse moderne, on lui doit une technique fondée sur la respiration, la contraction et la détente du corps. En 1981, elle reçoit le tout premier *American Dance Festival Award* pour l'ensemble de sa carrière. (source : Wikipedia)

485. Céline Roux, *Lorsque l'espace scénique arbore des contraintes, le corps dansant s'y applique*, conférence du lundi 21 novembre à 19h, INSA / Amphi Vinci

486. *Ibid.*

487. Céline Roux est une historienne de l'art donnant des cours également à l'école d'architecture de Rennes.

488. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage*, n°13-14-Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 63

489. Herman Hertzberger, *Leçons d'Architecture*, Paris, Infolio, 1991, p. 147

490. *Ibid.*, p. 151

En fait, Hertzberger préconise de faire le minimum pour obtenir le maximum. Cette idée de multiples appropriations offertes dans ces lieux structurés renvoie à la notion de liberté dans la contrainte. Les règles permettent parfois davantage de liberté. L'architecte essaye généralement de créer un espace vide pour laisser libre les gens, les usages. Il conçoit alors des places, des vides. Mais cette trop grande liberté ne génère finalement pas grand chose. Personne ne s'approprie réellement cet espace. Lorsqu'il y a trop de possibilités, les usagers s'approprient beaucoup moins les lieux. Ces derniers, très structurés, sont plus facilement utilisables pour d'autres usages, d'autres appropriations : « L'exemple des échecs démontre en outre on ne peut plus clairement qu'un ensemble de règles déterminées ne restreint pas la liberté, mais l'accroît. »⁴⁹¹, « Le projet illustre ce qui arrive lorsqu'une trop grande liberté est donnée aux usagers : le résultat est décevant en comparaison des possibilités spatiales que l'architecte aurait pu leur offrir. »⁴⁹². Hertzberger emploie les termes *compétence* et *performance*. Il entend par *compétence* un usage déterminé : la structure est conçue pour cet usage. Quant à la *performance*, ce sont les usages associés, créés par l'expérience. Lorsqu'un lieu, un profil est créé pour répondre à une fonction urbaine et que cette fonction est perdue, le profil sert d'autres fonctions, d'autres usages urbains. C'est donc la structure qui s'adapte à l'usage, l'usage apparaît en fonction des possibilités données par la structure. On constate alors le détournement de la structure, son appropriation. Il y a donc des usages spontanés, non prévus, possibles grâce à la forme. De plus, les usages, les appropriations d'un lieu peuvent être définitifs ou temporaires. L'auteur évoque aussi la différence entre forme et fonction. Il est possible de rencontrer une mégastructure sur laquelle se greffent d'autres structures. Une structure peut donc avoir différents rôles à des moments différents. La notion de temps qui passe entre en jeu. La vie des usagers est mise en avant. On constate la structure pensée pour le collectif et l'effet de l'expérience individuelle : le vécu du lieu, l'usage. Il faut donc penser le lieu afin d'offrir plus d'espace à l'interprétation. La rue est présentée dans l'ouvrage comme une structure. Pour Hertzberger, les rues sont toutes identiques mais appropriables de différentes manières. La rue comme réceptacle de la vie, des usages. En fait, tout peut devenir structure. Le site, l'environnement, le lieu, le paysage engendrent une structure. En somme, une bonne structure est une bonne structuration de l'espace. Une bonne structure entraîne davantage de liberté qu'un espace vide et non structuré. Structure et usage sont réciproques, équivalents. L'un génère l'autre. Il n'y a pas de distinction entre les deux s'ils sont de bonne qualité. « Un principe structurant (chaîne, épine dorsale, grille) ne conduit pas à une diminution, mais à un accroissement des possibilités d'adaptation, et donc d'expression individuelle. Un thème structurel bien formulé ne réduit pas la liberté, mais la favorise ! »⁴⁹³

Depuis la naissance de la danse moderne au début du XX^e siècle, et dans la danse contemporaine, le sol est un paramètre extrêmement important.⁴⁹⁴ Celui-ci peut devenir plateau, gradins, plates-formes ou parois afin d'offrir un espace d'actions plus riche au corps en mouvement. Ce serait même parfois grâce à la forme que prend le sol que l'art et la mobilité de l'acteur sont mis en valeur : « Le mouvement du corps humain a besoin d'obstacles pour pouvoir s'exprimer ; tous les artistes savent que la beauté du mouvement du corps dépend de la diversité de points de référence que lui offrent le sol et les objets. »⁴⁹⁵. Appia travaillait beaucoup avec ces paramètres. Les danseurs pouvaient notamment évoluer sur des escaliers et chercher en eux des alliés. Le chorégraphe a d'ailleurs pu distinguer deux ordres de plans, ceux destinés à la marche plus ou moins rapide, et ceux consacrés à la mise en valeur du corps, dans son ensemble, à l'exception de la marche. Les deux ordres précédemment cités peuvent se

491. *Ibid.*, p. 149

492. *Ibid.*, p. 188

493. *Ibid.*, p. 203

494. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14-Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 107-108

495. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 18

confondre, s'associer. Le corps leur confère telle ou telle destination. Appia a émis l'hypothèse selon laquelle les plans inclinés et surtout les escaliers pouvaient être considérés comme des sols participants à la fois aux deux ordres : « l'expression qu'ils suscitent dans l'organisme, dérivent de la verticale »⁴⁹⁶. Les escaliers ont, à de nombreuses reprises, fait l'objet de chorégraphies. Les danseurs de la compagnie Sylvain Groud⁴⁹⁷ et les trois cents amateurs qu'ils encadrent, dans *Il y aura peut-être du vent*, occupent l'escalier monumental de la Grande Arche de la Défense. Cette fois-ci, la danse investit ces structures dans l'espace urbain. Dans la même optique, le groupe slovène « Betontac » s'est mis en scène sur l'escalier de la gare Saint-Charles à Marseille.⁴⁹⁸ Maguy Marin⁴⁹⁹, elle, dans *BiT*, met en scène toute une chorégraphie basée sur un parcours sur des pans obliques. La performance se compose en fait d'une danse traditionnelle : la farandole. Cette forme de danse insuffle un leitmotiv, pas répétés tout au long de la pièce. La scénographie est simple, minimale : un plateau recouvert d'une moquette rouge, sale et vieillie, sur laquelle évoluent six modules obliques. Ceux-ci doivent faire obstacle, guider et supporter la déambulation des six danseurs dans leur farandole.⁵⁰⁰ Ces pentes, ces obstacles à gravir ou à descendre demandent de l'endurance, des efforts car ils mettent en jeu la gravité. Les danseurs sont obligés de fournir énormément d'énergie sans pour autant laisser transparaître leurs efforts. Leur corps lutte : il est toujours actif. Le côté répétitif de la farandole se trouve biaisée par ces plans inclinés, faisant de la performance une chorégraphie non lassante. Les plans forment une continuité avec le sol, le passage à l'oblique semble naturel. Ils donnent aux danseurs la possibilité d'explorer des zones jusque-là non envisagées. Ce travail nous oblige à penser à l'architecte Claude Parent et ses recherches sur la fonction oblique que nous développerons ultérieurement. Maguy Marin a certainement consulté l'*Inclipan* de Nicole Parent, sœur de l'architecte qui développa, en parallèle des travaux de son frère, une méthode de gymnastique à l'oblique appelée l'*inclipan*.

496. *Ibid.*, p. 27

497. Sylvain Groud est un chorégraphe à la tête de MAD compagnie. (source : <http://compagniemad.fr/fr>, consulté le 21/07/17)

498. Sylvie Clidière et Alix de Morant, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, l'Entretemps / Hors les Murs, 2009, p. 72

499. Maguy Marin, née à Toulouse le 2 juin 1951, est une danseuse et chorégraphe française de danse contemporaine.

500. Maguy Marin : *BiT*, danser l'oblique [en ligne]. Disponible sur : <strabic.fr/Maguy-Marin-BiT> (consulté le 18/12/2016)

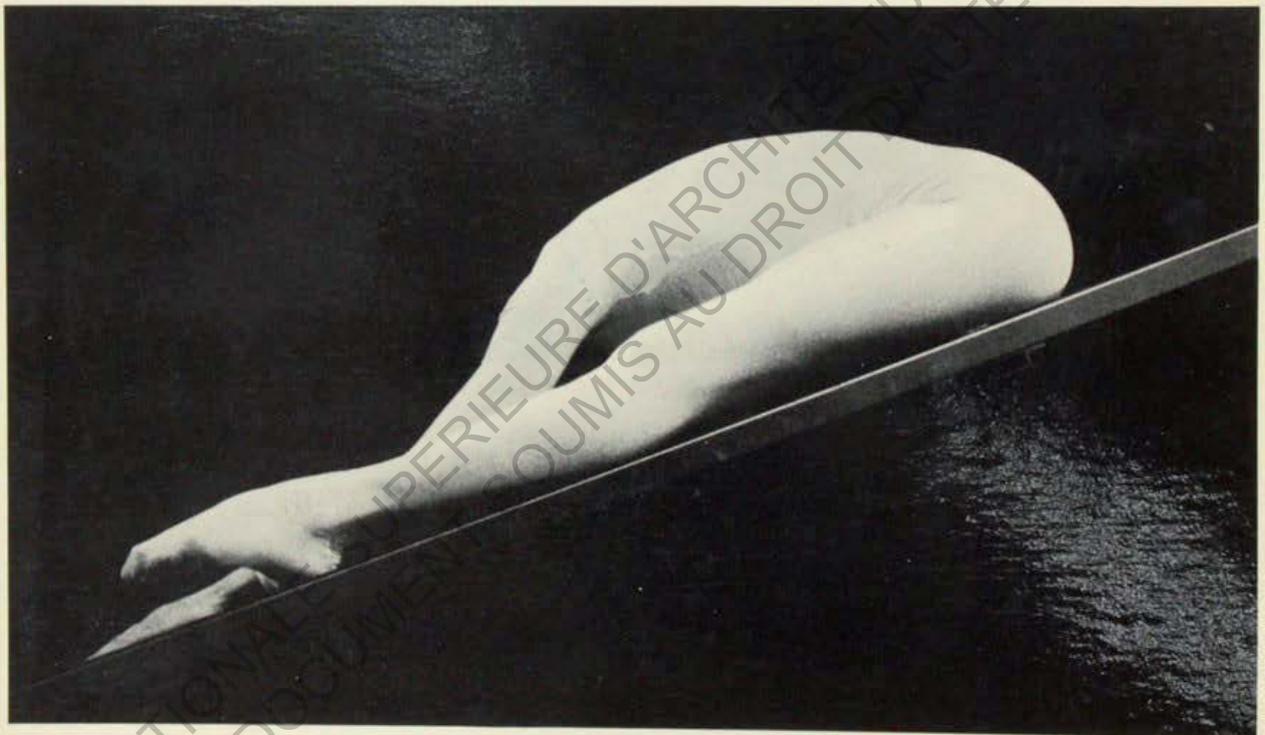


BiT, Maguy Marin, 2014

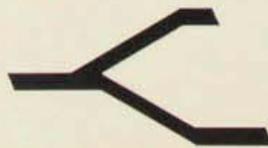
**un sol à travailler: l'oblique
une gymnastique à vivre :**

L'INCLIPAN

méthode nicole parent



**l'aventure
urbaine**



**robert
laffont**

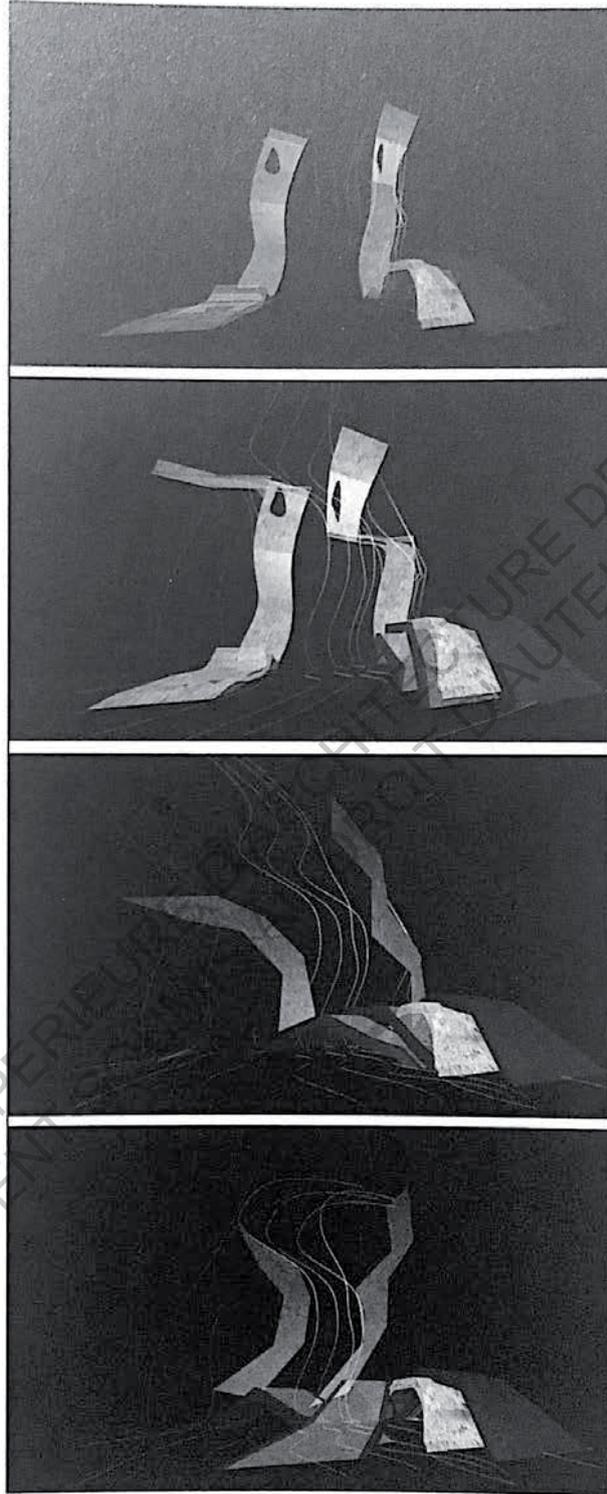
L'inclipan de Nicole Parent

Lucinda Childs a travaillé avec Frank Gehry à l'élaboration d'une scénographie adaptée à sa performance. Ils ont imaginé ensemble une scène scindée en deux niveaux afin que les danseurs passent d'une plate-forme à l'autre. Un danseur changeant de plate-forme doit alors reprendre ce que le groupe à l'autre étage réalise. Le regard du spectateur est alors attiré dans différentes directions jusqu'à ce que les danseurs reviennent à des mouvements d'ensemble et simultanés. Pour réaliser cette performance, les danseurs doivent maintenir une grande concentration due à tous ces niveaux, même quand ils sont tous réunis sur une même plate-forme ou qu'ils se déplacent d'un étage à l'autre.⁵⁰¹ La coopération chorégraphe et architecte permet ici de penser la contrainte dans le seul but d'enrichir la chorégraphie. La collaboration de deux concepteurs au service de l'art, du corps et de l'espace. Nous avons évoqué précédemment un autre travail commun entre un architecte et un chorégraphe. Il s'agit de l'espace scénique imaginé par Zaha Hadid pour Frédéric Flamand. Là encore, la conception du sol foulé par les danseurs a une importance capitale dans la chorégraphie. Le chorégraphe souhaitait interroger les déplacements. Zaha Hadid a donc pensé à faire varier les surfaces du sol. Pour elle, jouer sur l'horizontalité et la verticalité allait provoquer des contraintes stimulantes et suggérer l'apparition de nouveaux comportements, de nouveaux gestes dans ce nouvel environnement.⁵⁰² En effet, les acteurs plutôt habitués à se mouvoir sur un sol horizontal ont dû s'adapter et ainsi bouger de manière inédite. Donc, dans *Metapolis - Project 972*, on assiste à la performance de danseurs sur des obliques et des plateaux étroits. La scène est composée de multiples strates de matériaux différents, et un système de divisions mobiles permet un grand panel de situations, stable ou instable. L'installation spatiale a pour fonction de réguler les trajectoires scéniques.⁵⁰³ Comme nous l'avons dit plus haut, le parallèle entre les plateaux-ponts et l'espace urbain est très présent dans cette mise en scène. De plus, les danseurs habitent l'espace, le vivent, comme le feraient les habitants d'une ville.

501. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 123

502. *Ibid.*, p. 166

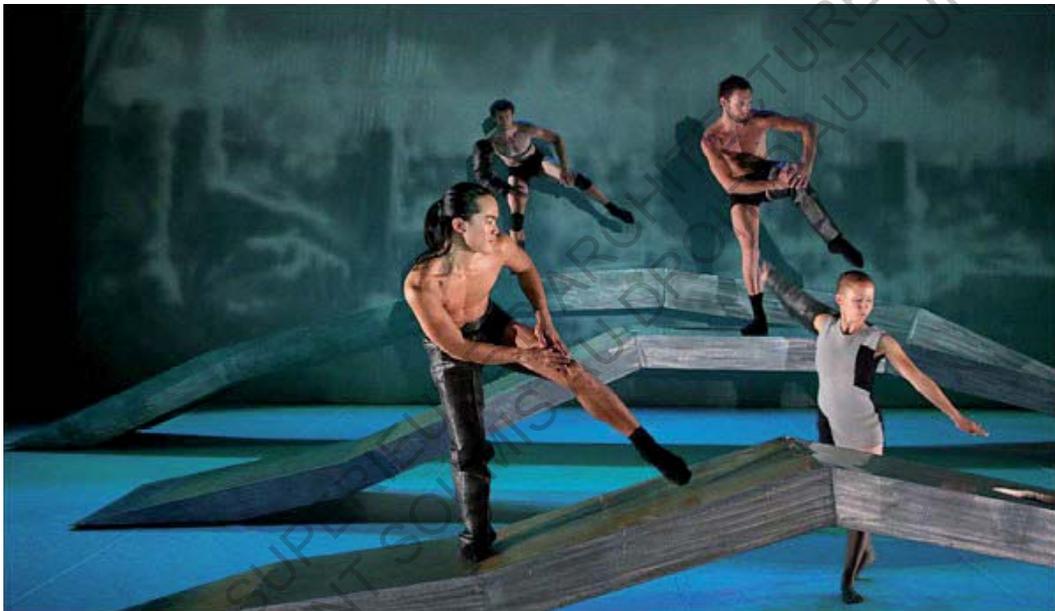
503. *Ibid.*, p. 178



Zaha Hadid, *Metapolis - Project 972*, études préliminaires

Images de l'agence de Zaha Hadid⁵⁰⁴

504. Corin Florence, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 165



Frédéric Flamand / Zaha Hadid, *Metapolis - Project 972*

La contrainte dans l'espace quotidien a été insufflée en danse mais elle apparaît aussi dans les théories architecturales. Claude Parent et Paul Virilio ont émis l'hypothèse de la « Fonction oblique » en 1964. Celle-ci mettait en avant l'avantage de vivre sur des plans inclinés et soutenaient même l'idée qu'il serait idéal d'appliquer cette théorie à la planification urbaine. Dans l'ouvrage *Vivre à l'Oblique*, Claude Parent énonce tous les principes de leur recherche.

Il explique que, depuis bien trop longtemps, les hommes vivent selon un mauvais schéma dissociant les deux fonctions de base de l'espace urbain : circuler et habiter. De plus, il critique l'idée de juxtaposer horizontalement les habitations, provoquant ainsi l'étalement urbain.⁵⁰⁵ Claude Parent apporte sa solution : changer de structure spatiale en optant pour la structure oblique, la seule restante en dehors de la planification horizontale et son corollaire vertical. Il énonce ainsi ses avantages :

« Analysée du point de vue élémentaire de sa mécanique spatiale, la structure oblique présente les avantages suivants :

1 - L'espace privatif C peut être parcouru à sa surface extérieure puisqu'il est incliné donc gravissable sans plus faire obstacle au parcours direct de A à B. Il n'y a plus d'obstacle imposé par le fait de rendre l'espace C privatif. Le premier principe de la fonction oblique est donc celui de l'obstacle surmontable.

2 - Cette première proposition permet de distribuer les différents espaces privatifs par la surface extérieure que l'on utilise en complète liberté pour circuler. L'espace communautaire d'accès réservé jusqu'alors à la circulation n'est plus canalisé entre les différents espaces privatifs. Il est partie intégrante de la structure constitutive de ces espaces - on voit que la circulation est associée à l'habitation et non plus dissociée comme dans la structure horizontale. Le deuxième principe de base de la fonction oblique est celui de l'intégration de la circulation à l'habitation.

En corollaire, il faut préciser que cette structure implique que les deux principes soient absolument respectés à l'intérieur même de l'espace privatif au même titre que dans l'espace urbain. On aboutit ainsi à la notion de la clôture praticable et à celle de la circulation habitable. »⁵⁰⁶

Parent émet donc l'hypothèse que les hommes pourraient vivre en permanence sur des plans inclinés. Ceci, bien entendu, agit comme une contrainte sur le corps. Ce dernier est beaucoup plus sensible à la gravité. L'homme ressent son propre poids même en étant immobile, ce qui l'oblige à toujours réaliser un effort musculaire pour maintenir son équilibre. Cette prise de conscience du corps apparaît plus grande lors du déplacement sur les plans inclinés. Le poids devient alors moteur. Descendre la pente entraîne une accélération obligeant encore une fois à utiliser son poids pour rester en équilibre. Quant à la montée, elle implique un parcours beaucoup plus lent. En conclusion, les rampes obligent un échange permanent entre le corps de l'homme et son support. Le corps dialogue davantage avec son environnement proche, avec l'espace. « Le poids est l'équivalent d'un potentiel d'énergie à récupérer ou à combattre suivant l'axe du parcours. »⁵⁰⁷ Les parcours diagonaux, eux, ralentissent la descente ou facilitent la montée, le déplacement horizontal, lui, illustre la notion de déséquilibre. Parent met en avant que ces rampes, contrairement au parcours canalisé dans les rues, les couloirs, etc, permettraient une plus grande liberté dans les déplacements au sein de l'aire urbaine et des espaces habitables.⁵⁰⁸ Il est important de

505. Claude Parent, *Vivre à l'Oblique*, Paris, L'Aventure urbaine, 1970, p. 11

506. *Ibid.*, p. 24-25

507. *Ibid.*, p. 31

508. *Ibid.*

souligner ici que l'oblique est la seule structure qui permet l'élévation dans la continuité du parcours, contrairement aux autres modes d'élévation connus tels que l'escalier et l'ascenseur.⁵⁰⁹ En effet, de plus en plus, les escaliers et les ascenseurs, tellement étrangers à la structure habitable, sont rejetés à l'extérieur des espaces vécus. La liberté est retrouvée par la mobilité sur rampe. L'intérêt de cette contrainte réside également dans la perception qu'elle offre de l'espace. Celle-ci se trouve sans cesse modifiée, la lecture du lieu est constamment en changement.⁵¹⁰ La fonction oblique répond donc au désir de l'homme de modifier constamment son appréhension de l'espace. Le volume architectural reste fixe mais, l'homme, se déplaçant, change lui-même sa façon de ressentir le lieu. Pendant ce parcours, ce dernier est également sensible à la tactilité puisqu'en contact permanent avec les matériaux du sol et soumis au phénomène de l'adhérence. Effectivement, que la matière soit lisse ou rugueuse, l'adhérence sera forte ou faible.⁵¹¹ La vue n'est donc plus le seul sens en éveil contrairement à notre société actuelle.⁵¹² La fonction oblique se retrouve dans l'ensemble de la conception spatiale. Le mobilier est également pensé à travers elle. Les rampes mettent en place une structure préétablie qui dirige et oriente l'ameublement des lieux d'habitation. Celui-ci s'intègre alors à l'espace. Les pentes impliquent donc de concevoir un mobilier non plus adossé au mur et déplaçable mais associé au plancher support, devenant ainsi excroissance de la rampe.

« C'est le sol qui en se soulevant, en se redressant, en se creusant, en se modelant constitue les plans horizontaux nécessaires à la vie : le sol à vivre. Il y a continuité entre le mobilier et les supports. A la limite ce mobilier est parcourable. Il n'arrête en aucun cas la marche de l'utilisateur qu'il s'agisse d'une table à gradins suivant la pente, d'une table située au travers de la rampe, d'un lit que l'on redresse à l'horizontale la nuit et qui le jour s'incorpore à la structure inclinée, d'une porte qui n'est qu'une partie du plancher que l'on escamote comme une porte d'avion, d'une bibliothèque que l'on peut escalader. Les rangements se bloquent dans les espaces pincés ou dans des excroissances du sol.»⁵¹³

Claude Parent a donné un nom à cette ville oblique : l'inclisite ou site incliné. En résumé, il s'agit d'une lame penchée au-dessus du sol de la terre déterminant deux zones de supports. Au-dessus s'établiraient les zones praticables servant à la distribution des espaces habitables, à leur prise de lumière et leur ventilation et à la rencontre entre les gens pour encourager la vie communautaire. La sous-face, elle, facilite l'isolement des espaces privés.⁵¹⁴ La fonction oblique permet de resserrer le tissu urbain sur lui-même de façon à ce qu'il soit de nouveau possible de circuler à pied, le temps de déplacement diminuant. Cette nouvelle structure urbaine entraîne donc, à terme, la disparition de la voiture. L'architecte explique cependant que plusieurs types de circulation mécaniques devront être imaginés afin de soulager les personnes âgées, fatiguées, transporter des marchandises ou bien parcourir une distance extrême. Le déplacement piéton, reprenant ses droits, permettrait de retrouver la lenteur du parcours et le cheminement linéaire d'antan. « Le déplacement peut être de nouveau « vécu » et non plus subi comme une fatalité, comme un temps perdu. »⁵¹⁵ Dans un second temps, il est possible que la structure en rampes laisse place à des structures en espaces courbes, offrant à la fois plus de résistance et de continuité au support. La

509. *Ibid.*, p. 33

510. *Ibid.*

511. *Ibid.*, p. 39

512. *Ibid.*, p. 35

513. *Ibid.*, p. 43

514. *Ibid.*, p. 47

515. *Ibid.*, p. 63

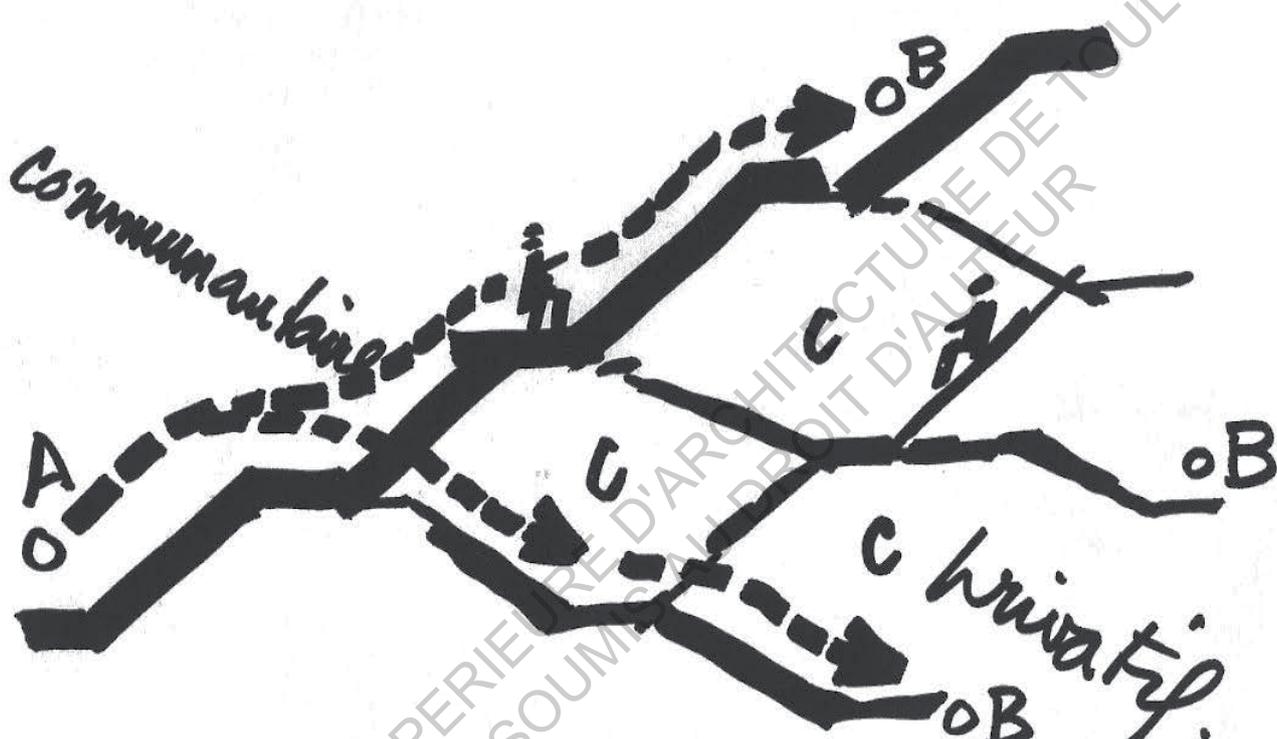
forme générale de la ville ne s'en trouverait pas modifiée puisque les principes de base resteront les mêmes.⁵¹⁶ La fonction oblique proposée par Claude Parent redessine un « sol à vivre ». Selon l'auteur, habiter implique forcément la motricité de l'homme, capacité qui doit investir l'ensemble des lieux.⁵¹⁷

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

516. *Ibid.*, p. 73

517. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14-Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 162

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOURCE A DROIT D'AUTEUR



lancourir + habiter sont associés -

La Fonction Oblique, Claude Parent⁵¹⁸

518. Claude Parent, *Vivre à l'Oblique*, Paris, L'Aventure urbaine, 1970, (d'autres croquis disponibles en annexe 10)

Durant tout notre développement, on a pu constater que la contrainte pouvait enrichir les mouvements des danseurs, des usagers. Cependant, il est nécessaire de nuancer ce point de vue, qui, selon l'espace, l'usage et le protagoniste n'apparaît pas comme évident. En effet, Jean-François Pirson pense qu'un lieu inachevé, donc peu structuré, permet d'imaginer des possibles.⁵¹⁹ Pour lui, un lieu immense, dans l'attente d'être investi, reste disponible à toute appropriation.⁵²⁰ D'ailleurs, lorsque je lui ai demandé s'il était mieux d'avoir affaire à un espace vide plutôt qu'à un lieu rempli de contraintes, de mobiliers, d'obstacles pour enrichir une chorégraphie, il m'a répondu : « Je pense que pour des non initiés, c'est plus simple et plus dynamique de partir d'un espace vide..... grand..... de qualité. Pour sentir à la fois l'espace dans lequel on danse et l'espace du corps qui se déploie ». ⁵²¹ Nathalie Carrié, elle, nuance davantage ses propos à ce sujet. Elle ne pense pas forcément que ce soit plus simple de danser dans un espace vide plutôt que dans un espace présentant des contraintes :

« Je dirais que s'il y a du mobilier, il peut être source de... C'est un peu comme un jeu. T'as un jouet à disposition, un jouet supplémentaire à disposition. Mais [...] un lieu vide, déjà dans le lieu il se passe beaucoup de choses. Et le rapport du lieu à l'espace c'est toujours une question d'espace, de traversée, de direction, de volume, de lumière qui rentre. Et t'as un rayon de soleil qui rentre, t'as qu'une envie c'est de te coucher dans le rayon de soleil, tu vois ? [...] Et si t'as des murs qui sont un peu poussiéreux, t'as qu'une envie c'est d'aller les toucher pour voir si tu te salis les mains. Ou voir comment tu peux aller t'appuyer contre le mur, est-ce que c'est froid ? Est-ce que c'est chaud ? Est-ce que c'est désagréable ? Est-ce que tu t'y appuies ? Est-ce que tu te repousses ? Non, je dirais que si le lieu est occupé par des objets, les objets sont des jeux supplémentaires. A priori moi, rien que les murs, le toit, l'absence de toit et le sol, ça me suffit. »⁵²²

Finalement, certaines personnes ont besoin de grands espaces pour danser afin d'être totalement libres de se mouvoir. D'autres, au contraire, chercheront de petits espaces pour être guidées et ainsi avoir l'impression de s'approprier l'espace, de l'habiter.⁵²³ En fait, le danseur peut danser partout puisqu'il sait s'adapter à l'espace qui s'offre à lui.⁵²⁴ La chorégraphie sera simplement totalement différente en fonction du lieu pratiqué. Mais quoiqu'il en soit le paysage, l'espace possèdent des « repères qui agissent sur [les] mouvements »⁵²⁵. En effet, le sol, les murs ou le toit sont déjà des paramètres physiques impactant sur la chorégraphie.

519. Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, p. 16

520. Florence Corin, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 108

521. Jean-François Pirson, échange par mail mail, annexe 3

522. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

523. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, Carnets du Paysage, n°13-14-Comme une Danse, Arles, Actes Sud, 2007, p. 311

524. *Ibid.*

525. *Ibid.*, p. 306

Nous avons donc pu voir dans cette partie que les notations chorégraphiques, n'ayant vu le jour que tardivement, ont été un outil précieux pour de nombreux chorégraphes. Feuillet, dès l'époque du Roi Soleil, a mis en place un système graphique permettant de mettre en exergue le déplacement et le mouvement des jambes des danseurs. Son rôle ne s'est pas arrêté là. Le but de son travail était également de diffuser la Belle Dance et l'aura du souverain. Tout comme le parcours à Versailles, les ballets à la cour donnaient une image idéale de la monarchie française. Les notations Feuillet eurent un impact important dans la communauté de la danse. Elle a d'ailleurs énormément inspiré Laban dans la conception de son système graphique. Il a réutilisé quelques aspects mais, pour offrir à ses contemporains des notations adaptés à l'art chorégraphique de l'époque, a également mis en œuvre des concepts innovants. Laban avait pour ambition de rendre compte de n'importe quel mouvement, qu'il soit dansé ou du quotidien. Cela induit la possibilité de décrire le mouvement du corps dans son ensemble mais aussi, et c'est ce qui le différencie de Feuillet, de transcrire celui d'une partie du corps en particulier. Ces notations chorégraphiques ont donc eu beaucoup d'importance dans la conception scénique. Parlant exclusivement du mouvement du corps dans l'espace, quelques architectes ou paysagistes se sont intéressés à ce type de représentation pour se les approprier. C'est le cas de Philippe Thiel, Bernard Tschumi ou encore Lawrence Halprin, mari de la chorégraphe Anna Halprin. Leurs travaux ont engendré de nouvelles façons d'exercer leur métier mais aussi une nouvelle vision dans la conception des espaces. La danse a pu devenir un outil au service des architectes leur permettant de concevoir des espaces engendrant des chorégraphies du quotidien. En effet, la pensée du corps en mouvement a fait naître des espaces adaptés à la danse mais aussi, et surtout, des lieux du quotidien pouvant accueillir davantage des usages divers. D'autre part, certains chorégraphes ont émis l'hypothèse que la contrainte pouvait enrichir le mouvement. Pour eux, entraver les danseurs dans leur gestuelle habituelle ne peut qu'engendrer de nouveaux mouvements. Cela permet de percevoir l'espace autrement mais aussi de dévoiler le corps d'une manière différente. Les architectes se sont à leur tour emparés de cette théorie afin d'enrichir les espaces conçus par leurs soins. Herman Hertzberger et Claude Parent font partie de ceux-là. Ils ont perçu avant tout la liberté dans la contrainte. On constate donc que la danse, à bien des points de vue, enrichit la pensée de l'architecture. Mais bien entendu, l'effet inverse vaut aussi puisque bon nombre d'architectes, afin de développer la pratique de la danse et la recherche chorégraphique, ont collaboré avec des chorégraphes. Le lien danse et architecture se voit ici renforcé.

Conclusion

In fine, dans ce mémoire, nous avons pu comprendre dans un premier temps que le lien entre danse et architecture était présent depuis très longtemps. En effet, cela nous est apparu d'emblée lorsque nous avons évoqué le jardin de Versailles. Le parcours y était rythmé et orchestré telle une chorégraphie. Le roi et ses sujets s'y donnaient en spectacle dans un rituel de déplacement extrêmement précis. Cette déambulation était un spectacle accompagné des fontaines allumées puis éteintes sur leur passage. On a pu donc voir à quel point les faits et gestes du souverain se retrouvaient dictés pour amplifier son faste. De même, les ballets à la cour du Roi Soleil étaient très codifiés dans le même but. Puis nous avons vu à quel point Oskar Schlemmer, à une toute autre époque, a marqué de son empreinte l'Histoire de la danse. Son avant-gardisme est venu en rupture complète avec la pratique classique de la danse. Il souhaitait rompre avec la réglementation très stricte de la scène à l'italienne. Pour cela, il a commencé un travail sur la question du lieu de représentation. Il a énormément fait évoluer l'idée de la danse révélatrice de l'espace. Mais Schlemmer ne s'est pas arrêté là. Il a questionné également la notion d'espace comme révélateur de la danse avec un travail sur la scène au Bauhaus. Il a pensé un lieu adapté pour accueillir les danses qu'il avait imaginées. Cela lui semblait essentiel de mettre en valeur les corps en mouvement, corps perçus tels quels puisque les danseurs devaient rester anonymes. Effectivement, leurs costumes, eux aussi conçus par le maître du théâtre du Bauhaus, devaient rendre identiques tous les interprètes mais aussi, et surtout, contraindre leurs mouvements. On vit donc l'introduction des contraintes pour enrichir la chorégraphie. Mais ce ne fut que début d'une évolution sans précédent.

Les pratiques chorégraphiques ont amplement évolué après Schlemmer. Une fois que les danseurs et chorégraphes se détachèrent des conventions scéniques jusque-là de rigueur, ils ont pu s'extraire de la scène à l'italienne, de la centralité et de la perspective pour finalement investir les espaces publics et le paysage. L'architecture est devenue une alliée, un décor, une scène pour les danseurs. Ils ont, étant attentifs à ces nouveaux lieux, découvert que l'espace dialogue avec le corps et sculpte ses mouvements. Ceci n'aurait d'ailleurs jamais vu le jour si les Hommes de danse ne s'étaient pas expatriés. On voit donc bien de nouveaux gestes naître. Le corps révèle l'espace et reste un outil indispensable à son appréhension, notamment grâce aux sens. La vue n'est pas le seul moyen de découvrir un espace. L'ouïe, l'odorat mais aussi le toucher rentrent en ligne de compte et permettent de découvrir ou de redécouvrir l'architecture. Les lieux guidant le corps en mouvement aident aussi à la création chorégraphique. C'est l'apparition du travail in situ. Dès lors, l'espace et le mouvement du corps ne peuvent être dissociés. La danse se veut pour un seul et unique espace. Sans cela, elle n'a pas lieu d'être. Contrairement aux ballets classiques, la chorégraphie ne peut être reproduite partout. Les gestes du quotidien ont également été sources d'inspiration. Un grand nombre de chorégraphes a donc joué sur des situations de la vie où chaque personne peut se reconnaître. Ils se sont mis à questionner notre quotidien. La banalité des mouvements est alors comparée à une chorégraphie, encore faut-il en avoir conscience. La danse, devenant alors un usage et produisant l'espace, met en relief un nouvel espace. En fait, l'usage apparaît alors comme producteur d'espace.

Dans un dernier temps nous avons questionné les notations chorégraphiques. Le système graphique réellement reconnu est celui de Feuillet, apparu à la cour du Roi Soleil. Celui-ci met en avant le jeu de jambes et le parcours des danseurs et a pour but de promouvoir l'absolutisme et la grandeur de Louis XIV. La belle Dance devient un modèle de perfection et doit être diffusée comme pour donner à voir et à comprendre le bon goût, la

conduite à suivre. Cela nous renvoie très vite aux règles de la scène à l'italienne mais aussi au parallèle que l'on peut faire entre la vie à la cour et la mise en scène de celle-ci. Laban, par la suite, a lui aussi mis en place des notations qui ont eu un impact fort dans la communauté de la danse. Mais lui a privilégié l'ensemble des mouvements dansés et quotidiens du corps et non plus seulement son déplacement. On constate un point de vue différent entre Feuillet et Laban. Le système graphique de Feuillet est davantage visible sur la feuille, en deux dimensions. Quant à celui de Laban, il prend résolument en compte les trois dimensions. Ces notations aidèrent les chorégraphes à écrire leur art afin de le retenir et de le diffuser. Elles eurent aussi un rôle à jouer dans la création des ballets et performances. Les chorégraphes modernes et post-modernes s'en sont aussi servis dans leurs recherches et pratiques de la danse. Ce fut aussi le cas des architectes, urbanistes et paysagistes. Ils ont questionné ce mode de représentation afin d'introduire le mouvement dans la perception de l'espace et aussi l'utiliser en tant qu'outil de conception. La danse devint alors une manière d'exercer l'architecture de façon innovante. Le mouvement venait davantage s'ancrer dans les lieux imaginés. Cette pensée du corps en mouvement a engendré des espaces davantage adaptés et adaptables aux besoins des usagers. La chorégraphie, même celle du quotidien, est devenue source de création. Tout comme Schlemmer avant eux, les chorégraphes se sont aussi penchés sur la notion de contrainte et certains, comme lui, en ont conclu qu'elle permet de faire naître de nouveaux mouvements, de révéler le corps par des gestes adaptés à ce nouvel environnement. Là encore, les architectes, les urbanistes et les paysagistes ont, eux aussi, entrepris ce questionnement. La contrainte est apparue dans certaines théories comme une nouvelle source de liberté. Les espaces ainsi contraints permettent d'autres usages jusque là non associés à ces lieux. La pensée architecturale s'est donc vue, et se voit encore aujourd'hui, enrichie par la danse. En effet, on peut voir par exemple des architectes et chorégraphes contemporains s'associer pour faire naître une œuvre toujours plus riche.

Ce mémoire nous aura donc permis, d'une part, de comprendre que la danse permet d'appréhender l'espace, de le révéler voire même de le comprendre. La performance à Villemur-sur-Tarn réalisée par Nathalie et ses danseurs a d'ailleurs été un exemple flagrant. Les lieux résonnaient avec les corps, ils dialoguaient ensemble et faisaient resurgir l'histoire du lieu, sa personnalité. D'autre part, nous pouvons aujourd'hui conclure que l'espace peut générer des chorégraphies puisque ses propriétés engendrent ou, au contraire, empêchent certains gestes. Le corps peut se sentir inspiré, poussé à réaliser tel ou tel mouvement. Mais la danse peut elle-même engendrer un espace. Elle le dessine, le donne à voir, le sculpte et le construit. Danser peut même être un usage et inversement, un usage peut être comparé à la danse. L'usage, cœur de l'architecture, permet de concevoir des espaces. Par extension, la danse aide à penser des espaces. Les notations chorégraphiques peuvent être un moyen de concevoir mais, d'après Pirson, « les notations chorégraphiques sont des outils qui nous chargent mais qui ne sont pas applicables directement dans le projet »⁵²⁶. Alors peut-être faut-il se les réapproprier ? Peut-être qu'elles ne sont pas directement utilisables pour concevoir, néanmoins il est sûrement possible d'en utiliser dans la phase d'arpentage et de découverte du site. Chacun peut s'en emparer comme il le souhaite. Donc l'architecte, à l'aide ou non de notations, peut imaginer une danse, un usage pour lui « idéal » et finalement dessiner le lieu le plus à même de l'accueillir. Il peut aussi, pourquoi pas, profiter d'une danse pour comprendre ce qui marche ou non dans un lieu, un projet, et ainsi intervenir de façon plus juste et utile. Comme me l'a si bien expliqué Jean-François Pirson :

« l'expérience kinesthésique est un élément qui permet d'envisager avec plus d'acuité la valeur d'usage de l'architecture, un des moyens est de scénariser l'espace projeté, se promener avec un crayon sur les plans et suivre

526. Jean-François Pirson, échange par mail mail, annexe 3

les déplacements quotidiens, diurnes et nocturnes des différents protagonistes réguliers et occasionnels. Prendre en compte la fluidité. »⁵²⁷

Ces recherches nous ont également démontré que le dialogue entre danse et architecture, déjà présent dans le passé, est encore d'actualité. En effet, la danse vient nourrir la conception mais également la pédagogie de l'architecture comme l'a démontré Pirson. Ce dernier a d'ailleurs questionné, à travers ses workshops, le travail de Schlemmer, notre chorégraphe du Bauhaus. En effet, il a en quelque sorte réutilisé sa danse des bâtons afin de mettre en jeu un tout autre rapport à l'espace. On a vu également les différentes pratiques de Frank Gherry et de Zaha Hadid, deux architectes collaborant avec des chorégraphes dans la conception d'espaces scéniques. Quant à Halprin, malgré une pratique datant des années 60, il avait un regard sur le monde et la conception urbaine, paysagère et architecturale totalement ancré dans nos pratiques contemporaines. Effectivement, celui-ci trouvait évident de faire participer les habitants à la conception de leur milieu de vie. Ses notations pourraient donc peut-être être réactualisées afin de développer ce mode de réflexion. L'exercice de l'architecture en lien avec la danse est en fait totalement d'actualité. Cette façon d'exercer semble même être tournée vers l'avenir. Elle peut mener à développer l'architecture évidemment, mais également la danse elle-même ainsi que l'enseignement, la transmission.

Les réflexions menées nous ont finalement montré à quel point les représentations architecturales étaient bien trop statiques et dépourvues d'une chose essentielle : la prise en compte du corps en mouvement. Il est devenu évident que la danse pouvait apporter à la conception architecturale, tout comme d'autres disciplines d'ailleurs. En effet, la pluridisciplinarité en architecture vient toujours renforcer et enrichir la conception. Plus spécifiquement, le fait de danser ou de comprendre la danse et ses théories donnent à voir l'espace autrement. De plus, notre regard sur le corps en mouvement se trouve renouvelé puisque le mouvement dans l'usage réside au cœur même de la démarche de l'architecte. La danse apparaît donc bel et bien comme un outil potentiel pour l'architecte. Il ne lui reste alors plus qu'à s'en saisir et imaginer des possibles.

527. *Ibid.*

Bibliographie

OUVRAGES

- Bouchain Patrick et EXYST, *Construire en habitant*, Venise, L'impensé, Actes Sud, 2006, p120.
- Clidière Sylvie et de Morant Alix, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier , l'Entretiens / Hors les Murs, 2009, 192p.
- Corin Florence, *Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, 224p.
- Feierabend Peter et Fiedler Jeannine (dir.), *Bauhaus*, Mohndruck, Gütersloh, Allemagne, Könemann, 2000, 639p.
- Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, 219p.
- Hertzberger Herman, *Leçons d'Architecture*, Paris, Infolio, 1991, 515p.
- Louppe Laurence (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, 158p.
- Parent Claude, *Vivre à l'Oblique*, Paris, L'Aventure urbaine, 1970, 81p.
- Pirson Jean-François, *La Structure et l'Objet (essais, expériences et rapprochements)*, Belgique, Pierre Mardaga éditeur, 1984, 134p.
- Pirson Jean-François, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, 181p.
- Rousier Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Tours, Centre national de la danse, 2001, 176p.
- Schlemmer Oskar, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943*, Lausanne , l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, 159p.
- Tschumi Bernard, *The Manhattan Transcript*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, 63p.
- Venturi Robert, Scott Brown Denise, Izenour Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, Mardaga, 2008, 190 p.
- Villemur Frédérique (dir.), *Danse & architecture, 2010 Palladio*, Montpellier, Editions de l'Espeou, 2011, 128p.

REVUE

- Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage, n°13-14 - Comme une Danse*, Arles, Actes Sud, 2007, 380p.

ARTICLE DE REVUE EN LIGNE

- Perrin Julie, « L'espace en question », Repères, cahier de danse [en ligne], 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016)

SITES INTERNET

- Dataisnature, Lawrence Halprin's Motations & Ecoscores [en ligne]. Disponible sur : <dataisnature.com/?p=1583> (consulté le 15/12/2016)
- Maguy Marin : BiT, danser l'oblique [en ligne]. Disponible sur : <strabic.fr/Maguy-Marin-BiT> (consulté le 18/12/2016)

VIDÉO

- Vimeo, Walter Gropius Total Theatre 3d Visualization. [en ligne]. Disponible sur : <vimeo.com/59497126> (consulté le 21/04/2017)

FILMS

- Linsel Anne et Hoffmann Rainer, *Les rêves dansants, sur les pas de Pina Bausch*, 2010
- Wenders Wim, *Pina*, 2011

EXPOSITION

- Oskar Schlemmer, Journal, mai/juin 1940, Plaque d'information *Oskar Schlemmer, l'homme qui danse*, exposition au centre Pompidou de Metz, du 13.10.16 au 16.01.17

CONFÉRENCE

- Roux Céline, *Lorsque l'espace scénique arbore des contraintes, le corps dansant s'y applique*, conférence du lundi 21 novembre à 19h, INSA / Amphi Vinci

Annexes

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

N : Pour Montréjeau, comme j'avais déjà fait les repérages, on a tracé... Tu sais, c'est la Halles de Montréjeau² ... ?

L : Oui !

N : ... qui a huit piliers orthogones, et donc on a beaucoup travaillé sur des traversées d'espace, sur aussi les place du public qui , tantôt était à la périphérie, tantôt au centre. Et les danseurs ont été dans des traversées d'espaces, de pilier à pilier, en passant par le centre. Je suis partie sur Cunningham³...

L : Oui.

N : ...qui avait divisé l'espace en huit parties, en huit directions avec les danseurs qui passent toujours par le centre.

L : D'accord.

N : Et donc on sait jamais qui va être au centre à quel moment.

L : Ok !

N : Et il y a des histoires d'espaces qui s'agrandissent, se restreignent. Un espace à l'intérieur de l'espace avec des danseurs qui étaient à l'intérieur d'un très grand élastique.

L : Ah oui ça devait être super. Je voulais venir mais je n'ai pas pu parce qu'on était en plein rendu...

N : Et ensuite il y a eu la préparation de Job. Et là Job ça a été encore une autre histoire. Job c'est un lieu du patrimoine industriel. Il reste que le bâtiment paquebot qui a été restauré, creusé, pour en faire un... enfin, il restait un bâtiment qui a été évidé au centre et là tout a été redistribué pour les nouvelles attributions qui sont un centre culturel et une piscine. Et là, comme Job c'est une histoire de papier⁴, il y a eu du papier. Du papier Job, et du papier passé eu destructeur dans lequel les danseurs sont venus se jeter dedans.

L : Super !

N : Et puis il y avait ces escaliers qui étaient, qui sont très très importants quand on arrive à Job, avec la possibilité de disparaître ou d'apparaître.

1. Nathalie Carrié est danseuse, chorégraphe mais aussi plasticienne. Elle s'intéresse entre autre à la scénographie, à l'architecture, à la transmission aux enfants, etc. Elle organise des ateliers de danses, non pas des cours, où les danseurs participent à une recherche sur le corps en mouvement. J'ai pu assister et participer à l'un d'eux. Cela a été une expérience très enrichissante. Nathalie a commencé par nous demander de marcher et au fur et à mesure, on a écouté notre ressenti et laissé aller notre corps. On a ainsi investi l'espace avec le corps : danse et architecture se liait sous mes yeux. Pendant cet atelier, Nathalie posait des questions, des pistes de réflexion à partir desquelles on dansait, on improvisait, on se laissait aller tout en gardant la piste en question en tête. Cela donnait lieu à des discussions sur ce que notre expérience nous a apportée. On apprenait alors aussi des autres. J'ai très souvent pu relier mon travail à ces pistes.

2. En 1937, la ville de Montréjeau en Haute-Garonne fait appel à l'architecte parisien Noël Lemaresquier, pour plusieurs "Projets de Ville" : un Hôtel de Ville (non réalisé) et une halle à la volaille et la halle aux bestiaux, voulu pour les concours de Bonde d'Aquitaine. La halle aux bestiaux, posée comme une proue de bateau, marque d'un trait du XX^e siècle cette belle Bastide du XIII^e siècle. Cet édifice fait de béton armée est résolument moderne, tout en reprenant la structure d'une halle sur pilier, ici d'un plan octogonal. Monsieur Noël Lemaresquier donne un édifice unique pour cette région, parvenant à créer une vaste surface abritée dégagée de tout élément porteur central et largement inondée de lumière grâce à sa couverture de verre. Ce bâtiment a été classé en 2005 au Patrimoine du XX^e siècle de Midi-Pyrénées et protégé « Monument Historique » la même année. (source : <https://openagenda.com/jnarchi2016/events/halle-aux-bestiaux-de-montrejeau-31-patrimoine-du-xx-siecle> , consulté le 10/07/17)

3. Merce Cunningham (né Mercier Philip Cunningham le 16 avril 1919 à Centralia dans l'Etat de Washington aux Etats-Unis et mort le 26 juillet 2009 à New York) est un danseur et chorégraphe américain. Son œuvre a contribué au renouvellement de la pensée de la danse dans le monde. Il est considéré comme le chorégraphe qui a réalisé la transition conceptuelle entre danse moderne et danse contemporaine, notamment en découplant la danse de la musique, et en intégrant une part de hasard dans le déroulement de ses chorégraphies.

4. Situé dans le quartier des Sept-Deniers, à Toulouse, l'Espace Job est une ancienne fabrique de papier à cigarettes et de « papier couché » fermée en 2001. Il a réouvert ses portes pour une deuxième vie en octobre 2011. Construit dans les années 30 par l'architecte Pierre Thuriès, le vaisseau amiral Job a été classé au patrimoine industriel du XX^e siècle. Il constitue un véritable emblème de l'histoire industrielle, ouvrière et sociale. Composé de diverses associations culturelles, artistiques et de quartier, le collectif Job s'est mobilisé durant de nombreuses années pour le transformer en équipement de proximité et accessible à toute la ville. Racheté par la ville en 2005, il a été réhabilité entre 2009 et 2011 par le cabinet d'architectes Puig/Pujol (Grand prix d'architecture de Midi Pyrénées en 2011). L'espace Job est un équipement municipal, géré par la Direction de l'Animation Socioculturelle et par la Direction des Sports pour la piscine Jean Boiteux. L'Espace Job comprend une salle de spectacle de 135 places assises, des salles d'activités diverses, des salles de musique, un studio d'enregistrement, un patio extérieur et la piscine municipale Jean-Boiteux. Trois associations du Collectif Job y sont actuellement résidentes pour proposer leurs activités : la MJC des Ponts Jumeaux, l'association 7 Animés et Music Halle, école des musiques vivaces. (source : http://www.cultures.toulouse.fr/locations?p_p_id=3_WAR_directorylocationsportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_3_WAR_directorylocationsportlet_jspPage=/search/location.jsp&_3_WAR_directorylocationsportlet_locationId=105131 , consulté le 09/07/17)

L : Ah oui ?

N : Et donc au départ le public était au bas des escaliers et voyait émerger des têtes ou des corps. Et puis il les voyait apparaître. Et ensuite il y avait ensuite une espèce de dégoulinade de corps sur les... les danseurs dégoulinaient jusqu'en bas, des choses comme ça.

L : Ça devait être trop beau !

N : Oui, il y a de très très belles photos. Ils ont utilisés des espaces... On voit, il y a une photo où il y a une passerelle et t'a un danseur qui...

L : Et comment on peut les voir ces photos ?

N : C'est moi qui les ai.

L : Je pourrais les voir ?

N : Bien sûr.

L : Parce que pour mon mémoire je vais parler justement de celle que j'ai vue, de performance. Comme ça ça me fait un exemple concret. Et moi j'ai pris des photos mais c'était un peu compliqué, j'en ai pas des... Donc je voulais savoir si c'était possible d'en...

N : Si tu marques le crédit photo, il y a aucun soucis.

L : Oui bien sûr, oui, oui !

N : J'en ai beaucoup du coup je vais pas tout te transférer.

L : Oui ça va faire trop sinon.

N : Ouais. Toi tu voudrais voir des photos de Brusson¹ surtout c'est ça ?

L : Oui, surtout de Brusson, après si je peux en avoir pour voir ce qu'il y avait pour les autres que j'ai pas pu voir mais... En tout cas pour le mémoire ouais, Brusson.

N : Dac. Pas de soucis.

L : Cool, merci !

N : Oui parce qu'il y a des photos qui ont été faites à Brusson, il y a des photos qui ont été faites par un photographe professionnel.

L : Oui j'ai vu qu'il y avait quelqu'un, il y avait même quelqu'un qui filmait non, il me semble ?

N : Oui tout à fait. Donc on a aussi des films qu'on a visionné la semaine dernière.

L : Ah vous deviez être tous contents de voir ça !

N : Ouais. Oui grave. C'est super, c'est... On ne le savait pas, mais on nous a fait ce cadeau là, quoi. Deux personnes qui ont filmé.

L : Ah oui, et du coup les danseurs c'est ceux qui sont à l'atelier ?

N : Oui.

L : Et du coup comment vous avez fait ? Parce que ça prend du temps. Il fallait aller sur le site plusieurs fois, et pour répéter...

N : Oui, euh... En fait, on se rencontrait tous les samedis.

L : Oui.

N : Et, les danseurs s'engageaient pour des temps de travail et la performance qui allait avec.

L : D'accord.

N : Et soit on pouvait pas bénéficier du lieu, et auquel cas on travaillait à l'espace Bonnefoy²...

L : D'accord.

N : L'après-midi, le samedi après-midi avant 16h à peu près. Soit on disposait du lieu et là on y partait toute la journée, depuis le matin jusqu'à la fin de la journée.

L : D'accord. Et Brusson vous avez pu l'avoir ?

1. Dès 1872, Brusson Jeune entraîne la petite bourgade de Villemur vers le statut de petite ville industrielle. Au début du XXe siècle, Brusson Jeune est une des principales entreprises françaises dans le domaine des pâtes alimentaires et des produits céréaliers de régime, exportant aux quatre coins du globe. L'essor de l'entreprise coïncide avec l'arrivée à Villemur du chemin de fer et de l'énergie électrique. L'entreprise a connu de nombreuses vicissitudes depuis la Seconde guerre mondiale et elle a abandonné la grande majorité de ses unités de production. Pourtant, elle demeure une figure emblématique de l'avènement d'une nouvelle ère de civilisation et un épisode glorieux de la vie de notre commune. (source : <http://www.mairie-ville-mur-sur-tarn.fr/1-30885-Brusson.php> , consulté le 10/07/17)

2. L'Espace Bonnefoy se compose d'une salle de spectacle de 250 places, d'une mezzanine pour les expositions, de plusieurs salles réservées à la pratique artistique et sportive et d'une bibliothèque jeunesse et se situe au cœur du quartier Bonnefoy à Toulouse. C'est un lieu de spectacle tout public et jeune public, un lieu d'expositions. Il propose, outre de nombreux ateliers, des activités spécifiques pour les enfants et les seniors. Avant de devenir un centre culturel, en 1984, ce lieu servait d'entrepôt pour les décors du théâtre du Capitole. (source : http://www.cultures.toulouse.fr/locations?p_p_id=3_WAR_directorylocationsportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_3_WAR_directorylocationsportlet_jsp-Page=/search/location.jsp&_3_WAR_directorylocationsportlet_locationId=31601 , consulté le 10/07/17)

N : Brusson, oui. C'était pas prévu initialement, mais j'avais dès le départ, le lieu était tellement immense que j'avais demandé à l'avoir le samedi précédent de la performance. Et en fait, quand j'ai vu comment ça se passait pour les autres lieux, je me suis dit que si on pouvait avoir ce lieu plus, ce serait... Ce serait carrément très bien.

L : Ah oui !

N : Et que ce serait nécessaire. Et en fait, ben on l'a eu je pense trois fois, trois samedis d'affilé. Ce qui était bien.

L : Oui.

N : Mais ça tombait pendant des vacances, des choses comme ça, donc il y avait des danseurs qui étaient pas là...

L : Ah oui !

N : C'était tout le temps à géométrie variable. Donc tout ça ça a été un projet qui s'est fait quand même dans l'ultra rush, je dirais. Très très contente, hein ! Tout le monde est très contente ! C'était un truc exceptionnel. Quatre performances tu vois.

L : C'est clair !

N : Quatre lieux, quatre performances. C'est un truc qui n'arrivera plus. Donc, c'est...

L : Ouais... Et comment, enfin, c'est le CAUE1 qui vous a contacté ? Comment ça s'est passé en fait ?

N : Oui, le CAUE ... En fait, le mois de l'architecture, c'est une manifestation dans laquelle il se passe beaucoup de choses, et notamment essayer de résoudre la problématique de « comment aider à goûter l'architecture contemporaine au grand public qui n'y accède pas la plupart du temps ? ».

L : Ouais.

N : Et donc, une des architecte du CAUE qui s'appelle Cathy Pons a imaginé ce projet qui passe par le corps en mouvement pour donner à lire l'architecture contemporaine d'une autre façon. Voilà, et comme on avait déjà fait des projets « danse-architecture » auprès de... d'actions culturelles... Comme on avait fait d'autres projets « danse-architecture » avec des enfants de primaire...

L : Ah trop bien ! C'est super cool ! Ben justement, nous en module d'ouverture à l'école il y a « architecture dans la classe », et on peut... on fait avec des enfants... C'est super bien !

N : Ouais. Donc c'est comme ça qu'on s'était rencontrées en fait avec Cathy.

L : D'accord.

N : C'était il y a une dizaine d'années, dans le cadre d'un projet « danse-architecture » et comme on s'est rencontrées, on partageait tellement de valeurs communes, par rapport à la transmission, par rapport aux enfants et par rapport à, même, un regard et un engagement que... qu'on a bâti des projets. Et celui-là c'est elle qui en a eu l'idée et elle m'en a parlé quand elle a eu les financements en fait.

L : J'ai regardé hier les petites vidéos que j'avais pu prendre de...

N : Sur Villemur ?

L : Ouais !

N : Ben on voit Cathy, elle est interviewée.

L : Oui ! Et...

N : Ah que tu avais prises ?

L : Oui que j'avais prises ouais. Mais je crois que je l'ai vue...

N : Ah !

L : Elle a dû parler de toute façon...

N : Parce que sur le site de Villemur...

L : Ah sur le site de Villemur !

N : Sur le site de la mairie de Villemur, il y a Thierry Morel qui a répondu à une demande de la mairie pour la communication de la ville, et qui a fait deux films sur l'aventure Brusson.

L : D'accord.

N : Et si jamais tu n'y accèdes pas, soit t'appelle la mairie de Villemur, soit tu m'envoies un mail et je te les expédie.

L : Ok. Ensuite, pour Brusson, vous avez commencé dans l'imprimerie, le bâtiment à ciel ouvert. Ensuite nous on a pu pénétrer à l'intérieur et il y avait pleins de papiers. Bon, il y avait les plans et tout ça au sol mais sur les murs il y avait, enfin je sais pas si c'est ça, mais j'avais l'impression que c'était tout ce que chacun a ressenti la première fois qu'il est venu sur le site. Non ?

N : Euh, tu parles des textes qui avaient été écrits...

L : Oui c'était des textes.

N : Alors oui, absolument. En fait, ce projet initialement, il y avait le fait d'aller dans les lieux, de s'en imprégner, et de rendre compte de toutes ses émotions et sensations par la photo, donc on a un matériau photo qui est énorme des lieux vides. Des lieux vides hein, pas habités par les danseurs ! Et les textes, il y en avait quelques-uns que j'avais imprimé pour qu'ils les mettent sur les murs.

L : D'accord.

N : Justement, de l'imprimerie, oui.

L : Ça m'a fait vachement pensé à nous, ce qu'on fait, enfin on fait pas tous ça, mais avec une de nos profs on faisait ça aussi. Euh... Enfin on travail beaucoup par le texte et par la photo. Les cartes sensibles et je trouve ça... C'était beau, je les ai lu, c'était...

N : Et c'est aussi que le travail que je propose il est beaucoup basé sur le langage.

L : Ouais.

N : Et sur... sur la perception qu'on a des mots. La perception, l'imaginaire, et le vécu des mots. Et du coup ça me paraissait important que chacun puisse écrire ses sensations pour qu'on puisse s'appuyer là-dessus pour explorer corporellement ces choses-là. Cependant, par rapport au regard, les impressions, les sensations, les images qu'on a, on s'est tous rendu compte, et moi ça a été une surprise pour moi, que quand, après le regard, on explorait le lieu par le corps, ça dévoilait d'autres choses qui n'étaient pas prévisibles ou qui n'avaient pas été vues par les yeux ni par les sensations.

L : Ouais, ben j'ai lu justement pour mon mémoire un livre. En fait, il y a l'école d'architecture de Montpellier qui fait un Workshop chaque année dans un monument, par exemple en 2010 c'était dans la Rotonda de Palladio, c'est une énorme maison qui est très géométrique, très très connue, et pareil ils ont exploré ça avec les yeux bandés, et que avec le corps. Et justement, ils disent exactement ça, que on ressent vraiment de manière différente, enfin quand les sens sont en éveil et pas que la vue...

N : Ouais. Du coup c'est par rapport à tous ces regards différents, ou sensations différentes que le projet a été bâti, en fait. Parce que j'avais choisi les lieux, bon il y avait les lieux de possible et les lieux d'impossible à Brusson. J'avais choisi tous ces lieux et après, je savais à peu près quelles pistes j'avais envie qu'on ouvre avec les danseurs mais je ne savais pas vraiment vers où ça allait aller. Ni les musiques ni rien. Ça s'est bâti au fur et à mesure avec les impros, les... aussi mon regard de leur travail et... les pistes qu'on a ouvert ensemble en fait ont donné lieu à ce que tu as vu.

L : Oui donc chacun en fait, comme dans les ateliers, est-ce que chacun faisait un peu ce qu'il...

N : Alors je donne des pistes de recherche. Je donne une piste de recherche que chacun explore et par rapport à ça il y a eu différentes façons de mettre en œuvre à Brusson. C'est-à-dire que dans la maison sans toit, ça a été une succession de consignes que je leur ai imposées et qu'ils ont redonnées. Il y avait des repères musicaux et ils savaient que de tel repère à tel repère musical ils étaient dans « explorer par le corps, le végétal ».

L : Oui, ce qui a été dit à la fin en fait.

N : Voilà, toutes ces choses-là, c'était... Ça c'était la conduite que chacun des danseurs à eu et qui est la succession des consignes. Donc c'est comme ça que tout le monde était dans la même idée au même moment. Si tu veux des précisions dis moi.

L : Oui, oui, et donc c'est ce qui était énoncé à la fin en fait les différentes... Mais c'est marrant parce que même avant que, qu'il y ait la fin avec l'explication, il y a eu pleins de trucs qui, enfin... J'avais lu pleins de choses. Mais ça veut dire qu'ils improvisaient aussi pendant la performance ? C'était pas fixé ?

N : Ah non non non. Il y avait pas une écriture chorégraphique qui était reproductible.

L : Ouais, voilà.

N : Ils savaient que dans tel moment ils devaient explorer le végétal par le corps. Ils devaient toucher le végétal mais par d'autres parties du corps que les mains, par exemple. Voilà c'était des consignes aussi concrètes que ça.

L : D'accord. Et la musique ?

N : La musique ben ça c'est un très très gros boulot. La complexité des musiques choisies c'est de pouvoir donner sens ou émotion au public, que ça porte les danseurs et voilà.

L : Ouais, et c'est des choses qui existaient ? Est-ce que c'est vous qui avez fait la bande son ?

N : Non, c'est moi qui ai créé la bande son mais c'est des choses qui existent. C'est des recherches musicales que j'ai faites et quand j'ai trouvé ces musiques là, celle-là c'était pour tel endroit, celle-là c'était pour tel endroit et... Il y a qu'une chose qui était, qui m'appartient et qui faisait partie d'un de mes projets d'il y a très longtemps. C'est quand on arrivait, après la maison sans toi, après l'imprimerie, on rentrait dans le rez-de-chaussée, dans la nef et là il y avait un son « brouuuu ».

L : Oui.

N : Voilà, ça c'est un enregistrement que j'avais fait avec un ingénieur son pour un de mes projets. On était allé enregistrer les sons d'un moulin.

L : Ah oui, c'est super intéressant je trouve parce qu'on ressentait vraiment, je trouve, l'idée de l'industrie, des machines. Ça répétait, on ressentait le geste qui se répétait. On le sentait vachement. Et même dans le fait de faire participer justement, ensuite, donc il y a eu dans la deuxième séquence avec les piliers, ensuite on est allé vers l'endroit où c'est... euh... puits de lumière, et ensuite que les spectateurs participent à la chaîne, je trouvais ça vachement... Super intéressant et super drôle. C'est bien de faire participer, enfin je trouve que le spectateur prenait vraiment corps aussi dans ce lieu quoi, c'était...

N : Ça c'est des problématiques à résoudre en fait tu vois, quand j'ai fait le cheminement, je me suis dit : « alors on a toutes ces chaises à transporter, elles pèsent un âne mort, comment on va faire sans perdre trop de temps ? ». Et là je me suis dit « mais ok on fait participer le spectateur et au moins on est aussi dans un truc de manipulation, on est dans un usine, on manipule et... ».

L : Ben oui.

N : Mais tu vois c'est des choses qui émergent pas en amont comme ça. Ça émerge parce que à un moment donné on a une problématique de comment on fait passer ces chaises du rez-de chaussée au... C'est très pragmatique en fait. Mais en général j'aime beaucoup faire participer le public. Dans tous les projets j'essaye de faire participer le public sans lui imposer, parce que j'aime pas imposer des choses. Mais s'il est possible, tu vois, s'il est possible de faire participer le public je le fais. Dans la première performance, qui était à Salies-du-Salat, il y avait des choses qui étaient tellement jouissives que je m'étais dit qu'à la fin de la performance je demanderai aux enfants, parce que souvent c'est les enfants qui sont le plus, qui ont moins de problèmes à participer que les adultes en fait, s'ils avaient envie de faire des choses qu'ils avaient vues faire par les danseurs. Et notamment il y avait une scène, sur ce carrelage glissant, les danseurs faisaient un espèce de pas de patineur, donc ils glissaient. Et puis personne n'a vraiment répondu à ça. Et puis à la fin, il y a un couple qui est venu me voir, me disant que lui il était architecte, qu'il était ravi de tomber là-dessus parce qu'il savait pas qu'il y avait cette manifestation, que lui il avait abordé l'architecture par le corps en mouvement aussi. Enfin, il avait abordé le travail de l'espace, dans ses études d'architecture, par le corps en mouvement et que là il avait eu une lecture de tout ce qu'il se passait. Et donc je lui ai posé la question. Je lui ai dit : « mais est-ce que vous avez pas eu envie de faire certaines choses ? ». Il me dit : « mais si, glisser. ». J'ai dit : « mais moi je suis prête, on y va. ».

L : Alors vous l'avez fait ?

N : Et donc je l'ai embarqué.

L : Super cool quoi !

N : Oui, oui, oui, il a été embarqué, il a été partant. Et donc on a fait un duo. On a fait un duo contact avec le sol glissant et c'était génial !

L : Ah oui !

N : Il était super heureux. Et moi aussi ! Voilà, donc c'est des choses qui sont non seulement possibles mais que j'aime beaucoup faire.

L : Je voulais savoir déjà, qu'est-ce qui a été intéressant de... Enfin déjà tu en es arrivé à te dire que tu vas danser dans un bâtiment, enfin en lien avec l'architecture et surtout à Brusson qui a une empreinte architecturale assez forte ? Donc du coup c'est Cathy Pons qui a...

N : Oui mais les lieux on les a choisis ensemble.

L : Ah !

N : Et elle savait que j'adorais Brusson, elle-même adorait Brusson. Et on est allé à la mairie. Enfin, elle a contacté la mairie et la mairie était partante donc du coup on a foncé là-dessus quoi. Mais repose ta première question des deux.

L : Qu'est-ce qui a fait que ça t'a intéressé de danser dans un bâtiment qui a une empreinte architecturale ?

N : Je suis extrêmement sensible aux espaces, et aux lieux en général. Et que n'importe quel lieu peut être lieu de danse, que ça soit un tapis d'un mètre carré ou une usine désaffectée ou... Voilà. Et que les lieux produisent, que les lieux par leur histoire, par leur mémoire, par leur forme, par leur matière, par leur lumière, par leur volume, produisent des sensations, induisent des danses qui ne seraient pas induites ailleurs. Voilà. Et que la spécificité des lieux en fait, induit, oui induit un certain nombre de signes corporelles finalement.

L : Ok.

N : Et deuxième partie de la question c'était quoi ?

L : Et qu'est-ce que ça t'a apporté ?

N : Ouch ! Un grand, très grand bonheur ça m'a apporté parce que, tu vois, Brusson je l'ai découvert, j'ai découvert Brusson, il y avait un artiste qui y travaillait. Un plasticien génial qui s'appelle Driss Sans-Arcidet¹. Quand je suis rentrée dans ce lieu pour la première fois, il y a plus de vingt ans, j'étais absolument émerveillée, déjà, et j'ai rêvé d'y faire un jour quelque chose dedans. Donc là, Brusson particulièrement, c'était la réalisation d'un rêve déjà. D'y faire quelque chose avec tous ces gens qui participent aux ateliers et de partager des lieux aussi géniaux, et de les partager dans un travail qui nous réunit, tu vois, pas que pour moi toute seule, c'était super fort. Et de... c'est un rendre hommage au lieu que de venir y mettre de la vie. Rendre hommage au lieu, à la mémoire du lieu, aux gens qui y ont travaillé. Et aussi que, quand on est danseur, on est toujours dans des studios de danse. Et les studios de danse, ils ont certes une empreinte, ils ont... Saint-Cyprien pour moi c'est un creuset parce que je le pratique depuis que ça a ouvert, mais et ben c'est pas pareil du tout. C'est un lieu spécifique alors que là c'est un lieu qui n'est pas spécifique. Et s'exporter d'un studio de danse pour un danseur c'est un beau cadeau. Aller à la découverte d'autres espaces, d'autres univers, d'autres matières, d'autres lumières, c'est... Oui c'est exceptionnel. C'est des expériences uniques et très puissantes.

L : Après, on en a un peu parlé déjà, mais quel rôle a le lieu, l'architecture, l'espace dans lequel vous avez tous dansé ? Donc on a déjà un dit que c'était spécifique et que ça induisait des danses, que ça donnait des consignes corporelles.

N : Oui, je ne sais pas quoi rajouter d'autres.

L : Par exemple, certains chorégraphes pensent que quand c'est vide, quand on danse dans un espace vide, ça a plus de, enfin c'est plus facile ou en tout cas on peut faire plus de choses que dans un lieu...

N : Ça c'est évident, c'est évident, mais c'est encore une fois la différence entre studio de danse et un lieu qui n'est pas prévu pour ça. L'espace vide pour un danseur c'est, d'ailleurs Bachelard a écrit quelque chose de magnifique dans *La Poétique de l'Espace*, c'est que « l'espace appelle le mouvement, mais avant d'appeler le mouvement il appelle le désir de mouvement », c'est quelque chose comme ça. Il faudrait que tu retrouves exactement mais...

L : Oui.

N : Et c'est vraiment ça. C'est qu'un vide, tu n'as qu'une envie c'est d'aller le prendre l'espace, parce qu'il t'est offert. Et que, tu vois quand au premier étage ou au rez-de-chaussée, t'as 50m à parcourir, c'est pas tout à fait pareil que quand t'as un studio qui fait 5m par 4 quoi. Et tout à coup, quelles sont tes sensations dans un volume qui est complètement différent ? Quelle est ta situation corporelle ? Après il y a des lieux qui sont très écrasants, parce qu'ils sont tellement hauts, ils ont un tel volume au-dessus de toi que t'as l'impression d'être complètement tout petit, ou que tu... Du coup ça modifie la relation de ton échelle à l'échelle du lieu, par rapport à l'échelle du lieu. Et ça peut venir la confronter cette échelle-là et surtout dans chaque lieu c'est comment tu peux arriver à te l'approprier ? Le très gros travail, et c'est pour ça que j'ai beaucoup insisté, dans ce projet pour qu'on ait les lieux le plus souvent possible, c'est vraiment travailler, c'était de vraiment permettre, de donner le temps aux danseurs de pouvoir s'approprier le lieu par le temps qu'on pouvait passer dedans. Parce que s'ils ne s'appropriaient pas le lieu, et ben ils ne pouvaient pas en redonner quelque chose, de ce lieu.

L : Du coup le lieu ça agit sur le corps, mais aussi, comment le corps agit sur le lieu ? Parce que je travaille beaucoup sur ces sujets, le corps donne au lieu et le lieu donne au corps, et euh...

1. Après des études en psychologie à l'université d'Aix-en-Provence, de philosophie à l'université du Mirail puis aux Beaux-arts de Toulouse, il se consacre entièrement à son activité de plasticien. Par ailleurs, il a appris la menuiserie, la soudure, la couture, auprès d'artisans, savoir-faire utiles pour son travail. Enfant, lors d'une visite au Muséum d'histoire naturelle de Toulouse, Driss Sans-Arcidet eut sa première révélation : il était possible d'ordonner les connaissances et d'offrir ainsi un cheminement clair au visiteur. C'est en changeant la destination des objets et de leurs usages, quels qu'ils soient (livres, tiroirs, dents, casseroles, sculptures, outils médicaux, valises, annuaires), qu'il conçoit la majeure partie de ses créations. À l'image des cabinets de curiosités du XVIII^e siècle, Driss Sans-Arcidet Lacourt s'entoure d'un univers fait de découvertes et de mystères. Depuis plus de vingt-cinq ans, ce plasticien, tel un conservateur ou collectionneur du monde contemporain, empile, entasse, fouine, des objets qu'il trouve ou qu'on lui donne, vestiges du temps qui passe, et les transforme pour leur donner une toute autre signification. Le Musée Khômbol présente ainsi décors fantasmagoriques et créations satiriques. La peinture, la sculpture, la couture, l'écriture, la création de décors, chacune de ces activités est un outil entre ses mains, pour travailler l'essence parfois absurde des choses. Empreint de références cinématographiques, littéraires et historiques, il donne à ses œuvres des clefs de lectures ainsi que des significations transformées. Mais c'est aussi avec simplicité que Driss Sans-Arcidet s'amuse et bricole. Si bien que, Le Musée Khômbol propose notamment à ces visiteurs « la réactivation d'un Ces œuvres mettent « le visiteur en situation de ré-expérimenter un état d'incertitude quant à la réalité d'une chose ou d'une situation, laquelle est toujours sur le fil, entre le plaisir et le trouble, entre le merveilleux et l'effrayant, entre le drôle et l'inquiétant. ». À travers son travail, Driss Sans-Arcidet Lacourt, traite les questions du mythe, des leurre, des savants, de l'oubli, de l'amour, des figures historiques des régimes autoritaires ou totalitaires, des religions et forces occultes, de la pornographie et de l'érotisme, de la guerre, de l'invisible et de l'imaginaire, de la vie. (source : Wikipédia)

N : Ben je pense qu'il y a un, oui. Il y a quelque chose qui va dans les deux sens. C'est-à-dire que le lieu appelle le corps et que le corps transmute le lieu. Et je pense, notamment, mais pas que, mais parce que tu étais à Brusson, je pense notamment aux piliers en métal. Et que ces piliers en métal quand je les ai vus la première chose que j'avais envie de faire c'était de monter dessus donc j'ai fait cette proposition. Et les danseurs s'en sont emparés, se les sont appropriés. Et ce qu'ils en ont donné c'est devenu quelque chose d'extrêmement poétique. Et du coup, voilà. Il y a par les éléments présents, si on se les appropries, on les, oui on les transmute comme du plomb en or quoi, quelque part il y a... Il y a une transformation qui s'opère et qui donne à voir ces éléments là d'une autre façon. Tu peux plus regarder ces piliers sans repenser aux danseurs qui étaient accrochés dessus ou qui étaient suspendus et... Et je pense que c'est ça la double, enfin la zone d'échange qu'il peut y avoir entre les deux. Et c'est en ça que le projet était très intéressant, c'était de pouvoir par le corps en mouvement donner une lecture du lieu, voir si on pouvait modifier la lecture du lieu pour les gens.

N : Ben je pense qu'il y a un, oui. Il y a quelque chose qui va dans les deux sens. C'est-à-dire que le lieu appelle le corps et que le corps transmute le lieu. Et je pense, notamment, mais pas que, mais parce que tu étais à Brusson, je pense notamment aux piliers en métal. Et que ces piliers en métal quand je les ai vus la première chose que j'avais envie de faire c'était de monter dessus donc j'ai fait cette proposition. Et les danseurs s'en sont emparés, se les sont appropriés. Et ce qu'ils en ont donné c'est devenu quelque chose d'extrêmement poétique. Et du coup, voilà. Il y a par les éléments présents, si on se les appropries, on les, oui on les transmute comme du plomb en or quoi, quelque part il y a... Il y a une transformation qui s'opère et qui donne à voir ces éléments là d'une autre façon. Tu peux plus regarder ces piliers sans repenser aux danseurs qui étaient accrochés dessus ou qui étaient suspendus et... Et je pense que c'est ça la double, enfin la zone d'échange qu'il peut y avoir entre les deux. Et c'est en ça que le projet était très intéressant, c'était de pouvoir par le corps en mouvement donner une lecture du lieu, voir si on pouvait modifier la lecture du lieu pour les gens.

L : Oui, et c'est ça qui est intéressant. C'est que je pense qu'il y avait des gens qui connaissaient ce lieu et qui le voyaient autrement¹ et, ou d'autres qui le découvraient, et qui le découvraient de manière autre que s'ils l'avaient vus vide.

N : C'est pour ça qu'on a organisé à chaque fois et pour chaque performance une visite du lieu avant que les danseurs dansent. Pour essayer... Après ça c'est une des choses sur lesquelles on a... à choper. C'est-à-dire que il y a peu de gens qui ont peu renvoyer, à part pour Salies-du-Salat où là ça a beaucoup été renvoyé, mais, qu'ils avaient vu le lieu autrement. Ils l'ont vu. Il y a quelques personnes qui l'ont dit mais on n'a pas pu finalement poser la question à tout le monde tu vois ?

L : Oui, mais moi je me rappelle à Brusson, je suis rentrée vraiment, en fait, je suis allé tout au fond, là où il y avait l'herbe, vraiment tout au fond. Et ensuite je suis rentrée... Je me suis faufilée dans un trou pour rentrer...

N : Dans la maison sans toit ?

L : Non, l'autre bâtiment, l'autre corps de bâtiment.

N : Oui, oui. T'es passée par les charrettes ?

L : Voilà, c'était tout sombre et ensuite je suis arrivée dans le lieu c'était éclairé.

N : Oui.

L : Et après je suis pas allée plus loin parce qu'on nous a dit d'aller directement, pour la première performance, du coup au final j'ai pas vu... Enfin si, à part là où il y avait les piliers... le jeu avec les piliers je l'ai vu autrement c'est vrai. Mais les autres endroits où vous avez dansé, je les avais pas vus vraiment avant finalement. Mais pour les piliers j'ai vraiment vu cette différence qu'il y avait entre quand c'était vide et quand c'était habité.

N : A Salies-du-Salat par exemple c'était un lieu... Tu connais les thermes de Salies-du-Salat ?

L : Non, j'y suis jamais allée.

N : Je te le conseille, c'est quand même un sacré bâtiment quoi. C'est, ouais, un bâtiment très très particulier. Tu montes un peu comme dans un temple et tu as... C'est pas un péristyle mais tu as une colonnade. Ensuite tu rentres dans la salle d'accueil des thermes, qui est tout en long comme ça. Tu es au centre, tu rentres comme ça et de part et d'autre tu as une voûte. Et tu as une résonance dans le lieu qui est hallucinante. Et ensuite tu continues, tu traverses donc cet espace, tu montes encore quelques marches, et là tu arrives dans le spa qui est le lieu qui fonctionne tout le temps quoi. Et les gens qui connaissent très très bien ce lieu pour fréquenter le spa ont dit que tout à coup il avait résonné autrement ce lieu. Parce que la résonance et l'écho je l'ai utilisé. C'est-à-dire qu'il y avait des danseurs de part et d'autre, complètement en haut, il y avait deux mezzanines, et qui envoyaient le son contre le mur, qui partait vers le haut, qui tourbillonnait, qui arrivait de l'autre côté, paf il était renvoyé par un autre chanteur, etc. Le glissé du sol et tout ça, enfin. Là il y a vraiment des gens qui nous ont renvoyé qu'ils avaient une autre lecture du lieu, qu'on leur avait modifié le lieu. Donc ça c'était une joie.

L : Oui c'est clair !

1. En effet, je me souviens notamment d'une dame qui était venue assister à la performance emplie de nostalgie. Ses deux parents travaillaient dans cette usine, elle connaissait bien le lieu et ça lui a fait très plaisir de la voir revivre, chose qu'elle a souligné.

N : Et même des gens qui habitent à côté de la halle de Montréjeau ont renvoyé ça. Même à Job en fait. Parce que tout ce qui a été fait, cette descente des escaliers de danseurs qui dégouлинаient des escaliers en... Ils étaient allongés sur les marches et ils dégouлинаient comme ça. On leur a donné une autre... A chaque fois on a renvoyé... Enfin le lieu ils l'avaient jamais vu de cette façon là quoi. Donc c'est oui, c'est de la joie.

L : Oui...

N : Tu as d'autres questions ? Est-ce que ça répond à tes questions d'abord ?

L : Oui, oui !

N : Parfait.

L : En fait vous avez surtout dansé dans des lieux... dans des bâtiments ou est-ce que vous faites aussi sur des places, ou de l'espace urbain ?

N : Alors, non c'était des bâtiments. Le projet c'était sur des bâtiments du patrimoine architectural du XX^e siècle. Le seul qui était... Alors Job c'était assez à ciel ouvert puisque c'était entre... Tu connais pas l'Espace Job ?

L : Non.

N : T'as le bâtiment paquebot quand tu arrives et au centre du bâtiment t'as les marches qui montent... T'as la façade comme ça paquebot, le bâtiment est tout en long comme ça et au centre ça a été creusé et donc il y a les marches qui montent comme ça et qui arrivent dans un patio. Donc on est entre l'extérieur, l'intérieur, ciel ouvert, tu vois. Et le seul endroit qui jouait aussi beaucoup comme ça c'était la halle de Montréjeau parce que huit piliers. T'es à la fois protégé parce qu'il y a la couverture en verre et métal. Mais ton regard il va ultra loin, il peut de projeter au bout de la montagne qui est très très loin. C'était pas tant l'espace urbain qui était en jeu dans ce projet là que le bâtiment. Le projet était vraiment axé sur « donner une lecture du bâtiment autre pour contribuer à modifier le regard sur l'architecture contemporaine ». Le projet initial c'était ça. Après l'espace urbain, j'avais fait un projet il y a quelques années qui était sur Saint-Cyprien... Tu veux que je te parles de ça ou pas ?

L : Oui je veux bien !

N : Il y a quelques années j'ai fait un projet où on est sortis des studios et on est allé dans le quartier. La volonté initiale c'était de dire, c'est le directeur qui l'a initié, c'était de sortir des studios et d'être devant les studios. Moi je me suis dit, pourquoi ne pas être dans le quartier ? J'ai conçu un projet qui s'appelle « passage piétons » dont l'objectif n'était pas d'exporter des danses dans l'espace urbain, ce dont les gens n'ont rien à faire, mais plutôt de poser la question « danser ou pas dans l'espace urbain ? ». Donc le cœur du projet ça a été ça. La présence dansée ou pas dans l'espace urbain. Et donc, par rapport à ce projet là, mon objectif c'était que les danseurs puissent être dans cet urbain qui est une autre échelle que les studios, qui n'a pas de toit a priori, qui est à la vue de tous, ce qui n'est quand même pas rien. Et pour ça je suis partie de...

L : Il y a les limites aussi qui sont floues.

N : Ah non les limites elles sont extrêmement précises dans la mesure où il a les maisons, où il y a les trottoirs, où il y a les rues, il y a les passages piétons... Et finalement m'est apparu que la ville était un lieu de bienséance dans laquelle il y a des codes sociaux auxquels tout le monde souscrit. Et... Tu te couches pas par terre dans la ville quoi. Et du coup je suis partie de... La proposition ça a été de partir de tout ce qu'on fait dans une ville, dans notre quotidien, et de décaler très légèrement pour créer un événement et pour créer un instant de poésie.

L : Donc en gros c'est l'usage du quotidien qui devient chorégraphie.

N : Donc je vais t'expliquer en quoi ça a fait événement.

L : Oui.

N : Dans « passage piétons », j'avais minuté le temps du passage piéton, le temps du feu rouge. Et les danseurs traversaient le passage piétons et s'arrêtaient quelque part sur le passage piétons. Et il y en avait de plus en plus. Et ils étaient en des gens... habillés comme tous les jours tu vois.

L : Oui.

N : Ils étaient mélangés aux gens de la ville qui eux continuaient et eux ils s'arrêtaient quelque part sur le passage piétons. Et il y en avait de plus en plus. Ils étaient une trentaine quand même tu vois ? Là il y a les automobilistes qui commencent à se demander : « mais qu'est-ce qu'il se passe, qu'est-ce c'est ? », tu vois ? Et trois secondes avant que le feu passe au vert, vroum, il y avait plus personne. Voilà. Donc il y a eu ça. Il y a eu, dans la ville, on porte beaucoup de paquets, des courses des machins. Ben là c'était des danseurs qui portaient d'autres danseurs, plutôt que de porter des sacs de courses. Voilà, et là ça crée des événements. Dans la ville on peut s'arrêter et regarder un arbre, regarder une vitrine ou... Et là, à un moment donné, sur la place Olivier, ils étaient pleins de danseurs immobiles et ils regardaient quelque chose. Tu vois, ou ils regardaient au loin, ou ils regardaient très très près, ou ils regardaient le sol, ou... Et ils étaient immobiles. Des semaines plus tard, il y a des gens qui m'ont dit : « mais il s'est passé un truc là à Saint-Cyprien. Ils y avaient pleins de gens qui étaient immobiles et qui regardaient on sait pas quoi. Je sais pas ce que c'était ce truc. ». Voilà, et ça ça m'intéressait parce que ça interpellait les gens. Après il y avait d'autres choses dans ce projet. Il y avait... on avait été justement travaillé sur l'architecture de la mairie annexe où ils avaient

travaillé sur la verticale de ces piliers qui sont là, les horizontales. Mais ça avait vraiment eu l'effet que je voulais atteindre, c'est-à-dire pas que les gens se disent « ah ouais c'est des danseurs », mais qu'ils se disent : « il se passe quoi ? ». Voilà, et là ça les interpellait. Après c'est une démarche perso mais pour avoir dansé dans la rue et fait ces expériences là, j'avais repéré que les gens ne s'y intéressaient pas.

L : D'accord.

N : Et je voulais créer quelque chose qui déloge les gens de leur cheminement habituel et de... qui pose des questions en fait. Et il y a des gens qui sont venus nous poser des questions d'ailleurs : « qu'est-ce que vous faites ? ». Voilà là je trouvais que c'était intéressant.

L : Par contre, ça veut dire que pour toi... Enfin, on a dit que pour un bâtiment, la danse ça permettait de le découvrir ou de le redécouvrir, donc du coup pour toi c'est différent dans l'espace urbain ?

N : Complètement.

L : Ah oui ?

N : Oui parce que tu as en fait, dans le cadre de ces performances, tu as des gens qui cheminent vers un même lieu, vers un temps donné. Et qui savent qu'ils viennent voir quelque chose. Là, en fait, il se passait quelque chose dans la ville que seuls ceux qui sont passés par là ont vu. Donc ça c'est extrêmement différent. Et ensuite, tu as, si tu convies du public, alors ça on l'a fait aussi, pour « passage piétons » on a convié un public qui était présent, et je demandais au public de prendre des distances différentes avec ce qu'il se passait. Donc il y avait des gens qui étaient immobiles, qui pouvaient être très très loin de ce qu'il se passait ou qui pouvaient être très très près. Mais ils étaient comme n'importe quelle personne qui ce serait arrêtée. Donc ils ne faisaient pas événement dans ce qui était en train de se passer.

L : D'accord. Et pourquoi d'après toi c'est pas... Danser dans l'espace urbain ça permet pas de donner une autre image, enfin de le redécouvrir ?

N : Parce qu'il faudrait faire quelque chose de spécifique. A ce moment-là ce serait un projet qui questionnerait la façon de refaire découvrir la ville à des gens. Mais à partir du moment où tu choisis de ne pas convier un public, et de faire quelque chose dans le lieu du quotidien ou dans le lieu de la traversée du quotidien, là tu peux venir déranger les gens dans leur cheminement et dans leur quotidien. Et ça peut être une agression, et ça je n'en voulais pas. Une agression ou in désintérêt. Et je ne voulais nu de l'un ni de l'autre.

L : Ouais. Parce que si c'est du travail in situ, enfin si vraiment vous auriez travaillé dans un...

N : Ah oui !

L : Là ça aurait pu... Parce que c'est vrai que danser juste comme ça dans l'espace public, par exemple sur une place, un truc qu'on aurait pu faire n'importe où, c'est sûr qu'on... Mais si on fait quelque chose comme vous l'avez fait à Brusson ou quelque chose comme ça dans l'espace public, ça peut peut-être...

N : Ah oui oui complètement ! Ça donne à voir la ville autrement. Mais dans « passage piétons », il y avait un endroit que j'avais choisi et que j'aime beaucoup, c'est la rue de l'Ouest à Saint-Cyprien. C'est une toute petite rue, t'as 2m entre les immeubles. Là t'avais un événement spécifique donc le public était collé à un mur et regardait les danseurs qui étaient presque collés à l'autre. Et ça c'était vraiment super. Mais à chaque fois les lieux que j'ai choisis même dans « passage piétons » c'était quand même des lieux spécifiques dans le quartier, dans lesquels il y avait une action spécifique et qui donnait... Tu vois sur la place Olivier, 30 personnes immobiles qui regardent quelque chose c'était ultra fort quoi. A un autre moment, tu avais sur cette place Olivier des espèces de bites qui font que personne ne peut rentrer en bagnole et les danseurs faisaient un espèce de cordon au sol pour ceinturer toute la place. Donc ils étaient tous au sol, tous en contact au sol. Tu vois sur la lisière.

L : Oui.

N : Et ça aussi ça a vraiment interpellé les gens quoi. Enfin à chaque fois, tout « passage piétons » ça interpellait les gens. Mais je peux pas dire que spécifiquement le projet c'était de donner une autre lecture de la ville. C'était pas mon objectif de départ mais je pense que ça a eu quand même cet effet là. Ou ça a plutôt créé un événement dans la ville, ce qui est pas tout à fait pareil. Mais par contre tout était fait in situ, c'était vraiment... On aurait pas pu exporter cette action là ailleurs dans le quartier. Et en fait, l'in situ ça fait assez longtemps que je travaille dessus. Sur les lieux et... Même sur... Avec des enfants ou des adultes, j'ai travaillé sur le fait d'exporter une danse du studio à l'extérieur. Et qu'est-ce qui se passe si tu...

L : Ça m'intéresse vachement ça, c'est cool !

N : Qu'est-ce qui se passe quand tu sors d'un espace qui est fermé, qui a des murs et un toit, et que tu arrives dans un espace très vaste, comme le jardin Raymond VI par exemple à côté de Saint-Cyprien ? Et ben là, c'est... Il y a une perturbation totale de l'échelle de ton corps par rapport à l'échelle de l'espace et du lieu. Parce que t'as plus trop trop de limites, ou alors elles sont très très loin, les limites. T'as plus de toit, donc tu n'es plus contenu. Ton geste se perd dans l'espace. Là où dans un studio, quand tu tend les bras, même si tu sens que le mouvement il dépasse le bout de tes doigts, il n'empêche que tu sais très bien que tu as le mur qui est à côté. Dans un jardin, en extérieur en général, le mouvement n'étant plus contenu, il y a une perte de repère de

son échelle humaine et de la... et de ses sensations je dirais. Il y a une artiste qui travaille là-dessus, sur la perte de ses repères qui fait des choses extrêmement fortes. Je sais pas si tu le sais Léna mais je suis aussi plasticienne.

L : Ah non, je savais pas.

N : Je démonte une expo demain. Je travaille l'art textile mais pas que.

L : D'accord !

N : La scénographie c'est quelque chose qui m'intéresse et les cheminements dans les espaces. Et donc il y a une plasticienne qui travaille là-dessus, sur la perte de l'échelle humaine par rapport à sa perception. Elle s'appelle Yayoi Kusama¹. Par exemple elle a créé une échelle en fibre de verre lumineuse. Très simple hein, c'est de la fibre qui s'enroule. Et au sol tu as un miroir... Je sais jamais si c'est concave ou convexe... Il est comme ça (elle montre avec ses mains). Et en haut pareil. Et donc tu arrives au pied de l'échelle, tu regardes vers le haut de l'échelle parce que c'est humain et t'en vois pas le bout. Tu regardes en bas, t'en vois pas le bout. Et toi tu sais plus où t'habites.

L : Ah ! C'est vachement...

N : C'est génial ! Elle a un travail qui est absolument extraordinaire. Elle... Il y a une autre pièce qui... C'est une espèce de toute petite cabane en bois, tu rentres à six. Donc c'est tout sombre dedans. Tu as un petit cheminement qui est pas plus large que ça (elle montre avec ses mains) en bois. Et autour c'est de l'eau noire. Tu sais pas quelle est la profondeur. Et ensuite quand tu regardes tes pieds... Et quand tu regarde à droite ou à gauche tu as une succession de miroirs à pans coupés, comme ça (elle montre avec ses mains) avec des loupiotes. Tu vois les loupiotes de Noël là ?

L : Oui.

N : Et t'as toutes les loupiotes qui se reflètent dans l'eau. Et là, t'es dans une pièce qui fait pas plus de deux mètres carré et t'as l'impression d'être dans l'infini. Parce que tu sais pas quelle est la profondeur de l'eau, même si ça fait ça d'eau (elle montre avec ses mains), de toute façon c'est noir donc ton imaginaire te dit que c'est profond, infini. Et tu regardes n'importe où, t'as une projection de lumière à l'infini. C'est du délire total quoi.

L : Il y en a qui doivent perdre l'équilibre !

N : On perd pas l'équilibre mais on perd de son échelle humaine. C'est... Il est génial son boulot.

L : Donc ton travail en tant que plasticienne ça consiste en quoi ? Sur le textile surtout ? Ou aussi des choses qui sont en lien avec ton travail niveau chorégraphique, enfin sur l'espace, etc ?

N : J'ai trois matériaux de prédilection qui sont le textile, qui sont le papier et qui sont la terre. Les gens qui me connaissent disent que même quand je fais du textile je fais de la danse. L'expo que je démonte demain, il y a deux pièces que j'y ai mises. Ça s'appelle 0°C. Mais oui, il y a toujours une histoire d'espace. Qu'est-ce qu'on met où, qu'est-ce qui se passe à l'intérieur, quel rythme ? Quel est l'espace, le temps ? Et il y a même des questions de poids. Donc oui, je dirais que c'est d'autres matériaux mais qu'on est toujours dans les fondamentaux de la danse.

L : Ok. Alors qu'est-ce que j'ai marqué sinon... Ah oui ! A ton avis, est-ce que c'est plus facile de faire une chorégraphie, enfin de danser dans un endroit vide ou dans un endroit qui est... Enfin qui a une empreinte architecturale ? Enfin qui est par exemple, ou je sais pas, du mobilier ou des poteaux, des piliers, etc ?

N : Je dirais pas qu'il y en a un qui est plus facile que l'autre. Je dirais que s'il y a du mobilier, il peut être source de... C'est un peu comme un jeu. T'as un jouet à disposition, un jouet supplémentaire à disposition. Mais que ça t'as un lieu vide, déjà dans le lieu il se passe beaucoup de choses. Et le rapport du lieu à l'espace c'est toujours une question d'espace, de traversée, de direction, de volume, de lumière qui rentre. Et t'as un rayon de soleil qui rentre, t'as qu'une envie c'est de te coucher dans le rayon de soleil, tu vois ?

L : Oui.

N : Et si t'as des murs qui sont un peu poussiéreux, t'as qu'une envie c'est d'aller les toucher pour voir si tu te salis les mains. Ou voir comment tu peux aller t'appuyer contre le mur, est-ce que c'est froid ? Est-ce que c'est chaud ? Est-ce que c'est désagréable ? Est-ce que tu t'y appuies ? Est-ce que tu te repousses ? Non, je dirais que si le lieu est occupé par des objets, les objets sont des jeux supplémentaires. A priori moi, rien que les murs, le toit, l'absence de toit et le sol, ça me suffit.

1. Yayoi Kusama est une artiste contemporaine japonaise née en 1929 à Matsumoto. Ses premières oeuvres, réalisées dans les années 50, sont des Aquarelles et dessins issus, dit-elle, d'hallucinations de son enfance. Ses oeuvres se composent autour de motifs récurrents, tels que les pois (qui deviendront sa marque de fabrique). Plusieurs de ses aquarelles ont été exposées quelques temps après, à Seattle et New-York. À la fin des années 50, elle quitte le Japon pour les États-Unis où elle participera indirectement au mouvement du Psychédéisme et du Pop Art. En 1960 elle écrit son « Manifeste de l'oblitération » et déclare : « Ma vie est un pois perdu parmi des milliers d'autres pois... ». Après ses Infinity Net Paintings à la Brata Gallery en 1992. Elle expose des photos, collages, installations, avec Joseph Cornell, Jasper Johns, Yves Klein, Piero Manzoni, Claes Oldenburg, et Andy Warhol, et réalise également des happenings. En 1964, elle présente One Thousand Boat Show à la galerie Gertrude Stein. En 1986, elle exposera pour la première fois en France au musée des beaux-arts de la ville de Calais. En 1998 au Museum of Modern Art (MoMA) de New York elle présente son exposition : Love Forever 1958-1982. Le public français la découvre en 2001 réellement, lors de sa première exposition parisienne à la Maison de la culture du Japon. Elle acquiert sa célébrité grâce à ses installations faites de ballons rouges, de pois, de miroirs et de jouets au milieu desquels elle se met en scène. En 2011, elle voit sa première rétrospective française exposée au centre Pompidou du 11 octobre 2011 au 9 janvier 2012.

L : D'accord. Parce que je m'interroge sur le fait de... d'utiliser la danse pour concevoir des espaces.

N : Oui.

L : Et en fait, plus le temps passe, plus... comme on disait, que les gens qui te connaissent ont l'impression que tu fais de la danse quand tu travailles le tissu ou autre, ben je m'interroge sur le fait que le quotidien ou juste la gestuelle, les déplacements, etc, n'est pas... quelque chose qu'on pourrait appeler des chorégraphies du quotidien.

N : Ouais, tout à fait. Oui, pardon, parenthèse.

L : Oui ?

N : Quand j'ai fait « passage piétons », en fait, comme on parlait du quotidien, les gens marchaient, s'arrêtaient, regardaient dans une vitrine, regardaient ailleurs. Donc on aurait pu dire qu'ils étaient dans le quotidien.

L : Oui.

N : Sauf que, tout le travail a consisté à ce qu'ils marchent en ayant conscience qu'ils étaient en train de danser. Parce que tous les ateliers... Tu as assisté à un atelier très particulier. Mais mes ateliers en général ils commencent par « Marchez. Arrêtez vous à l'écoute. ». Donc on ne fait que marcher. Mais on a la conscience de marcher et de marcher dans le sens que le rythme de la marche, tout ça, c'est déjà de la danse. Et quand on était dans cette histoire de la ville, de « passage piétons », ils marchaient mais en ayant conscience de danser. Et c'était absolument pas la même chose !

L : C'est intéressant ! Donc ça veut dire que pour toi, la chorégraphie du quotidien c'est que quand on en a conscience ?

N : Absolument. Tu peux utiliser n'importe quelle... La posture dans laquelle je suis, déjà ça peut être de la danse.

L : Oui.

N : Si j'en ai conscience et qu'est-ce qui se passe après ou qu'est-ce qui se passe en amont ? Si on a conscience du poids, si on a conscience de l'espace, si on a conscience de la posture, ou des déplacements, ou tu vois, de la traversée d'espace, ou...

L : D'accord.

N : Après, c'est pas parce qu'on va faire ça (elle fait un mouvement de bras) que ça va être de la danse, même si on en a conscience. C'est parce le geste va être recommencé que ça va commencer à devenir de la danse. C'est parce que peut-être on va l'agrandir ce geste là que ça va devenir de la danse, mais parce que je prends mon verre pour boire. Il y a quand même un passage du geste quotidien au geste dansé qui en passe par des variables : des variables de temps, des variables d'espace, des variables de poids. Si tu ne mets pas de variable dans ton geste quotidien ça reste un geste quotidien. Tu as besoin que je te réexplique ?

L : Non non c'est bon merci !

N : Pardon je t'ai coupée.

L : Non ben justement je questionne ça. Si on peut comparer le quotidien à la danse. Et si oui, est-ce qu'on peut utiliser la danse... D'ailleurs c'est ma question suivante. Est-ce qu'on peut utiliser la danse, en tant qu'architecte, pour concevoir des espaces adaptés aux déplacements ou aux mouvements du corps ? Par exemple, est-ce qu'on peut pas se dire, dans cet espace, ben par exemple si je le configure comme ça, comme ça, il pourrait y avoir telle chorégraphie du quotidien. Mais si je le met plutôt comme ça, que j'imagine l'espace urbain autrement par exemple, ça engendrerait une autre chorégraphie. Et qu'est-ce qui est le mieux ? Ma recherche en fait c'est comment s'emparer de la danse et de la chorégraphie pour questionner l'usage et l'appropriation du lieu en fait.

N : Tu parles d'un lieu d'habitation ou tu parles de la ville là, quand tu parles de ça ?

L : C'est l'architecture de manière générale. C'est pour ça que je questionnais aussi sur l'urbain.

N : L'urbain pour moi, il est déjà... il nous formate complètement. C'est-à-dire qu'un trottoir tu marches dessus. Tu vois. Un passage piétons tu passes là. A priori. Nous les français on passe n'importe où mais a priori le passage piétons il est fait pour que tu passes là. Ça veut dire que des gens ont pensé des cheminements pour nous, et qu'on doit les emprunter. Donc déjà on est formatés, on est manipulés pour avoir un certain trajet. Dans la ville, moi je suis très très énervée, très en colère, de l'absence de lieux d'assises, autres que des lieux privés de cafés, pour que les gens puissent se rencontrer. Ça veut dire qu'il y a une volonté politique derrière tout ça, qui ne veut pas que les gens puissent se rencontrer, se parler et échanger. Donc l'espace de la ville pour moi, il est pas... Enfin je parle de Toulouse parce que je pratique, je connais. Mais l'espace de la ville il ne... même si des choses se modulent légèrement et qu'il y a quelques fauteuils qui ont été installés à la Daurade...

L : Oui, enfin même là, rue Pargaminières, j'ai vu il y en avait. Mais à chaque fois ils sont pas forcément bien placés j'ai remarqué. Pas placés forcément là où on aimerait s'asseoir, ou... C'est un peu... Enfin après on les utilise pas quoi, souvent.

N : Et souvent c'est des sièges uniques.

L : Oui !

N : C'est-à-dire qu'ils n'emmènent pas à la discussion. Et à un moment, il y avait des bancs. Soit ils ont disparus parce qu'il y avait la volonté que les gens ne se rencontrent pas, soit il y a des choses qui ont séparé chaque place pour que les SDF puissent pas dormir dessus. Donc je trouve qu'on est déjà extrêmement manipulés dans des cheminements dans la ville. Manipulés,

emmenés ou conduits dans les choses à faire et à ne pas faire. Et qu'il y a beaucoup de choses qui sont induites par l'organisation des villes et les choix politiques pour que des choses se passent entre les habitants ou ne se passent pas.

L : Oui.

N : Par rapport aux habitations, si les architectes construisaient par rapport au corps en mouvement, je pense que les lieux seraient bien plus vivables. Plutôt que de penser les lieux en terme de surface, de rentabilité et... Tu vois j'ai vécu quasiment exclusivement dans des lieux anciens, dont les murs n'étaient pas droits, dont les plafonds n'étaient pas droits, et il y avait quelque chose qui était extrêmement chaleureux et habitable. Parce que les cheminements se créaient tous seuls on va dire, ou l'organisation des éléments de mobilier se faisait très très facilement. Et depuis trois ans, j'habite dans une résidence qui est... C'est très très difficile pour moi... Enfin ça a été difficile d'organiser cet espace de façon à ce que l'espace puisse me parler dans le cheminement, mon déplacement dans la maison. Et dans ce rectangle j'ai créé des arrondis pour un cheminement et des circulations mieux quand même. Je crois que prendre la notion de corps en mouvement pour un espace vital à concevoir ça me paraît extrêmement important. Après, dans la façon dont tu me présentes cette question, il peut y avoir une limite extrêmement ténue entre induire une matière corporelle dans un lieu d'habitation ou n'induire que cette matière corporelle. Tu vois ? Et fermer des possibles en fait, des possibles d'habiter. Mais peut-être que j'ai pas bien perçu la question en fait.

L : Ben si ! Je pense ! Oui, c'est de concevoir en pensant aux mouvements !

N : Ou aux cheminements...

L : Oui ! Aux cheminements, aux mouvements.

N : D'accord.

L : Comment concevoir un espace en pensant par avance quels mouvements les gens peuvent faire.

N : Quand tu parles du mouvement, tu parles du déplacement, tu parles des façons dont sont organisés dans un même espace la cuisine, la chambre... Voilà, ça ou... ?

L : Oui, oui.

N : Ah oui d'accord ! Donc c'est plus en terme de cheminement, ou en terme de volume, ou en terme de déplacements dans un espace.

L : Oui, ça commence surtout par le déplacement puisqu'on conçoit un volume en tant qu'architecte. Mais c'est vrai que l'architecte peut aussi penser au mobilier, ou en tout cas où est la chambre, la cuisine, et la place... Enfin offrir, régler le volume aussi en fonction des déplacements et du geste du quotidien.

N : Ah oui, j'avais mal perçu la question. T'as compris que l'architecture c'était quelque chose qui m'intéressait. Et je me suis pas mal intéressée, sûrement pas autant que toi, j'ai sûrement moins de connaissance mais... au Bauhaus. Je trouve que ce mouvement il a été absolument génial. Génial et même les reportages que j'ai vu sur Le Corbusier, et sur le mobilier, et... Le truc rabattable, qui laisse le plus d'espace possible, tu fermes une cloison ou tu l'ouvres pour avoir accès... C'est génial ! Et ça je sais pas pourquoi on l'a abandonné. Enfin ça manque terriblement ce genre de choses.

L : Après Le Corbusier a travaillé sur... Tout est pensé par rapport à la mesure du corps. Moi je trouve ça super intéressant. Juste le truc qui me chiffonne un peu c'est que... Enfin c'est toujours très compliqué après mais... Tout le monde n'a pas le même corps ! Donc ça aussi c'est... On peut pas faire quelque chose de standard en fait. Mais c'est vrai que ça c'est déjà un début super intéressant dans... Lui aussi il travaillait beaucoup sur les déplacements. Juste la structure du bâtiment, comment était conçue sa structure, pour permettre un maximum de déplacements et... Justement les cloisons pouvaient être enlevées, remises, c'était...

N : C'est génial ! Les portes à galandages pour que deux espaces communiquent, ou puissent être fermés si on le souhaite, c'est des choses qu'on ne trouve plus dans les maisons et qui sont mais tellement importantes je trouve...

L : Ouais c'est clair ! Pourtant de plus en plus de structure sont comme ça, en poteaux-poutres exprès pour qu'on puisse ouvrir ou fermer comme on veut, ou en tout cas qu'on monte une cloison et que si on a besoin plus tard on peut l'enlever. Mais c'est vrai que... On peut le faire mais on le fait jamais en fait. On s'approprie pas assez l'espace.

N : J'ai pas de choses comme ça dans mon T2. Mais si les archis travaillaient un peu plus à partir du corps, on aurait des habitations seraient plus vivables, ouais. Mais tu vois, tu parles de Le Corbusier, du coup ça me fait rebondir là-dessus. Chez moi les plafonds sont à 2,50m, c'est trop bas. J'ai jamais habité dans des lieux où le plafond était si bas. C'est vrai que les lieux d'habitation, moi je mets toujours énormément de temps pour arriver à mes les approprier. Souvent, j'en arrive à enlever des choses pour avoir de l'espace vide. Sinon j'ai l'impression que j'ai plus d'espace pour moi. Donc je pourrais dire que ce qui me manque c'est de l'espace dans les lieux d'habitation. Mais oui ce serait bien. Et tu vois c'est drôle parce que je connais des archis qui viennent danser dans les ateliers et qui après, dans le cadre dans leur travail, j'avais une discussion là-dessus il y a deux jours, ont tellement de contraintes et de cases à remplir, que la créativité en est vraiment amoindrie, ça devient...

L : Oui, je sais...

N : J'ai rencontré des archis pour qui c'était une idée conceptuelle, mais on ne savait pas pour qui ils construisaient.

L : Ah je voulais savoir si tu utilisais des notations chorégraphiques ou pas.

N : Non. Non par contre j'écris beaucoup. J'ai des cahiers, des cahiers et des cahiers d'écriture, de pistes que j'ouvre. Non les notations en fait, il faut avoir fait des études spécifiques. Et... Tu les connais ?

L : Ouais. J'ai regardé ça un peu.

N : Laban ?

L : Oui.

N : La labanotation, et puis il y en a une ou deux autres.

L : Il y a Benesh aussi.

N : Oui. Mais la plupart des chorégraphes font des petits croquis, des...

L : Oui, parce que je sais aussi qu'il y a des chorégraphes qui se font leur propre notation un peu, pour...

N : Ben c'est ce que je te disais pour les danseurs là, pour ces projets in situ/in copore, j'ai écrits des conduites dans lesquelles je parlais du lieu, je parlais... Je visais le lieu, il y avait souvent une photo. Et puis après il y avait la succession des consignes les plus précises possibles, pour que les gens sachent vraiment... Mais moi je passe beaucoup par l'écrit.

L : Oui mais bon comme c'est surtout de l'impro au final, enfin du ressenti, c'est vrai que c'est beaucoup moins utile que ceux qui doivent faire quelque chose de très cadré, de toujours le même geste au même moment.

N : Voilà c'est ça. C'est pas une écriture dansée, formalisée, et du coup... De toute façon, même en contemporain, avoir une écriture chorégraphique, c'est extrêmement difficile de la noter. Et il faut faire appel à des gens qui ont fait cinq ou six ans d'études là-dessus. Donc... Au mieux il peut y avoir de la vidéo, ou des images, mais surtout les sensations dans le corps.

L : Oui parce que du coup dans cette idée que l'architecte reprenne les... la chorégraphie... enfin l'idée de la danse pour imaginer les déambulations, etc, je me demandais si...

N : Tu pouvais t'emparer d'une partition pour écrire une architecture ?

L : Voilà.

N : Ah oui ! Ok, intéressant !

L : C'est ça que je développe un peu dans mon mémoire, entre autre. Enfin c'est une partie mais... Bon après bien sûr, les architectes devraient se réapproprier ces notations mais voilà, je me pose cette question.

N : Et t'as commencé ?

L : Ouais, j'ai un peu commencé. Il y a des architectes qui ont fait des notations un peu comme ça sur les déambulations... Il y a Bernard Tschumi...

N : Oui !

L : ...qui a un peu travaillé sur ça. Euh... Lawrence Halprin, le mari d'Anna Halprin.

N : Ben oui ! Ah oui ! Voilà !

L : Donc j'ai un peu regardé ça même s'il faut que j'approfondisse encore.

N : Dans les partitions tu vois, notamment de Brusson, dans la maison ouverte, ça commençait par regarder par terre, puis aller au bout jusqu'à la limite, passer à travers le porche puis monter, et le regard traversait les fenêtres qui étaient au-dessus du porche et ensuite elles arrivaient au faitage de la maison et puis au ciel. Voilà, ça c'était le début de la maison sans toit. Après je sais pas si tu peux t'approprier ça mais... Mais si tu veux la partition de Brusson, ça je peux te la transmettre !

L : Oui !

N : C'est donc une partition chorégraphique dans laquelle il y a la succession des consignes lieu par lieu.

L : Ça marche.

N : Après je pense qu'il y a des choses au niveau du poids et du temps, etc, que tu peux te réapproprier en architecture. Avec des gamins, dans un projet « danse-architecture », on avait travaillé par rapport à des histoires de construction. Et notamment on avait abordé la question du béton. Comment est-ce qu'on fabrique du béton ? Et donc après avoir expliqué ça aux enfants, que le béton était banché, ça avait donné lieu à deux scènes. Donc t'avais un enfant qui se mettait dans une position et l'autre qui venait épouser, se mettre contre son corps pour épouser comme le béton épouse les...

L : Les banches.

N : Oui. Il y a eu ça. Après il y avait aussi... J'avais utilisé pour ce projet là, parce que j'en ai fait deux ou trois « danse-architecture » avec des gamins, on avait utilisé une table. Et du coup il était question... Ah mais ça ça peut t'intéresser aussi par rapport à Job ! Il était question d'utiliser ce volume sous la table et de le remplir à partir de son corps.

L : Ah c'est intéressant. J'ai vu des chorégraphes aussi comme ça qui investissent les interstices de la ville et qui viennent combler les...

N : Et donc les enfants venaient occuper des espaces sous la table, pour combler cet espace vide dessous. Et ensuite ils changeaient de position. Donc dès qu'il y en avait un qui changeait, ça obligeait tous les autres à changer de position quoi. Et à Job on avait la chance d'avoir trois sortes de niches. Et avec un couloir et une grande vitre. Et donc dans la niche ça a été cette chose

là aussi. Il y en avait un qui venait occuper un espace en laissant des espaces vides, et puis les autres qui venaient faire pareil.

L : D'accord.

N : Et tout ça dans la lenteur et dans l'immobilité. Et donc c'était comment tu sens ce volume, comment tu l'habites, comment sens l'espace vide. Des choses comme ça. Bien sûr l'horizontale, la verticale c'est des choses qui ont été très importantes par rapport à l'architecture et l'appropriation d'éléments architecturaux par la danse. Le rythme, là par rapport au rythme, je pense surtout à un bâtiment que Le Corbusier avait fait pour un monastère je crois... Je pensais à ça... Et après, effectivement par rapport aux piliers, il y avait les histoires de verticales, horizontales, diagonales. Et il y avait aussi des arrondis. Et donc ça c'est des choses qui ont été après mises en mouvement.

L : D'accord.

N : Mais tu verras dans la conduite que je t'enverrai.

L : Oui, ça marche.

N : Donc oui je pense que l'architecture peut s'approprier des éléments de danse pour créer des lieux et inversement. Les danseurs peuvent s'approprier des éléments d'architecture pour habiter les lieux et les faire vivre autrement.

L : Belle phrase ! Ben je crois que j'ai fait le tour des questions.

N : Super ! Si tu en as d'autres n'hésite pas.

L : Merci beaucoup !

N : En tout cas la question du corps et de l'espace c'est quelque chose de très intéressant.

L : Oui ! Ça finit jamais.

N : Je pense pas effectivement. Je pense à Matali Crasset¹ dans les recherches que tu mènes. Elle est pas architecte, elle est designer. Et elle parle beaucoup du corps, et de l'usage pour créer du design. Et notamment elle est sur des... Enfin là j'ai en images des sortes de canapés qui peuvent s'augmenter ou se diminuer et qui sont vraiment faits pour pleins d'usages avec différentes pièces que tu assembles comme tu veux. Elle a beaucoup travaillé pour les enfants. Le peu que j'ai vu de reportage sur elle, j'ai trouvé que c'était quelqu'un d'intéressant dans sa façon d'aborder le...

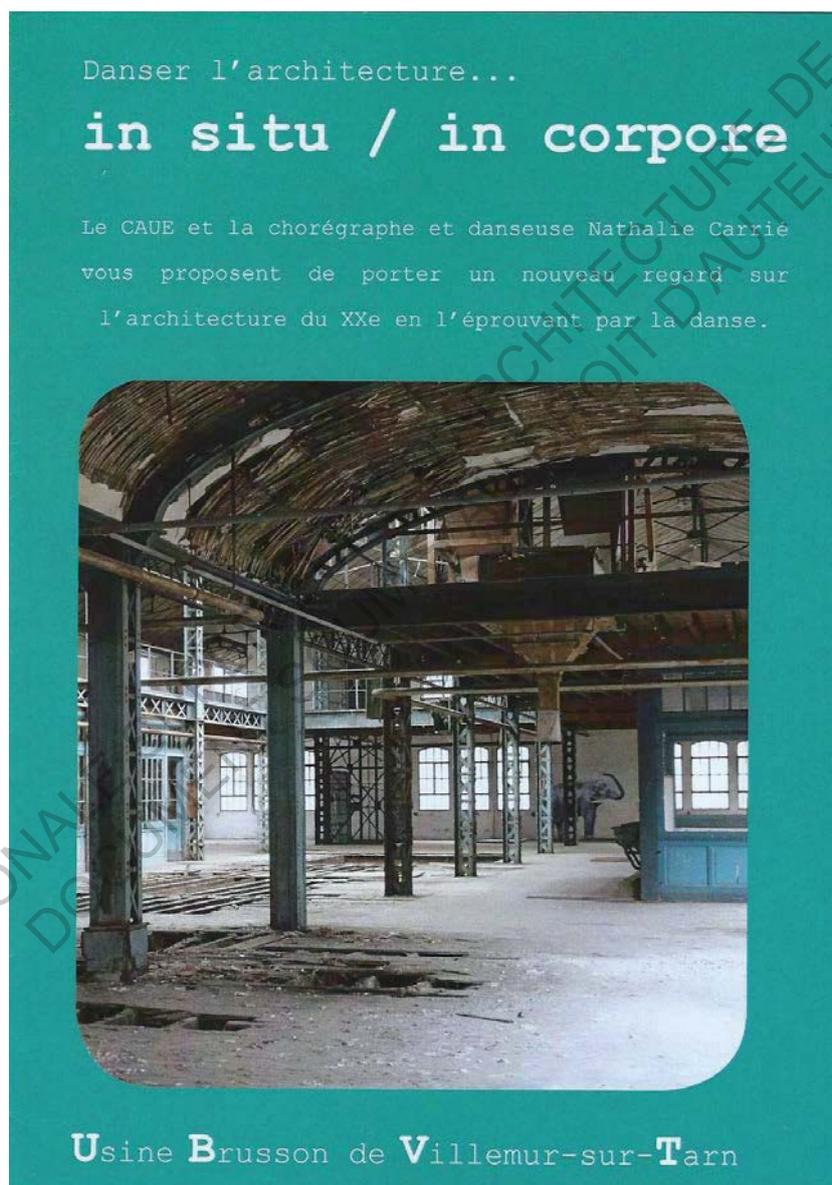
L : D'accord !

N : Je trouve qu'elle est dans les designers... Elle fait un boulot qui est intéressant dans la démarche et dans l'origine en fait. Bon après je sais pas, j'ai pas trop trop creusé mais... Il me semble quand même...

1. Matali Crasset, née le 28 juillet 1965 à Châlons-en-Champagne est une designer industrielle française. Diplômée en 1991 par l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle de Paris. Elle fait ses débuts auprès de Denis Santachiara à Milan et Philippe Starck à Paris. (source : Wikipédia)

Performance de Nathalie Carrié¹ à l'usine Brusson de Villemur-sur-Tarn :
 Mon expérience personnelle, mes sensations, mon ressenti
 22.04.17 à partir de 15h

Cet après-midi là, il faisait beau. Le soleil accompagnait de ses rayons mon parcours vers l'usine. En arrivant, j'ai été subjuguée par cette immense masse de briques rouges qui se dressait devant moi. La nostalgie m'a envahit en observant davantage : les vitres brisées, la végétation grimpante sur ces murs vieillis par le temps, ... J'ai été donc pressée de pénétrer à l'intérieur. On m'a tendu la plaquette de l'événement que je me suis empressée de ranger dans mon sac afin de profiter un maximum des lieux.



Plaquette de l'événement

1. Nathalie Carrié est danseuse, chorégraphe mais aussi plasticienne. Elle s'intéresse entre autre à la scénographie, à l'architecture, à la transmission aux enfants, etc. Elle organise des ateliers de danses, non pas des cours, où les danseurs participent à une recherche sur le corps en mouvement. J'ai pu assister et participer à l'un d'eux. Cela a été une expérience très enrichissante. Nathalie a commencé par nous demander de marcher et au fur et à mesure, on a écouté notre ressenti et laissé aller notre corps. On a ainsi investi l'espace avec le corps : danse et architecture se liait sous mes yeux. Pendant cet atelier, Nathalie posait des questions, des pistes de réflexion à partir desquelles on dansait, on improvisait, on se laissait aller tout en gardant la piste en question en tête. Cela donnait lieu à des discussions sur ce que notre expérience nous a apportée. On apprenait alors aussi des autres. J'ai très souvent pu relier mon travail à ces pistes.

Une architecture novatrice

La conception de l'entreprise, considérée à la fois comme un espace de production, un outil de puissance, et, comme un espace social, un terrain de régénération de l'ordre moral et politique, assigne au paysage industriel un rôle qui dépasse largement une simple fonction productive.

L'usine, catalyseur d'une nouvelle économie et d'une nouvelle société, ne peut renoncer à la vocation culturelle d'une architecture servant, certes, l'image de l'entreprise, mais surtout, témoignant de l'harmonie régnante et indissoluble entre sa communauté et sa production.

Réduite à une stricte utilité, une architecture, dénuée de sens esthétique, témoignerait de l'abandon de cette mission civilisatrice de l'usine.

Un système constructif moderne, à ossature métallique. Trois travées de plan aux piliers de profilés d'acier léger triangulé portent le plancher d'étage et la charpente de trois vaisseaux aux toitures accolées à deux versants.

Cette modernité reste cachée derrière des façades toujours en briques et encore fidèles aux principes de la composition néo-classique.

Pour l'extension de l'unité de paquetage, le système à ossature métallique est repris mais les plafonds à voûtes en berceau sont abandonnés, les charpentes seront apparentes, le vaisseau central couvert d'une verrière qui laisse pénétrer une lumière vive.

*Extrait de l'ouvrage La chanson des bûes durs - Brusson Jeune 1872 - 1972. Conseil d'Architecture d'Urbanisme et de l'Environnement.

Caractère monumental

Site de grande ampleur (ville dans la ville), volumes imposants, planchers de dimension extraordinaire. Profondeur de champ - Points de fuite - Élançement.



Tradition et Modernité

L'écriture de l'enveloppe fait référence à l'architecture vernaculaire, tandis que la distribution intérieure, référence au plan libre renvoie à la modernité.

Opacité et Légèreté

Enveloppe maçonnée en contraste avec la légèreté de l'ossature métal. Légèreté du squelette, transparence et longue portée.



Trame

Trame qui renvoie à une production en série. Rythme donnée par la trame constructive et par l'ordonnement des baies.

Rationalité et Poésie

Espace fonctionnel en lien avec une logique de productivité, adouci par une voûte, des échappées, des jeux de lumières et de textures, des ambiances contrastées...

Vieille Dame

Blessures et déconstruction qui alimentent une nouvelle mise en scène. Appropriation poétique par l'art et la présence du végétal qui habite désormais ce lieu.



Espace sacralisé

Effet de nef qui contribue à la noblesse du lieu. Éclairage zénithal qui favorise l'évasion.

Plaquette de l'événement

Une fois le portail d'entrée franchi, ma vue a été guidée par la perspective engendrée par les bâtiments de part et d'autre, reliés par une passerelle à l'étage. Au fond, j'apercevais une étendue d'herbe elle aussi en friche. On nous a invité à se séparer en petits groupes et à aller visiter les lieux, vides et silencieux, avant qu'ils soient investis par les danseurs et ramenés à la vie. Le but de cette manœuvre était également d'« aider à goûter l'architecture contemporaine au grand public qui n'y accède pas la plupart du temps »¹. Je suis passée par le bâtiment des machines, au fond de la propriété. C'est un espace qui n'allait pas être investi par les danseurs. Je ne le savais pas. Mais pour y accéder, je me suis faufilée dans un trou dans un mur. Une fois à l'intérieur, j'ai été englobée de pénombre. Mes yeux ont eu un temps d'adaptation. J'ai continué vers ma droite, vers la lumière qui m'appelait. Puis je suis arrivée dans un espace immense lumineux et en double hauteur. J'ai été interpellée par l'effet de compression et de dilatation qui venait d'agir sur moi. Un peu plus loin, j'apercevais un espace dans la continuité de celui-ci mais cette fois encore plus éclairée par un puits de lumière. Finalement, on nous a reconduit à l'extérieur, vers le bâtiment à gauche de l'entrée. J'appris plus tard qu'il s'agissait en fait de l'imprimerie de l'ancienne usine. Le toit de ce dernier était absent. De la végétation avait donc commencé à pousser à l'intérieur. Nous nous sommes installés en ligne, de l'autre côté de l'édifice. Les fenêtres manquaient elles aussi à l'appel, ce qui nous a permis de bien distinguer ce qui allait se dérouler en son sein. Là a commencé le premier tableau de cette série de performances qui nous attendaient.

Pour ce premier tableau donc, les danseurs étaient positionnés en groupes et faisaient au départ le même « geste ». Cependant, on ressentait l'individualité puisque chacun faisait cet enchaînement chorégraphique de sa propre manière. Il s'agissait en fait de commencer « par regarder par terre, puis aller au bout jusqu'à la limite, passer à travers le porche puis monter »². Ensuite, « le regard traversait les fenêtres qui étaient au-dessus du porche et ensuite elles arrivaient au faîtage de la maison et puis au ciel. »³. Après ça, en fonction des phases musicales, les danseurs ont suivis des consignes pré-établies. En fonction de celles-ci, ils improvisaient, suivaient leur instinct, laissaient aller leur corps par rapport au son, à l'espace et à leur ressenti. Ils ont donc regardé le ciel, puis, comme du vent, ils sont allés se poser sur les fenêtres, sur le végétal, sur les murs. Ils les ont explorés avec délicatesse. Ensuite, ils ont été eux-même ce qui occupe le lieu, c'est-à-dire le végétal qui colonise le minéral, ou les oiseaux. Finalement, ils ont retrouvé des gestes imaginaires de l'imprimerie, en écho au lieu. La performance s'est terminée mais la poésie continuait. Le silence est resté de rigueur et le public a pu pénétrer dans cette maison sans toit. Je suis tombée sur les plans, au sol, mais aussi des textes sur les murs signés par des noms différents. Il s'agissait de textes de danseurs qui avaient retranscrit avec des mots leurs impressions lors de leur visite sur le site la première fois. Je les ai lus et pris en photo. On y notait la relation du plein et du vide, les éléments présents dans le lieu à l'origine et ceux engendrés par sa dégradation. On lisait aussi une certaine sensibilité à la lumière, à l'ombre mais aussi à la jonction entre les espaces, à la circulation horizontale et verticale. Certains textes laissaient entrevoir les transformations ou encore l'ambiance générale dans le bâtiment : « j'ai eu envie de danser dans ce lieu mais aussi avec le lieu »⁴, « ce que j'ai entendu et imaginé entendre et voir »⁵. Parfois, il n'y avait qu'une simple liste de mots que le danseur avait pensés et associés au lieu. Ces textes avaient été imprimés par Nathalie et affichés sur les murs afin de rendre compte de sa démarche de travail, mais également pour faire un écho plus fort à la fonction de cette maison sans toit : une imprimerie. Le vent faisait voler ces feuilles, les froissait. On aurait cru déceler le son des ailes des oiseaux, les gardiens du lieu. Nathalie Carrié m'a expliqué lors de notre entretien que les sensations des danseurs ont été le point de base de la création de la performance et qu'ils avaient non seulement travaillé avec les mots mais aussi à travers la prise de vue : « en fait, ce projet initialement, il y avait le fait d'aller dans les lieux, de s'en imprégner, et de rendre compte de toutes ses émotions et sensations par la photo »⁶, « et sur... sur la perception qu'on a des mots. La perception, l'imaginaire, et le vécu des mots. Et du coup ça me paraissait important que chacun puisse écrire ses sensations pour qu'on puisse s'appuyer là-dessus pour explorer corporellement ces choses-là »⁷.

1. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Caroline L., Textes de ressenti des danseurs

5. *Ibid.*

6. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1

7. *Ibid.*



in situ/ in corpore

Entrepôts **BRUSSON**
Villemur sur Tarn
22 avril 2017.

1. MAISON SANS TOIT IMPRIMERIE

TITRE mais où est passé le toit ?

MUSIQUE chopin/ nocturne/ CD1./ 8. 5'54

CONSIGNE

SANS MUSIQUE

la tâche à accomplir.

entrer depuis notre QG (marche soutenue/ tâche à accomplir)
En portant : craie/ rouleau plastique/ ou liasse de papier « palimpseste ».
Déposer son « chargement » à proximité de là où vous interviendrez à la fin/
Venir rejoindre le centre de l'espace/ se masser pour former groupe/
Regarder le sol/

THEME. 0 à 0'38" les ouvriers. groupe compact. Regardent l'absence de toit

1ere phrase musicale. 0 à 19"

le regard parcourt le sol jusqu'au grand porche sans porte et passe au travers/
puis/ lentement monte vers la fenêtre/
puis continue à monter vers les 2 petites fenêtres du haut

2e phrase musicale 19" à 38"

regarder l'absence de toit (le haut des murs où venait se poser le toit)/
puis le ciel

VARIATION 1. 0'39" à 1'45

être papier.se détacher du bloc. Voler au vent.se poser

le groupe s'effrite (se détacher)

comme des feuilles de papier se détachent du bloc note et se déplacent avec le vent.

LE REGARD GÈNERE LE MOUVEMENT (avec arrêts/ suspensions)

- Danser sans quitter des yeux ce qu'on regarde
- Le regard inspire le mouvement (lieu du corps/ qualité rythmique/ ou hauteur)
- Direction... se rapprocher. s'éloigner/ ou déplacement ou arrêt contemplatif
- Le regard matière/ appui : le regard génère une sensation qui s'exprime par le corps
- Ce qu'on regarde initie 1 type de mouvements. ex : devenir végétal
- Les lignes du bâtiment sont reproduites par le corps puis mises en mouvement

UN PEU AVANT LA FIN : SE « POSER » (IMMOBILITE) : arrêt sur image/ contact avec la matière/ Se mettre dans la sensation de l'exploration à venir

THEME. 1'45 à 2'21 **explorer délicatement ce qu'il reste : murs/ fenêtres/ végétal**

explorer les surfaces avec délicatesse/ soin et attention :
Murs/ fenêtres/ végétal

VARIATION 2. 2'22 à 3'08 **exploration suite + s'effondrer**

Explorer les surfaces (suite) + s'effondrer/ se fissurer/ ... etc.
(seul.e, avec ou sans mur) ou à 2 : être accompagné/ retenu ou accueilli par quelqu'un./

UN PEU AVANT LA FIN : REJOINDRE QUELQU'UN DANS « LE CARRE VEGETAL »

(groupes 2 ou 3 personnes)/ IMMOBILITE/ se préparer à devenir végétal

THEME. 3'10 à 3'44. (après les trilles) **Ce qui occupe le lieu : végétal/ minéral/ oiseaux**

Le végétal colonise le minéral

VARIATION 3. 3'44 à 4'25

Le végétal colonise le minéral + les oiseaux

EPILOGUE .4'25 à 5'54 **Les gestes de l'imprimerie au ralenti/ fin près de la fenêtre/ regarder le ciel**

Se masser en plusieurs lignes comme pour faire les oiseaux
(être face ou diagonale pour le public)

Les gestes de la machine choisie au ralenti/

Puis les machines s'arrêtent : temps d'immobilité plus ou moins long/

Venir tranquillement près d'une fenêtre pour regarder le ciel et s'immobiliser

Fin de la musique.

SANS MUSIQUE.

Après immobilité. A l'écoute.

Repartir dans la marche vers LA TACHE A ACCOMPLIR :

dessiner les cadres autour des végétaux à la craie/

détacher des feuilles du « calendrier » et aller les amarrer quelques part/

dérouler les feuilles plastiques et les poser aux emplacements des machines/

coller des fragments de textes/ oiseaux ?

PARTIR QUAND LA TACHE EST ACCOMPLIE

(vers QG via rez-de-chaussée)

MANUTENTION	feuilles de papier/ rouleaux de plastique « noms de machines »/ craies
GESTE UTILITAIRE	gestes de l'imprimerie/ « gestes de la machine »
MATIERES	végétal/ murs/ verre cassé. fenêtre/ ciel
QUE LAISSE-T-ON ?	plastique avec inscriptions machines/ traces de craie sur bitume/ feuilles retenues par caillou ou matière et qui vole au vent
QUE RESTE-T-IL ?	le végétal encadré/ des noms de machines/ des feuilles vierges qui bougent au vent/ des fragments de textes/ des oiseaux ?/



L'imprimerie, Usine Brusson
Le lieu vide
© Virginie Fraisse



L'imprimerie, Usine Brusson
Le lieu avec les danseurs
© Franck B.



Tableau 1
© CAUE

ambiance de gare égarée
désaffectation. affectation
murs décrépits
herbes folles
sols troués
maison sans toit. ciel ouvert
brique orangée
espaces. passages. étages
dedans/dehors
rouille
colonnes de fer
du verre en dentelle
des rouleaux....succession
les absents.....les ouvriers
des tableaux
l'ombre et la lumière / puits de lumière

quelle mécanique pour mes viscères ?

machine
mécanique
engrenage
production en série
répétition et accélération

assourdissant

l'odeur âcre de l'huile
des rouages

enrouler la pâte
aplanir la farine
pétrir avec des bras de métal
déposer sur des rouleaux

Alice M

Voici mon retour sur mes impressions suite à la visite de l'usine de Brusson :

- La notation de plein et de vide : (j'en étais imprégné pendant toute la visite)

Pour les vides :

Au niveau de l'architecture en elle même :

Ceux présents à l'origine dans la construction :

Les fenêtres, la verrière, les cages d'ascenseurs et monte charges, les goulots à farine et déversoirs, ceux entre les croisements des poteaux et poutres, le Trou rond parfait creusé dans l'étage de là où nous avons pris le café etc...

Ceux créés par la dégradations des lieux:

Plancher qui s'effondre, carreaux cassés etc.

Le vide aussi plus de l'ordre du ressenti :

Lieu abandonné, bâtiment public vide de monde, usine dépossédé de sa fonction, artistes de passage et repartis etc.

Une sensation de temps suspendu. J'ai eu le sentiment d'une pause sur l'instant juste avant effondrement. Comme si je me trouvais dans la grande salle du Titanic juste avant qu'il bascule avant de sombrer.

Pour les pleins :

Ceux à l'origine:

Les murs, les machines, les vitres, objets divers etc...

Ceux créés par la dégradations des lieux:

Ce qui reste des bâtiments, des outils et machines, Les traces des ouvriers (le paquet de gitanes, les documents papiers, les traces des œuvres des artistes passé, les traces des visiteurs « clandestins ». Les portes obstrué par la mairie...

Plein de la nature (surtout végétal et oiseaux) qui viennent habiter le lieu, lui donnant une vie nouvelle.

Plein de la mémoire et de l'histoire du lieu encore imprégnée dans les murs. Ici aussi des différentes occupations.

Plein aussi de nos imaginaires, à nous visiteurs projetant et préparant notre future performance in situ. Je me suis vue dans un film de Myazaki.

Dans le grand vide du milieu du bâtiment j'ai imaginé des danseurs suspendus à des baudriers, et peut être Marie (que tu appelles conception) sur son trapèze... À l'image de ces oiseaux qui traversent cet espace et rappellent qu'il y a comme une suspension du temps dans ce lieu.

-Un jeu entre la lumière et l'ombre : (Lier, parfois,aux pleins et aux vides)

Pour la lumière :

Les ouvertures dues aux fenêtres et à la verrière.

Mais aussi des nouveaux faisant pénétrer la lumière dans des endroits qui ne l'avaient pas vue depuis longtemps.

Entre les deux : avec des éclairages et un réseau électrique (lumière) visibles mais devenus obsolètes(ombres).

Pour l'ombre :

Les murs et cloisons. Des portes obstruées...

Jeu entre la « lumière » mise sur le lieu par les artistes et l'association (dont tu nous a parlé) venant remettre en lumière ce lieu sa mémoire, Dans le sens de le faire revivre. Lui qui est entrain de sombrer dans l'oubli, « l'obscurité ».

-La jonction entre les espaces et la circulation :

Chaque espace semble relié avec un autre et communiquer de façon horizontale et verticale.

Circulations humaines par :

verticale : des escaliers, des ascenseurs...

Horizontale : passerelles, coursives..., (plus resserrement trous dans le murs)

Circulations des marchandises :

verticales : Monte charges, « dévidoirs »...

Horizontales : tapis roulants, charrettes...

La circulation des humains, des danseurs, des visiteurs, des oiseaux, le vent, la pluie, du temps...

-La transformation :

Par la dégradation : fait apparaître de nouveaux espaces et crée donc un nouvel ensemble.

Le bâtiment avec le toit effondré donnant naissance à un espace clos à ciel ouvert, le plancher effondré du bâtiment principal baignant dans la lumière un sous sol qui ne l'avait pas vue depuis longtemps.

Par notre imaginaire :

Dans cet espace j'ai imaginé (celui ou il y avait la chaise) un endroit autrefois caché, lieu clandestin de rassemblement de Jam de Jazz ou de swing. Où Les ouvriers venaient se regrouper la nuit pour jouer de la musique et danser. Aujourd'hui cette espace est gorgé de lumière comme une invitation à vivre nos mouvements et celui du lieu (ancien mouvement des machines et des ouvriers répétitifs, contraints, mouvement du lieu en train de tomber en ruine) en toute liberté et à la vue de tous (pour nous à la vue du public).

-Pour l'ambiance générale :

J'ai eu envie de danser dans ce lieu mais aussi avec le lieu. J'ai eu envie de toucher les poteaux, de les grimper, les enrouler, de monter sur les machines, de jouer avec les trous, les creux, le vide, faire du toboggan sur les dévidoirs (devenir un paquet de pâtes ballottés par ces machines), chercher l'équilibre sur les rouleaux, y tirer une autre danseuse, etc...

j'ai ressenti de la chaleur et de la douceur dans ce lieu. Bien qu'une usine à l'origine, j'ai ressenti quelque chose de plutôt positif. Là où j'ai le plus ressenti le labeur et la sueur, c'est dans l'endroit ou je t'ai montré le paquet de gitane. Et l'entrepôt don les étages se sont effondrés.

-Et puis d'autre trucs que j'ai vus et ressentis mais que je ne sais pas comment classer :

Dans l'entrepôt des vieux outils, les roues à rayons en bois ont attiré mon attention. Symbole pour moi de la roue du temps qui passe. Qui passe sur ce lieu. Autrefois une usine, un siècle passé (encore présent) avec ces vieux outils encore intacts, comme en attente qu'on vienne les réveiller et de leur rendre leurs mobilités...

Dans la cours j'ai vu le raffinement et la délicatesse de l'architecture du lieu. Une façon de construire aujourd'hui révolu, où la durabilité et l'esthétique étaient un critère prépondérant à la construction. Qui ce retrouve jusque dans la façon qu'a le bâtiment de se dégrader : Avec élégance.

J'ai vu la végétation prendre sa place sur les murs et les toits. Avec ici aussi élégance.

Ce que j'ai entendu et imaginé entendre et voir:

J'ai entendu le verre craquer sous mes pas dans la cour,
J'ai entendu des tuyaux en métal suspendu à 15 mètres du sol se balancer sous le vent faisant un bruit métallique et résonant, dans une ambiance fantomatique.

J'ai entendu le chant des oiseaux,

J'ai imaginé entendre le son des machines, des voix des ouvriers/ ouvrières et des contre-maîtres. J'ai imaginé le bruits des tissus des tenues des ouvriers. Surtout le froissement des robes des ouvrières. J'ai imaginé voir les vêtements recouverts de farine. Et là j'ai imaginé tout l'intérieur du bâtiments blanc de farine, la poussière, l'air saturé. La sueur du labeur. Mais aussi les rires et la solidarité entre ouvriers/ouvrières.

J'ai imaginé entendre et voir les artistes qui y sont passé avant nous...
Je nous ai vu y danser et y prendre du plaisir.

Caroline L.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Brusson

Métal

Brique

Bois

Verre

Plâtre

Maison sans toit

Ciel ouvert

Vide

Mousse courant sur les rebords

Fenêtre sur ciel

Toît sur ciel

Lignes de mousse

Abriter l'espace

Envelopper le vide

Nourrir et déployer le vide

Perspective de lierre

Rythmique de briques

Dentellière de verre

Passerelle

Passage

Mouvement séquencé

Dentelle de verre

Fleur de métal

Verticales accidentées

Rythmique de la ligne

Multiple de la ligne

Verrière 1er

Lambris en apesanteur

Décollement du blanc

Territoires de plâtres

Métal échoué

Parquet éventré

Sol béant

Verrière 2e

Rouler dérouler

Colonne vertébrale

Glisser sur la chaîne

Tapis de routine

Roulement de contraintes

Suivre le chemin

Suivre la ligne

Contrainte mécanique

S'enrayer
S'enclencher

Béances
Profondeur du noir
Absorption / réflexion de la lumière
Découper le noir
Découper le vide
Déchirer la matière
Traces
Mémoire
Ce qui reste, ce qui disparaît
Intérieur, extérieur

Myriam C.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ce lieu c'est Henriette, en bout de vie, maintenue dans un état de souffrance selon une logique qui m'échappe. La médecine impuissante, la mairie irresponsable.

Pourquoi mettent-ils autant d'énergie à la maintenir en l'état de friche, qu'à lui refuser une fin décente ?

Comme pour henriette, le temps et les espaces se disloquent en son sein.

Le temps est multiple , des traces de vie là sur son corps, et pourtant un détail, un papier au sol et l'esprit part 70ans en arrière, une touffe d'herbe là au milieu du béton nous projette 30 ans dans le futur, quand tout sera envahis... un tag encore frais nous revoilà à hier....
Jamais nous arrivons à être dans le présent , nous sommes perdu dans le temps , trops de temporalités distinctes se côtoient dans trop peu d'espace. Le seul liant possible est partit il y a bien longtemps

La cohérence spatial n'est pas bien mieux, Il n'y a plus de haut de bas, la vue traverse les strates au travers des cicatrices de l'abandon. Des point de vues jadis impossibles, car totalement incohérents. Des gravas empêche l'accès à certains souvenirs. Des murs défoncés permettent des raccourcis. L'espace est en état de perpétuel rupture. Des ruptures d'un corps malade. L'eau s'infiltré.

Une odeur de pourriture, d'humidité, ces cheveux d'ange qui jadis faisaient sa fiertée, pourrissent à l'abandon . Son lit est humide, elle ne sent plus la biscotte.

La poussière accumulé, révèle les traces des visiteurs ... La poussière me rassure, omniprésente elle uniformise, les couleurs les odeurs les textures.... Elle rends le lieu cohérent...

De retour dans la première partie

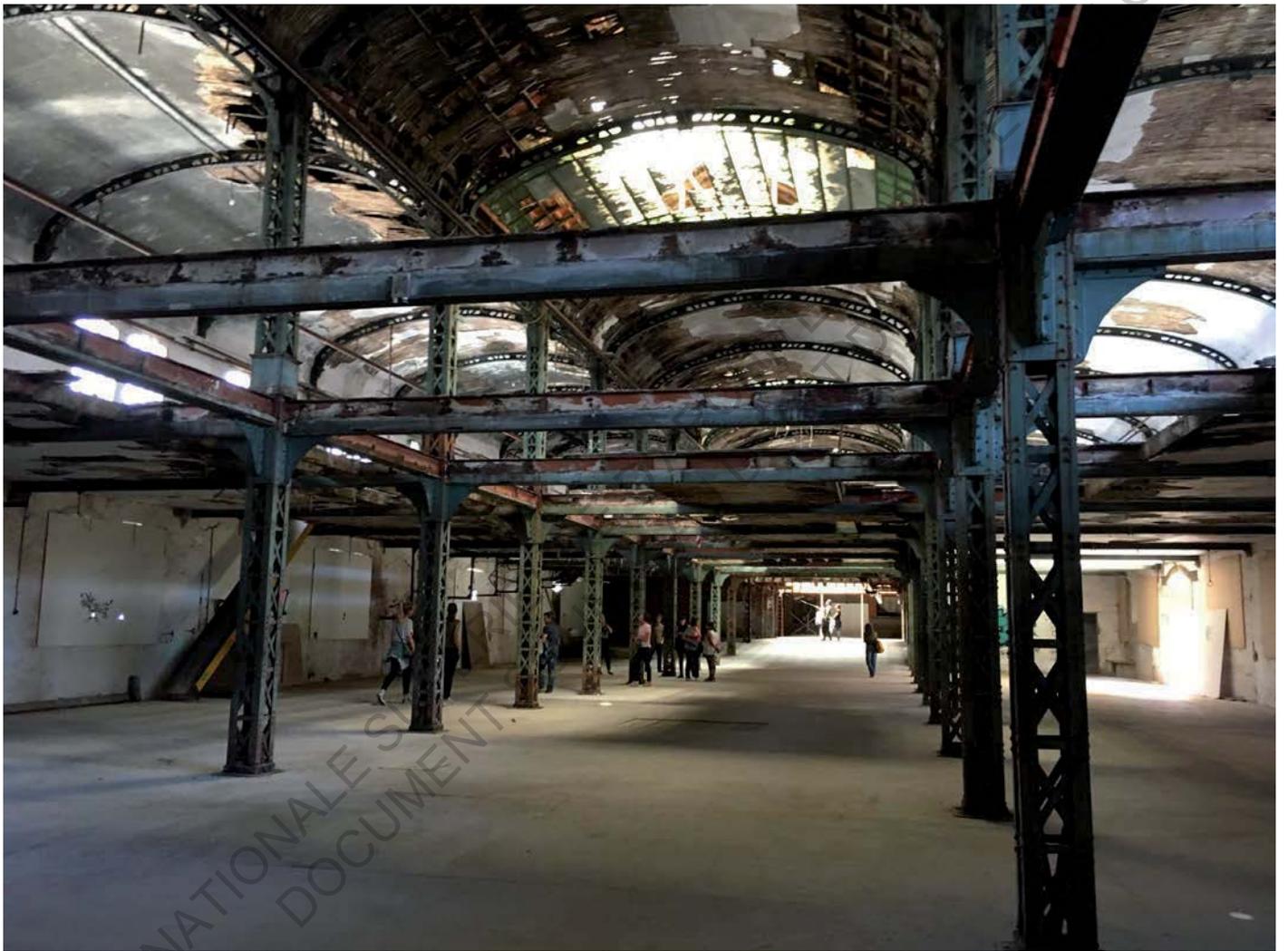
Il est impressionnant de voir comment la mairie sauve les apparences... comme à l'hôpital avant les visites... on prend bien soins de cacher tant bien que mal au visiteur la réalité d'une fin de vie. D'une fin de vie d'un lieu qui abrite en soi une histoire.

On la cache pour ne pas montrer la friche. La friche d'une prise en charge qui en dit long sur notre société.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Puis nous nous sommes dirigés vers les lieux du deuxième tableau : la salle en double hauteur que j'avais arpentée auparavant. Des poteaux quadrillaient le lieu. Nous nous sommes installés tout autour. Les danseurs étaient au fond, sous le puits de lumière, statiques. Ils ont fini par courir vers nous se sont immobilisés au centre de l'espace, entre les poteaux, toujours en groupe. Et ils sont restés là, sans bouger. Finalement, ils se sont éparpillés et séparés pour se retrouver deux ou trois par poteau. Là, Nathalie Carrié énonçait à voix haute les consignes. Les danseurs grimant sur les poteaux, comme pour le tableau précédent, faisait parler leur corps en fonction de celles-ci. « Monter », « changer d'appui », « coller-décoller », « entourer », « lâcher », « descendre » puis les danseurs devaient alors « frotter » leurs mains et leurs vêtements pour enlever la poussière déposée dessus. Cette séquence fut répétée plusieurs fois. Finalement, les danseurs ont du « intérioriser », puis, comme si cela avait engendrer une pulsion corporelle, ils ont été libres pendant un temps de faire ce qu'ils souhaitaient. Certains sont allés par exemple grimper sur un autre poteau, rencontrer d'autres danseurs, être en contact avec d'autres corps donc. La répétition des mouvements faisait écho à la trame de la structure porteuse et surtout à la répétition des gestes du travail de l'ouvrier. Le son en fond était lui aussi très répétitif.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



La salle aux poteaux, Usine Brsson
Le lieu vide



La salle aux poteaux, Usine Brusson
Le lieu avec les danseurs
© CAUE



Tableau 2
© Philou

Le troisième tableau s'est déroulé sous le puits de lumière. Nous nous sommes placés tout autour afin d'encercler les danseurs. Cet espace était en fait là où les employés des bureaux à l'étage pouvaient garder un œil sur ce qu'il se passait dans l'atelier. Les ouvriers pouvaient ainsi être surveillés. Le plancher, étant très abîmé, laisse davantage passer la lumière. Les danseurs se mouvant dessous déplaçaient la poussière. Avec les rayons du soleil, cela faisait flotter une ambiance mélancolique, pleine de poésie. Les poutres visibles permettaient aux danseurs de se suspendre. Des objets tombaient du plancher supérieur et étaient récupérés : la décrépitude du lieu résonnait dans les mouvements. La mémoire du lieu et son architecture se lisaient à travers le corps. Les gestes étaient encore une fois très répétitifs, tout comme la musique faisant penser aux bruits des machines. J'ai appris plus tard qu'il s'agissait en fait du son d'un moulin : « Il y a qu'une chose qui était, qui m'appartient et qui faisait partie d'un de mes projets d'il y a très longtemps. C'est quand on arrivait, après la maison sans toi, après l'imprimerie, on rentrait dans le rez-de-chaussée, dans la nef et là il y avait un son « brouuuu » [...] c'est un enregistrement que j'avais fait avec un ingénieur son pour un de mes projets. On était allé enregistrer les sons d'un moulin. »¹. Une fois le tableau terminé, le spectateur participait à la danse : il s'inscrivait dans une chaîne, avec les danseurs, pour emmener les chaises sur lesquelles il s'asseyait à l'étage. Cela faisait écho encore une fois au travail à la chaîne des ouvriers, à l'histoire du lieu.

1. Nathalie Carrié, entretien du 07.07.17 à propos de la performance et de son travail, annexe 1



La salle au puits de lumière, Usine Brusson
Le lieu vide
© Virginie Fraisse

ECOLE NATIONALE
DOCU

TOULOUSE



La salle au puits de lumière, Usine Brusson
Le lieu avec les danseurs
© Franck B.



De la salle au puits de lumière à l'extérieur, Usine Brusson
La chaîne humaine pour transporter les chaises

Le quatrième tableau s'est quant à lui déroulé sur la passerelle reliant les deux corps de bâtiment à l'entrée du site de l'usine. Les vitres étaient encore une fois brisée. Il restait surtout les montant et des débris de verre. La danse ici exécutée faisait comprendre l'idée de circulation et de balcon. Certains danseurs passaient, chargés de paquets. On comprenait donc que des marchandises transitaient parfois par-là.



L'entrée et la passerelle, Usine Brusson
Le lieu vide



L'entrée et la passerelle, Usine Brusson
Le lieu avec les danseurs
© CAUE

Pour finir, l'ultime tableau a été mis en place à l'étage supérieur, au niveau du puits de lumière. Les geste des danseurs étaient une nouvelle fois ceux de l'ouvrier qui emballait les marchandises. Ils faisaient des paquets. Ils jouaient également avec le papier. Ce dernier filtrait la lumière, créait un bruit de froissement. On imaginait les hommes et les femmes au travail, l'ambiance qui y régnait, les gestes effectuait. Une poésie se dégageait des corps des danseurs et répondait à l'architecture. Les danseurs en venait même à déchirer le papier. Etait-ce pour symboliser cette usine déchue, fermée, détruite par le temps ?



L'étage, Usine Brusson
Le lieu vide



L'étage, Usine Brusson
Le lieu avec les danseurs
© CAUE

Echange avec Jean-François Pirson¹ : Ensemble des différents mails que nous nous sommes envoyés

Mail 1

De : Léna
À : Jean-François Pirson
Le : 23 Avril 2017

Bonsoir,

Tout d'abord merci de m'accorder un peu de votre temps.

Je suis étudiante en quatrième année à l'école d'architecture de Toulouse et je fais partie du séminaire « Entre art et architecture » dirigé par Andrea Urlberger. Je travaille actuellement sur mon mémoire qui s'intitule : « La danse, un outil pour l'architecture ».

D'une part, pour vous expliquer rapidement pourquoi j'ai choisi ce sujet, sachez que j'ai fait énormément de danse avant de rentrer à l'école. D'autre part, je trouve que l'enseignement de l'architecture ne met pas assez l'accent sur l'usage des lieux que l'on conçoit. Cela est accentué par des représentations architecturales (telles que le plan, la coupe, etc) très statiques. Pour moi, l'architecte est là avant tout pour penser des espaces pour les usagers. Il est donc primordial de penser à l'appropriation des lieux, les déplacements, la place du corps dans ces espaces. Je souhaitais donc me servir de ma passion pour la danse pour questionner les représentations et la conception architecturale. Mon but est de savoir si l'architecte ne peut pas s'emparer des outils du chorégraphe, comme par exemple les notations chorégraphiques pour élaborer un projet. J'ai d'ailleurs mis en pratique cette théorie à travers mon projet mené en atelier au premier semestre. Ce travail a été très enrichissant.

D'autre part, dans notre séminaire nous étudions particulièrement le Bauhaus. J'ai donc beaucoup regardé la démarche de Schlemmer. J'ai aussi eu beaucoup lu d'ouvrages mêlant l'aspect de la danse et de l'architecture, centrés évidemment très souvent autour de l'espace comme point commun à ces deux disciplines. Si besoin, je me tiens à votre disposition pour vous envoyer une bibliographie complète si cela vous intéresse. J'ai également lu quelques uns de vos ouvrages. Votre parcours, votre regard d'artiste et d'architecte peut énormément m'apporter dans ma réflexion. Ainsi, Andrea m'a gentiment mis en contact avec vous.

Pour que vous ayez une idée plus précise de mon travail, vous trouverez ci-dessous mon plan de mémoire qui est en cours d'élaboration. Bien évidemment j'ai beaucoup d'éléments mais il me reste à préciser certaines choses, c'est d'ailleurs le but de mon entretien avec vous.

1. Jean-François Pirson est architecte. Il écrit, dessine, enseigne, photographie, marche dans les villes et les montagnes. Il a été professeur à l'Institut supérieur d'architecture Lambert Lombard. Depuis 2005, il poursuit ses activités pédagogiques et plastiques de manière indépendante et itinérante. En fait, son activité d'enseignement est en elle-même lieu de création, terrain d'expériences. Il organise notamment des workshops dans les écoles d'architecture afin d'offrir aux étudiants une autre approche de l'espace. La relation corps-espace est constitutive du travail de Jean-François Pirson quasiment depuis ses débuts. Il ne vise nullement, pour sa part, la production d'un art in situ. De même, il s'intéresse à des chorégraphes qui s'insèrent dans l'espace public (Alain Michaud) ou cultivent la relation à l'environnement (Christine Quoiraud, Patricia Ferrara) mais se tient à l'écart de toute visée chorégraphique. Attentif aux marges urbaines, aux territoires délaissés, il n'est pas indifférent aux projets des Italiens du groupe Stalker, mais sans chercher à reprendre leur activisme. Il salue aussi les petites constructions légères de Tadashi Kawamata. (source : Jean-François Pirson, *Pédagogies de l'espace - Workshops*, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011)

Introduction

I - La danse et l'architecture : un lien présent dans l'histoire ?

I. 1. Du jardin de Versailles au Bauhaus : penser l'espace scénique

I. 1. 1. Un premier constat : le jardin de Versailles, un lieu scénique

I. 1. 2. Schlemmer et le Bauhaus : un enseignement centré autour du corps et de l'espace

I. 2. L'émergence de quelques outils pour penser la danse dans l'espace

I. 2. 1. Le corps comme mesure : la géométrie dans la réflexion chorégraphique (je parle ici de Schlemmer, Le Corbusier et Laban)

I. 2. 2. La contrainte de l'espace et du corps pour enrichir la chorégraphie (je parle ici de Schlemmer et Laban)

I. 2. 3. La chorégraphie déjà assimilée aux gestes du quotidien (je parle ici de Mary Wigman, Schlemmer et de la chronophotographie)

II - La danse révélatrice de l'espace

II. 1. La danse comme outil de découverte ou redécouverte de la ville

II. 2. La danse assimilée à la marche et au parcours

II. 3. L'usage comme producteur d'espace

III - L'architecture productrice de chorégraphies du quotidien

III. 1. Les notations chorégraphiques au service de la conception scénique

III. 2. Les notations chorégraphiques comme outil de conception : l'espace conçu engendre la danse du quotidien

III. 3. La pensée de la contrainte comme enrichissement de la danse et des chorégraphies du quotidien

Conclusion

Après lecture de quelques uns de vos écrits, je m'interroge sur le rapport que vous entretenez avec le parcours, le corps comme outil d'investigation des espaces.

Quelle est pour vous la frontière entre la marche et la chorégraphie ? A partir de quand peut-on parler de chorégraphies ? Est-ce la même chose ?

Les usages, l'appropriation des lieux peuvent-ils être comparés à des chorégraphies du quotidien ?

Est-ce mieux d'avoir affaire à un espace vide pour danser ou bien un lieu rempli de contraintes, de mobiliers, d'obstacles enrichit-il davantage la chorégraphie ?

Voilà quelques questions qui me permettront déjà d'avoir une idée plus claire sur ces notions. Peut-être, à partir de vos réponses et de la poursuite de mon travail, en aurais-je d'autres ultérieurement. Bien sur, si vous souhaitez précisez d'autres choses qui vous semblent essentielles autour de ces questions là et des thématiques abordées dans mon plan/mémoire, n'hésitez pas.

Encore merci de votre disponibilité et par avance, de votre aide précieuse,

Bien à vous,

Léna FAUVERNIER

Mail 2

De : Jean-François Pirson

À : Léna

Le : 24 Avril 2017

Bonjour Léna

C'est avec plaisir que je te réponds,
c'est dommage que la distance nous empêche de nous rencontrer,
c'est plus facile en buvant un thé et en découvrant nos visages

je vais prendre le temps de répondre aux questions soulevées
mais une bibliographie m'aiderait

à tout bientôt
de belles choses
jfp

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mail 3

De : Léna

À : Jean-François Pirson

Le : 24 Avril 2017

En effet, cela aurait été mieux de se voir physiquement car plus facile pour communiquer. J'aurais été d'ailleurs ravie de vous rencontrer autour d'un thé !

Merci beaucoup, vraiment, pour votre investissement dans mon travail.

Ci-joint la bibliographie que j'ai présentée mercredi dernier, lors de notre séance de rendu au sein du séminaire. Comme vous pourrez le constater, j'ai encore l'intention de lire pas mal d'ouvrages. J'en ai sélectionné beaucoup pour ensuite pouvoir élaguer en fonction des informations que chacun m'apportera.

A bientôt,

Léna

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES LUS

Ouvrages

- Clidière Sylvie et de Morant Alix, Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public, Montpellier, L'Entretemps / Hors les Murs, 2009, 192p.
- Corin Florence, Danse et architecture, Bruxelles, Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000, 224p.
- Feierabend Peter et Fiedler Jeannine (dir.), Bauhaus, Mohndruck, Gütersloh, Allemagne, Könemann, 2000, 639p
- Hertzberger Herman, Leçons d'Architecture, Paris, Infolio, 1991, 515p.
- Louppe Laurence (dir.), Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques, Paris, Dis-Voir, 1991, 158p.
- Parent Claude, Vivre à l'Oblique, Paris, L'Aventure urbaine, 1970, 81p.
- Pirson Jean-François, La Structure et l'Objet (essais, expériences et rapprochements), Belgique, Pierre Mardaga éditeur, 1984, 134p.
- Pirson Jean-François, Pédagogies de l'espace - Workshops, Bruxelles, Collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture - Fédération Wallonie, 2011, 181p.
- Rousier Claire (dir.) Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art, Tours, Centre national de la danse, 2001, 176p.
- Schlemmer Oskar, Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus, 1888-1943, Lausanne, l'Âge d'homme, 1978, traduit par Eric Michaud, 159p.
- Tschumi Bernard, The Manhattan Transcript, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981, 63p. • Villemur Frédérique (dir.), Danse & architecture, 2010 Palladio, Montpellier, Editions de l'Espeu, 2011, 128p.

Revues

- Carnets du paysage n°13-14 - Comme une danse, Versailles, Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles ; Arles, Actes Sud, 2007, 380p.

sites internet

- Commentaires de l'exposition de Schlemmer : <http://le-beau-vice.blogspot.fr>, consulté le 26/11/16
- Article de Julie Perrin, chercheuse en danse, L'espace en question : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>, consulté le 26/11/16
- Lawrence Halprin : <http://www.dataisnature.com/?p=1583>, consulté le 15/12/16

Sites internet

- Commentaires de l'exposition de Schlemmer : <http://le-beau-vice.blogspot.fr>, consulté le 26/11/16
- Article de Julie Perrin, chercheuse en danse, L'espace en question : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>, consulté le 26/11/16
- Lawrence Halprin : <http://www.dataisnature.com/?p=1583>, consulté le 15/12/16

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES NON LUS (essentiellement sur la notation chorégraphique à trier au fur et à mesure de la lecture, en fonction des notions abordées)

Ouvrages

- Pouillade Frédéric, D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique, lieu?, Poétique, Seuil, n° 137, février 2004
- Le Corbusier, Le Modulor, Paris, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1983, 221p.
- Roux Céline, Danse(s) performative(s) : Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1933-2003), Paris, Harmat- tan, 2007, 271p.
- Mirzabekiantz Éliane, Grammaire de la notation Benesh : manuel élémentaire, Pantin, Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique, 2000, 132p.
- Challet-Haas Jacqueline, Grammaire de la notation Laban : cinétographie Laban . Volumes 1, 2 et 3, Pantin, Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique, en collaboration avec le Centre national d'écriture du mouvement, 1999, 147p.

Sites internet

- Thèse écrite dans les années 70 («Systèmes de notation en architecture») : <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/31019/24900806-MIT.pdf?sequence=2>
- Les pratiques performatives performatives en France aujourd'hui : <http://netable.org/>
- Représenter le mouvement : <http://landscapeandurbanism.blogspot.fr/2009/01/representing-motion.html>

Ouvrages non référencés

> Notation CONTÉ

- Grammaire de la notation Conté : nouvelle présentation du système -- Michelle Nadal ; [publié par le] Centre national de la danse ; en collaboration avec l'Association Arts et Mouvement

> Notation BENESH

- Grammaire de la notation Benesh : manuel élémentaire -- Éliane Mirzabekiantz ; [publ. par le] Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique
- Angelin Preljocaj, de la création à la mémoire de la danse -- Dany Lévêque

> Notation LABAN

- Exercices fondamentaux de Bartenieff : une approche par la notation Laban -- Angela Loureiro, Jacqueline Challet-Haas
- La symbolisation du mouvement : issue de la cinétographie Laban -- Jacqueline Challet-Haas
- La maîtrise du mouvement -- Rudolf Laban ; essai traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien

> GÉNÉRAL

- Outillage chorégraphique : manuel de composition -- Karin Waehner
- Saisir le mouvement : écrire et lire les sources de la belle danse, 1700-1797 -- Dóra Kiss ; préface de Philippe Guisgand
- De l'une à l'autre : composer, apprendre et partager en mouvements -- [ouvrage collectif]
- Fabriques de la danse -- Simon Hecquet et Sabine Prokhoris

Mail 4

De : Jean-François Pirson

À : Léna

Le : 24 Avril 2017

Le 23 avr. 2017 à 22:07, Léna <adresse mail de Léna> a écrit :

Bonsoir,

Tout d'abord merci de m'accorder un peu de votre temps.

Je suis étudiante en quatrième année à l'école d'architecture de Toulouse et je fais partie du séminaire « Entre art et architecture » dirigé par Andrea Urlberger. Je travaille actuellement sur mon mémoire qui s'intitule : « La danse, un outil pour l'architecture »

ou pour l'architecte ?

D'une part, pour vous expliquer rapidement pourquoi j'ai choisi ce sujet, sachez que j'ai fait énormément de danse avant de rentrer à l'école. D'autre part, je trouve que l'enseignement de l'architecture ne met pas assez l'accent sur l'usage des lieux que l'on conçoit. Cela est accentué par des représentations architecturales (telles que le plan, la coupe, etc) très statiques. Pour moi, l'architecte est là avant tout pour penser des espaces pour les usagers. Il est donc primordial de penser à l'appropriation des lieux, les déplacements, la place du corps dans ces espaces. Je souhaitais donc me servir de ma passion pour la danse pour questionner les représentations et la conception architecturale. Mon but est de savoir si l'architecte ne peut pas s'emparer des outils du chorégraphe, comme par exemple les notations chorégraphiques pour élaborer un projet. J'ai d'ailleurs mis en pratique cette théorie à travers mon projet mené en atelier au premier semestre. Ce travail a été très enrichissant.

D'autre part, dans notre séminaire nous étudions particulièrement le Bauhaus. J'ai donc beaucoup regardé la démarche de Schlemmer. J'ai aussi eu beaucoup lu d'ouvrages mêlant l'aspect de la danse et de l'architecture, centrés évidemment très souvent autour de l'espace comme point commun à ces deux disciplines. Si besoin, je me tiens à votre disposition pour vous envoyer une bibliographie complète si cela vous intéresse. J'ai également lu quelques uns de vos ouvrages. Votre parcours, votre regard d'artiste et d'architecte peut énormément m'apporter dans ma réflexion. Ainsi, Andrea m'a gentiment mis en contact avec vous.

Pour que vous ayez une idée plus précise de mon travail, vous trouverez ci-dessous mon plan de mémoire qui est en cours d'élaboration. Bien évidemment j'ai beaucoup d'éléments mais il me reste à préciser certaines choses, c'est d'ailleurs le but de mon entretien avec vous.

Introduction

I - La danse et l'architecture : un lien présent dans l'histoire ?

ce titre laisse supposer que tu va refaire cette histoire du lien sans doute non

I. 1. Du jardin de Versailles au Bauhaus : penser l'espace scénique

I. 1. 1. Un premier constat : le jardin de Versailles, un lieu scénique

I. 1. 2. Schlemmer et le Bauhaus : un enseignement centré autour du corps et de l'espace

Versailles... mais alors tant d'autres exemples

ne serait-il pas plus opérant de commencer directement avec le bauhaus et d'autre mouvements de la même époque

I. 2. L'émergence de quelques outils pour penser la danse dans l'espace

I. 2. 1. Le corps comme mesure : la géométrie dans la réflexion chorégraphique (je parle ici de Schlemmer, Le Corbusier et Laban)

I. 2.2. La contrainte de l'espace et du corps pour enrichir la chorégraphie (je parle ici de Schlemmer et Laban)

I. 2.3. La chorégraphie déjà assimilée aux gestes du quotidien (je parle ici de Mary Wigman, Schlemmer et de la chronophotographie)

II - La danse révélatrice de l'espace

II. 1. La danse comme outil de découverte ou redécouverte de la ville

II. 2. La danse assimilée à la marche et au parcours

II. 3. L'usage comme producteur d'espace

III - L'architecture productrice de chorégraphies du quotidien

III. 1. Les notations chorégraphiques au service de la conception scénique

III. 2. Les notations chorégraphiques comme outil de conception : l'espace conçu engendre la danse du quotidien

III. 3. La pensée de la contrainte comme enrichissement de la danse et des chorégraphies du quotidien

Conclusion

Après lecture de quelques uns de vos écrits, je m'interroge sur le rapport que vous entretenez avec le parcours, le corps comme outil d'investigation des espaces.

Quelle est pour vous la frontière entre la marche et la chorégraphie ?

La marche est un mouvement naturel qui accompagne un des réflexes dominants (primordiaux). En tant que « spectateur » nous pouvons regarder la marche de personnes comme une chorégraphie quotidienne ((j'évoque cela par l'un ou l'autre dessin dans La danse de l'arpenteur ou ailleurs, j'en parle dans Entre le monde et soi et ailleurs)). Quand je cuisine ou que je donne cours certains disent que je danse. Personnellement je passe de la marche (ou du geste) à la danse parce que j'en ai conscience. Pour qu'une personne passe de la marche à la danse il suffit qu'elle dise je danse (peu importe la qualité, la décision consciente ou inconsciente est là). Après les marches, je demande qu'on dessine la perception du parcours, la ligne de leur pas sur un calque. Lorsque l'on superpose les calques, on a la base d'une partition chorégraphique où chacun peut marcher / danser cette ligne dans un espace en même temps que les autres personnes (tu me poses les questions pour éclaircir). Je dis souvent « comme une danse » à propos des marches (titre repris de mon texte pour le titre des Crnets du paysage). C'est un battement : Comme une danse. Si tu me donnes ton adresse je t'envoie quelques papiers. Tout ça en vrac.

A partir de quand peut-on parler de chorégraphies ? Est-ce la même chose ?

Les usages, l'appropriation des lieux peuvent-ils être comparés à des chorégraphies du quotidien ?

Oui pour les spectateurs qui regardent

Est-ce mieux d'avoir affaire à un espace vide pour danser ou bien un lieu rempli de contraintes, de mobiliers, d'obstacles enrichit-il davantage la chorégraphie ?

Je pense que pour des non initiés, c'est plus simple et plus dynamique de partir d'un espace vide..... grand..... de qualité. Pour sentir à la fois l'espace dans lequel on danse et l'espace du corps qui se déploie (c'est la superposition des deux dessins de Schlemmer) ((voir II danse l'espace dans le revue nouvelle de danse))

Voilà quelques questions qui me permettront déjà d'avoir une idée plus claire sur ces notions. Peut-être, à partir de vos réponses et de la poursuite de mon travail, en aurais-je d'autres ultérieurement. Bien sûr, si vous souhaitez précisez d'autres choses qui vous semblent essentielles autour de ces questions là et des thématiques abordées dans mon plan/mémoire, n'hésitez pas.

Encore merci de votre disponibilité et par avance, de votre aide précieuse,

Bien à vous,

comme une danse encore :



Des cartes dépliées

Cette boîte contient des restes morcelés d'arpentages et de marches guidées. Divers documents les prolongent. En étalant le tout sur une table comme pour commencer un puzzle, chacun-e peut reconstituer ou inventer des ensembles, suivre quelques parcours, prendre d'autres chemins.

JEAN-FRANÇOIS PIRSON

Prototype





Léna FAUVERNIER

Mail 5

De : Jean-François Pirson

À : Léna

Le : 24 Avril 2017

Bonsoir Léna,

je viens de t'envoyer un mail un peu sauvage, n'hésite pas à me poser de nouvelles questions, je regarderai la biblio et te dirai ...

je ne t'avais pas non plus souhaiter une bonne nuit, de belles choses

si tu veux avoir un autre aperçu de mon travail ..

Jean François Pirson Artiste-pédagogue - YouTube

📺 32:02

<https://www.youtube.com/watch?v=CSMneuxQ1nQ>

25 oct. 2016 - Ajouté par La Plate-Forme laboratoire d'art contemporain

Cet entretien avec Jean-François Pirson a été dans sa grande partie improvisé. Jean-François Pirson Artiste ...

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mail 6

De : Jean-François Pirson

À : Léna

Le : 28 Avril 2017

Bonjour Léna,

Tu cites Halprin, il y a des pages dans les Carnets du paysage / cheminements

ceci : > Després A. (dir.), Gestes en éclats. Art, danse et performance, Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, Dijon, 2016, 530 pages.

Danser sa vie, catalogue centre georges pompidou

je continue à chercher

si cela t'intéresse ... partitions workshop (à imprimer recto verso, puis plier)

je peux t'envoyer quelques traces par courrier >> adresse postale ?

bon we

jf

Pièces jointes du mail 6

Voir l'annexe 3

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mail 7

De : Léna
À : Jean-François Pirson
Le : 29 Avril 2017

Bonjour,

Merci pour tout ça !

Mon adresse postale est la suivante :
XXXXXXXXXX
XXXXXX

Prenez votre temps pour répondre aux questions que je vous ai posées, je suis en cours de rédaction de ma deuxième partie.

Bon week end à vous aussi,

Léna

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mail 8

De : Léna
À : Jean-François Pirson
Le : 8 Mai 2017

Bonjour,

J'ai bien reçu votre courrier. Merci beaucoup !

Merci aussi pour les réponses à mes questions.

J'avoue n'avoir eu que peu de temps cette semaine donc je n'ai pas encore regardé ce que vous m'aviez envoyé par mail le week end dernier. Je regarde ça rapidement ainsi que les ouvrages que vous m'avez conseillé et je reviendrai vers vous.

Merci encore pour votre aide !

Léna

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mail 9

De : Léna
À : Jean-François Pirson
Le : 14 Juillet 2017

Bonjour,

Je suis extrêmement navrée pour le temps que j'ai pris à vous répondre.

Le projet m'ayant pris tellement de temps ce semestre, et ayant décidé de soutenir mon mémoire en septembre afin de ne pas le bâcler et avoir le temps de bien le rédiger pendant l'été, j'avais mis mes recherches de côté.

Maintenant que j'ai sorti la tête de l'eau, je m'y consacre entièrement.

J'ai pu, en ce début de mois de juillet, rédiger entièrement ma deuxième partie et retoucher la première. Ci-dessous, je vous transmets le plan actuel. Comme la dernière fois, vous pouvez évidemment rebondir dessus.

La danse comme outil pour l'architecte

Introduction

I - La danse et l'architecture : un lien présent dans l'histoire ?

- I. 1. Du jardin de Versailles au Bauhaus : penser l'espace scénique
 - I. 1. 1. Un premier constat : le jardin de Versailles, un lieu scénique
 - I. 1. 2. Schlemmer et le Bauhaus : un enseignement centré autour du corps et de l'espace
- I. 2. L'émergence de quelques outils pour penser la danse dans l'espace
 - I. 2. 1. Le corps comme mesure : la géométrie dans la réflexion chorégraphique
 - I. 2. 2. La contrainte de l'espace et du corps pour enrichir la chorégraphie
 - I. 2. 3. La chorégraphie déjà assimilée aux gestes du quotidien

II - La danse révélatrice de l'espace

- II. 1. De la scène à l'italienne à la scène urbaine et architecturale : rompre avec les conventions
 - II. 1. 1. Une première étape : Artaud et Cunningham ou comment échapper aux réglementations scéniques
 - II. 1. 2. La danse comme outil de découverte ou redécouverte de l'architecture : la performance de Nathalie

Carrié à l'usine Brusson de Villemur-sur-Tarn

- II. 2. Les chorégraphies du quotidien
 - II. 2. 1. La danse assimilée à la marche et au parcours
 - II. 2. 2. S'inspirer du quotidien
 - II. 2. 3. L'usage comme producteur d'espace

III - L'architecture productrice de chorégraphies du quotidien

- III. 1. Les notations chorégraphiques au service de la conception scénique
 - III.1. 1. Le parcours et la notation Feuillet
 - III. 1. 2. Le corps en mouvement et la notation Laban
- III. 2. Concevoir l'espace par le déplacement des corps
 - III. 2. 1. Les notations chorégraphiques comme outil de conception : l'espace conçu engendre la danse du quotidien
 - III. 2.2. La pensée de la contrainte comme enrichissement de la danse et des chorégraphies du quotidien
 - III. 2. 3. ?????

Conclusion

En ce qui concerne la première partie, après dialogue avec mon tuteur, la partie sur le jardin de Versailles a été conservée pour simplement donner un exemple d'un lien déjà très présent entre danse et architecture. C'est bien sur juste un exemple pour montrer que ça existait déjà avant Schlemmer et comparer ce lien avec la pensée de Schlemmer. Cela permet également d'introduire la notion de paysage, notion que j'aborderai dans ma troisième partie avec Tschumi, Lawrence et d'autres travaux d'architectes.

J'ai également pu prendre contact avec une danseuse et chorégraphe, Nathalie Carrié, qui, en partenariat avec le CAUE de Midi-Pyrénées, a réalisé plusieurs performances autour de la danse et de l'architecture. Cet événement s'intitulait "in situ / in corporel ». J'ai pu par la suite avoir un long entretien avec elle sur les différentes questions que je soulève dans mon mémoire.

Les réponses et remarques que vous avez donné à mes questions ont éclairci pas mal de points. Vous m'avez été d'une grande aide, notamment en ce qui concerne la limite entre danse, marche et usage du quotidien. J'ai trouvé également très intéressant l'évocation que vous avait fait des spectateurs. Ce point de vue a ouvert sur d'autres questionnements dont j'ai beaucoup parlé avec mon tuteur.

Je souhaitais également vous poser d'autres questions. Vous qui avez eu une formation d'architecte mais qui pratiquez l'architecture à votre manière :

. Comment l'architecte peut-il s'emparer de la danse pour concevoir des espaces adaptés au mouvement, aux déplacements des corps ?

. Pensez vous que les notations chorégraphiques peuvent être ré-interprétées par les architectes afin de concevoir des espaces ?

Encore une fois, désolée pour ma réponse si tardive.

En vous remerciant pour votre patience et votre investissement,

A bientôt,

Léna

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mail 10

De : Jean-François Pirson

À : Léna

Le : 16 Juillet 2017

Bonjour Léna,
pas de problèmes,
et si je peux t'aider cela me fait plaisir

comme tu as revu le plan avec ton tuteur,
je préfère ne pas intervenir dessus
mais répondre à tes questions

. Comment l'architecte peut-il s'emparer de la danse pour concevoir des espaces adaptés au mouvement, aux déplacements des corps ?

Pour un kinesthésique, le mouvement fait partie intégrante de la perception, pour lui, comme pour les autres, l'expérience kinesthésique est un élément qui permet d'envisager avec plus d'acuité la valeur d'usage de l'architecture, un des moyens est de scénariser l'espace projeté, se promener avec un crayon sur les plans et suivre les déplacements quotidiens, diurnes et nocturnes des différents protagonistes réguliers et occasionnels. Prendre en compte la fluidité.

. Pensez vous que les notations chorégraphiques peuvent être ré-interprétées par les architectes afin de concevoir des espaces ?

Je pense que les expériences kinesthésiques ou les notations chorégraphiques sont des outils qui nous chargent mais qui ne sont pas applicables directement dans le projet. Prendre le crayon pour amplifier le mouvement de la main, du bras, de tout le corps est un moyen parfois négligé ou complètement escamoté. Le geste diffère pourtant du travail sur écran?

Ce sont de toutes petites réponses,
mais n'hésite pas de revenir à la charge

bel été
jfp

Mail 11

De : Léna
À : Jean-François Pirson
Le : 17 Juillet 2017

Merci beaucoup pour vos réponses qui me donnent un regard différent de ce que j'ai eu jusque là !

Ce sera très bénéfique à la rédaction de mon mémoire.

Je reviens vers vous ultérieurement,

A bientôt,

Léna

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mail 12

De : Jean-François Pirson

À : Léna

Le : 16 Juillet 2017

N'hésite pas Léna,
dommage que Toulouse et Bruxelles soient si éloignés

quand présentes-tu ?

très beau soir

jf

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mail 13

De : Léna
À : Jean-François Pirson
Le : 05 Août 2017

Bonjour,

C'est vrai, je regrette que nous n'ayons pas pu nous rencontrer mais ce sera peut-être pour une prochaine fois. Qui sait ?

En tout cas toutes vos interventions ont beaucoup nourri ma réflexion.

J'ai terminé de rédiger. Je n'ai plus qu'à attendre les corrections de mon tuteur.

Je présente si tout va bien le 15 septembre prochain.

Bel été,

Léna

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Dans le système de notations Feuillet, on commence toujours par indiquer les orientations afin de lire la direction dans laquelle s'effectuent les mouvements. Le sujet de la danse sera donc toujours indissociable du lieu de représentation bien défini. On identifie le haut de la salle sur le feuillet à l'aide de la portée musicale située par convention en haut de la feuille. Cette portée indique également sur quelle musique se compose la danse (dessin n°7a). Sur cette même feuille, les danseurs sont représentés comme indiqué sur le dessin n°7b, avec un signe par danseur. La façon dont ils sont dessinés nous informe sur leur place et leur orientation. Ensuite, des chemins sont tracés sur la feuille afin de figurer le parcours emprunté par les danseurs et de servir de support aux signes représentant les pas et les positions (dessin n°7d). Mais aussi, d'une part, cette ligne symbolise également l'axe vertical du corps comme si la colonne vertébrale humaine se projetait sur l'axe du déplacement humain.¹ D'autre part, ce tracé peut être interrompu par des pointillés si nécessaire ou allongés, même de façon démesurée pour recevoir l'indication de mouvements successifs qui en fait s'exécutent sur place.² Les positions, classées selon qu'elles soient « bonnes » ou « fausses », désignent la manière dont les pieds doivent être disposés l'un par rapport à l'autre.³

Comme nous avons pu le voir, les positions sont représentées sur le parcours dessiné sur la feuille comme sur le dessin n°8. Ces signes indiquent les endroits où il est possible de poser le pied en dansant. Ils n'apparaissent pas continuellement sur les partitions parce que les positions sont très souvent implicites. Ils servent surtout à marquer des repères pour guider le mouvement des pas si jamais une ambiguïté est possible entre une position de départ et une position d'arrivée, ou encore lorsqu'on ne dispose pas d'un autre signe pour décrire un pas, notamment pour les pas sur place comme les entrechats.⁴ Puisque les pas sont représentés de part et d'autre du cheminement, comme on l'a vu dans le dessin n°7d, on comprend ce qu'effectue le pied droit, le pied gauche, et même, pour un pas croisé, si on croise devant ou derrière l'autre pied (dessin n°9). Le pas est indiqué par le signe visible sur le dessin n°10.⁵ La petite tête noire marquée par A représente l'endroit où est le pied avant de marcher. La ligne sortant du point A et intitulée B représente la trace du pied, sa figure et sa grandeur. D marque le talon et E la pointe du pied, donc le trait C symbolise le pied.⁶ On voit bien ici le côté démonstratif de ce système de notation puisque les signes figurent l'aspect que prendra le pas.⁷

Dans la notation Feuillet, il ne faut pas perdre de vue que les signes indiquent la relation entre une bonne position et une autre bonne position, telles que sont les règles de la « belle Dance »⁸. Ajoutons qu'on recense, dans le système Feuillet, seulement cinq figures de pas répertoriés pour la simple et bonne raison qu'elles suffisent à décrire les mouvements possibles des jambes dans n'importe quel cas, bien que la quantité des pas dont on se sert dans les ballets de l'époque sont indénombrables. Cette réduction de pas sert à démontrer toutes les différentes figures que la jambe peut faire (dessin n°11). De plus, certains signes ajoutés à la figure de base du pas indiquent des actions accompagnant le pas en question, comme « plier », « élever », « sauter », « tourner », etc. La place et l'ordre d'apparition de ces signes sur la figure du pas indiquent le moment et la chronologie des actions à réaliser (dessin n°12).⁹ D'autre part, en correspondance avec la portée musicale, des barres de mesure sont inscrites sur le parcours. Les pas sont rythmés par ces mesures, ainsi que par un système de liaison, qui renseigne sur la valeur temporelle de chaque pas au sein d'une mesure : un temps, deux temps, etc (dessin n°7e). Les pauses sont elles aussi indiquées par un système de signes analogue à celui de la musique. Le système de liaison instauré entre les pas permet aussi de voir les pas dits « composés » tels que le pas de bourrée ou fleuret qu'on retrouve pratiquement dans toutes les danses.¹⁰

Dans son système, Feuillet ne permet pas d'interprétation possible puisque chaque pas a un sens certain, un sens qui, rapproché aux règles de la belle Dance, ne peut être effectué que d'une unique manière. Une seule position est la bonne et on ne peut y déroger. Cependant, les règles ne sont à ce jour plus connues. Un contemporain ne peut donc pas effectuer de manière certaine le mouvement puisque pas assez de détails ne sont donnés sur la partition.

1. Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 28

2. *Ibid.*, p. 118

3. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 72-73

4. *Ibid.*, p. 78

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 80

7. *Ibid.*, p. 83

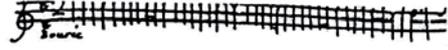
8. *Ibid.*, p. 84

9. *Ibid.*

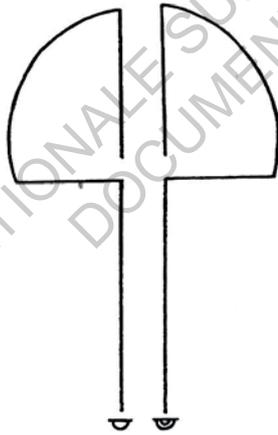
10. *Ibid.*, p. 86



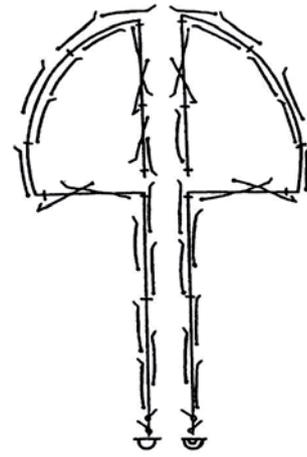
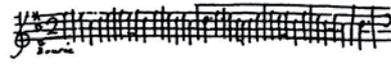
dessin n°7a



dessin n°7b



dessin n°7c

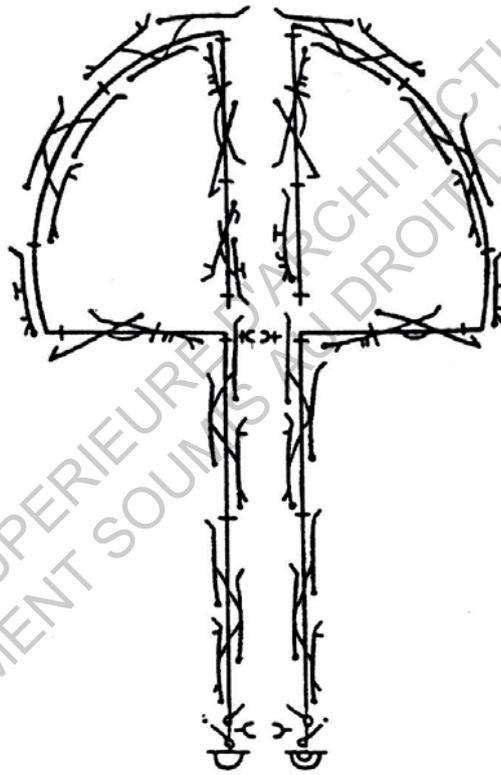


dessin n°7d

Notations Feuillet¹



la Bourée d'Achille



dessin n°7e

Notations Feuillet, «La Bourée d'Achille»¹

1. *Ibid.*, p. 75

Demy Position.

La Pointe.
La Cheville.
Le Talon.



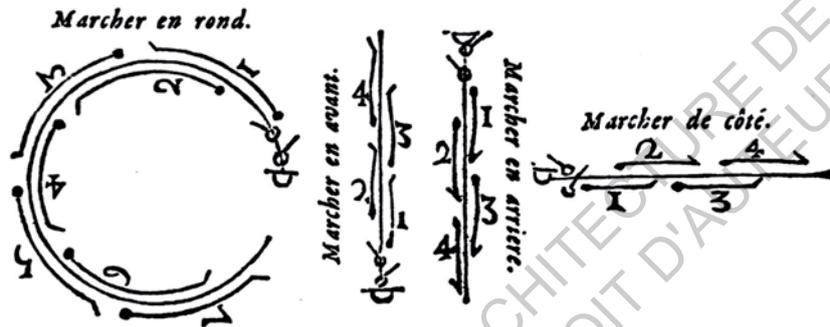
Position.



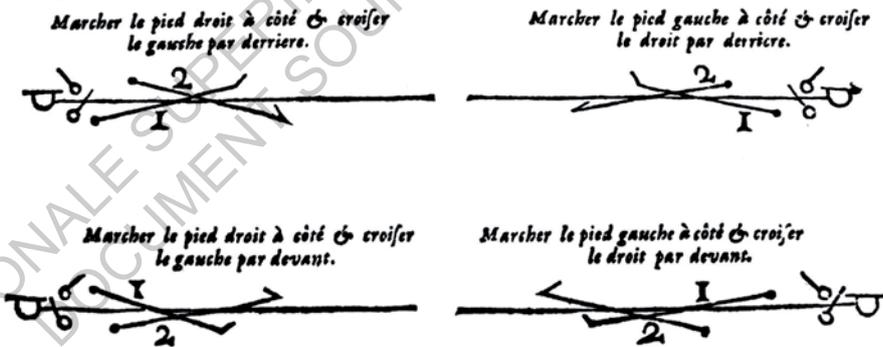
Dessin n° 8

Notations Feuillet¹

De la maniere qu'on doit se prendre pour marcher par l'écriture.



Pour faire voir de la maniere que les Pas se croisent les uns avec les autres.

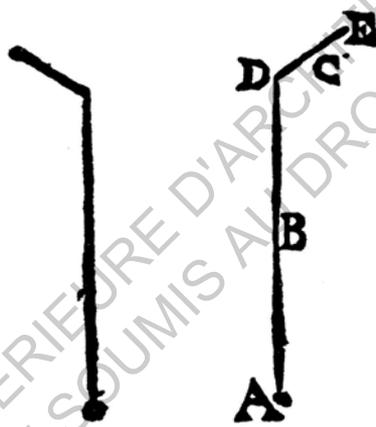


Dessin n° 9

Notations Feuillet¹

1. Ibid., p. 79

Du Pas.



Dessin n° 10

Notations Feuillet¹

Demonstration de tous les Pas qui viennent d'être expliqués.

Pas droit en avant.



Pas droit en arriere.



Pas ouvert en dehors.



Pas ouvert en dedans.



Pas ouvert droit à côté.



Pas rond en dehors.



Pas rond en dedans.



Pas tortillé en avant.



Pas tortillé en arriere.



Pas tortillé à côté.



Pas battu devant.



Pas battu derriere.



Pas battu à côté.

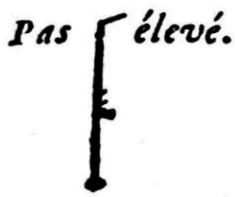


Dessin n° 11

Notations Feuillet¹



Pas plié.



Pas élevé.



Pas sauté.



Pas glissé.

*Tourné un
quart de
tour à droit*

*Tourné un
quart de
tour à gau-
ché.*



*Plié avant
marcher &
après avoir
ché.*

*de
élevé
mar-
ché.*

Dessin n° 12

Notations Feuillet¹

1. *Ibid.*, p. 86

L'important de ce système de notation réside dans le point de vue qu'on adopte. Tout mouvement est envisagé et analysé par rapport au sujet qui se meut. Le lecteur peut, en comprenant la partition, se projeter les mouvements et ainsi les reproduire à sa guise.¹ Toutefois, la partition ne se construit pour un seul lieu et en fonction d'un espace propre. En fait, chez Laban, l'indication du « en avant » est relatif au devant du corps en situation debout. Cela ne dépend en aucun cas de l'orientation d'une scène par exemple.² Cependant, la logique directionnelle dépendra toujours de l'avant du corps mouvant même s'il arrive parfois que des signes d'orientation soient ajoutés à des signes du lieu, conditions qui ne seront jamais obligatoires et indispensables.³ Si ces orientations du corps sont indiquées, ce sera plutôt au début de la partition pour renseigner l'emplacement du danseur sur le plateau, ou plus loin, si la partition est longue, pour que la lecture en soit facilitée.⁴ Le mouvement analysé par Laban est le mouvement du corps humain dans un espace à trois dimensions. Ce volume est indissociablement lié au corps en mouvement car expérimenté spécifiquement par un être humain. Ce n'est pas un espace purement géométrique mais conçu par rapport aux gestes du corps humain en mouvement ou même immobile. Ceci permet davantage de définir le haut, le bas, l'avant et l'arrière.⁵ De plus, la conscience de l'avant et de l'arrière, ainsi que celle de la bilatéralité du corps, permet de construire la division de la droite et de la gauche.⁶ On obtient alors la kinesphère évoquée en première partie de ce mémoire. Selon Laban, nous transportons cet espace partout avec nous.⁷ Cet espace n'est pas abstrait, il est l'espace qu'expérimente un corps en mouvement.⁸ Celui-ci sert de support à l'analyse cinématographique. Dans le dessin n°1, le tableau de signes se réfère évidemment aux différents points de la kinesphère. Trois plans sont également projetés afin de dégager les trois orientations du corps. Le plan horizontal s'articule autour de l'axe vertical divisant l'Homme entre le haut et bas. Le plan frontal est un plan vertical divisant le corps entre son avant et son arrière. Pour finir, le plan sagittal, le plan vertical perpendiculaire au plan frontal, divise lui le corps entre sa droite et sa gauche.⁹ Attention, contrairement à ce que l'on peut penser, il ne s'agit pas là de réaliser une division du corps mais bien de l'espace. Le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la gauche et la droite qualifient l'espace relatif au corps et non des extensions du corps lui-même. En effet, lorsque l'Homme est debout, sa tête se situe bien en haut. Mais il ne faut pas en déduire que haut = tête ou tête = haut. Cela change lorsque la position du corps change. Par exemple, si l'Homme marche sur les mains, le haut de l'espace reste le haut de l'espace dissocié de la position de la tête. Cependant, celle-ci se retrouve en bas. Comme l'a dit Laban, cette stabilité du haut et du bas renvoie à la donnée gravitaire.¹⁰

1. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 54

2. *Ibid.*, p. 54-55

3. *Ibid.*, p. 55

4. Julie Perrin, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse* (en ligne), 2006, n°18, p 3-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm>> (consulté le 26/11/2016), p. 6

5. Hecquet Simon et Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, Lignes d'art / Presses Universitaires de France, 2007, p. 56

6. *Ibid.*, p. 56-57

7. *Ibid.*, p. 57

8. *Ibid.*, p. 60

9. *Ibid.*, p. 59

10. *Ibid.*, p. 60

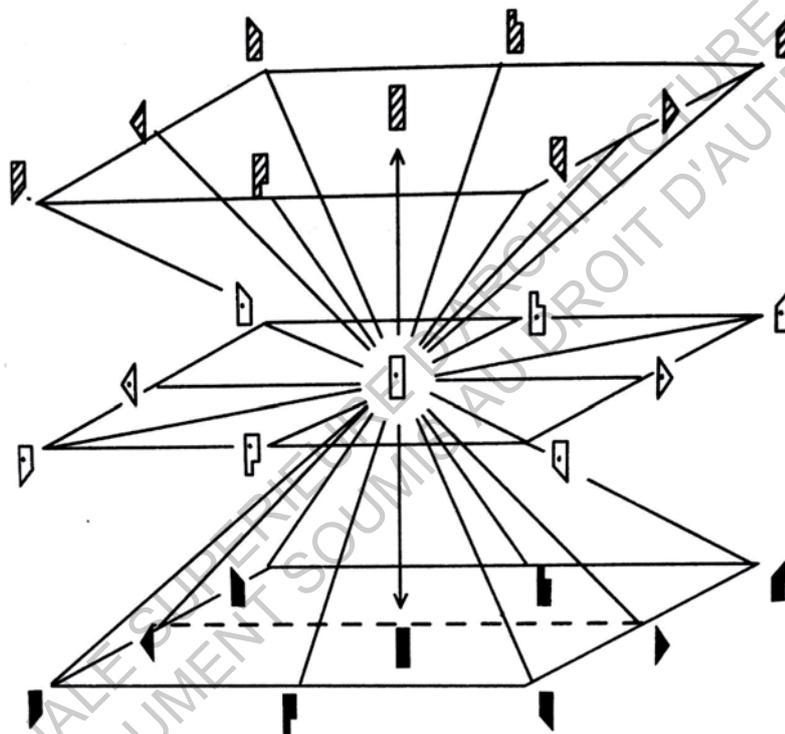
Autre exemple, lorsque le corps se trouve allongé, l'avant est en direction des pieds mais une fois sur le ventre, l'avant se situe au niveau de la tête. Pour mieux appréhender cela, il suffit de s'imaginer avancer en rampant sur le dos ou le ventre et de se demander dans quelle direction on se dirige alors. Finalement, on comprend qu'on irait dans des directions inverses. On peut en conclure qu'on ne peut également pas affirmer que avant = visage ou visage = avant, arrière = dos ou dos = arrière.¹ Revenons à l'exemple précédent pour illustrer ces propos de façon plus évidente. Marcher sur les mains entraîne une vision différente du « en avant » qui sera porté par le dos. L'avant et l'arrière ne sont encore une fois que des qualifications de l'espace auquel se rapporte le corps. Donc, dans la construction de la kinesphère, ce qu'on appelle le haut et le bas est indissociable de l'expérience quotidienne du corps humain.² Il serait donc plus juste de dire « en avant » et « en arrière » à la place d'« avant » et d'« arrière » puisque ces termes renvoient davantage à l'idée de mouvement.³ Comme a pu l'indiquer Laban, la division de l'espace se fait seulement par le corps en mouvement. Comme on peut le voir dans le dessin n°1, les signes sont distribués en différents points de la kinesphère. Chaque signe possède une valeur donnée par sa forme et sa coloration. Lorsque le signe est noir, cela indique une situation basse par rapport à un centre de gravité fictif symbolisé par le rectangle central et servant de référence. Lorsque le signe est hachuré, il s'agit d'une situation haute. Un point au centre du signe indique le niveau moyen se trouvant au même niveau que le centre de gravité. Sur le dessin n°3, on peut comprendre comment représenter les autres directions. La combinaison de la forme et de la coloration donne des situations à atteindre dans l'espace.⁴

1. *Ibid.*, p. 61

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 62

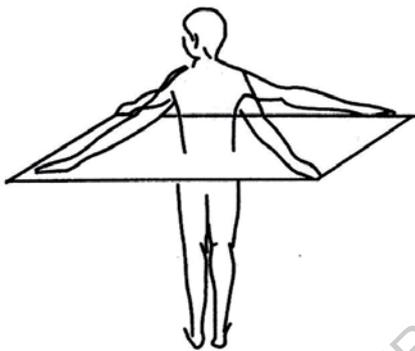


Dessin n° 1

Notations Laban¹

1. *Ibid.*, p. 58

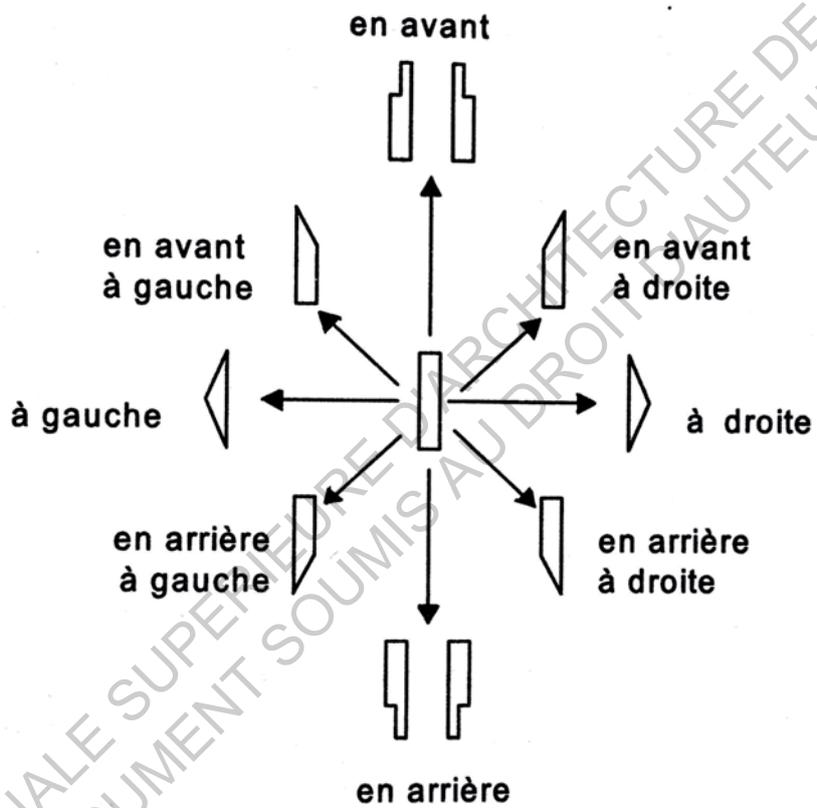
DIVISION OF SPACE THROUGH THE MOVING BODY



Dessin n° 2

Notations Laban¹

1. *Ibid.*



Dessin n° 3

Notations Laban¹

1. *Ibid.*, p. 63

Parlons maintenant de l'organisation des signes sur une portée. Sur le dessin n°1, on peut voir comment les signes graphiques imaginés par la cinégraphie ont été conçus à partir de la définition des différentes directions de l'espace que permet la construction de la kinesphère. On a vu que le centre de gravité de celle-ci permettait de construire les différents axes de directions. Cependant, il est important de souligner ici qu'il n'est pas situé en référence à ce qu'est exactement le centre de gravité du corps humain même s'il lui correspond plus ou moins lorsque le corps est en position verticale. Il est en fait le point de croisement des trois axes directionnels indiqués et opère simplement comme référence de l'analyse cinégraphique.¹ Pour que cette logique kinesphérique fonctionne, il ne faut pas obligatoirement que soit impliquée la kinesphère « réelle », c'est-à-dire celle assimilée au corps humain global. On peut, par exemple, lors de l'analyse d'un mouvement du bras gauche, prendre comme référence le point d'articulation de l'épaule. Ce n'est donc pas ici le centre de la kinesphère globale du corps mais cela n'a pas d'importance pour l'usage des signes.² On voit donc ici qu'on peut se concentrer sur l'ensemble des gestes du corps ou bien se concentrer seulement sur une partie du corps et analyser ses mouvements. Comme nous l'avons évoqué, les signes ne représentent nullement des points de la kinesphère mais bel et bien des directions. Le diagramme du dessin n°1 nous montre les articulations indispensables pour penser les directions. Ce fonctionnement directionnel peut être transposé à toutes les parties du corps en mouvement, à partir du moment où on le perçoit à travers le modèle spatial de la kinesphère. On considère ainsi que le bras, la tête, les doigts, etc, possèdent également un kinesphère permettant elle aussi une analyse directionnelle selon certains axes.³ Pour rendre possible une analyse du mouvement, Laban a imaginé de mettre en œuvre ces signes sur une portée. Ceux-ci ne seront donc pas lus dans un enchaînement linéaire.⁴ Comme indiqué dans le cinégramme (dessin n°5), les signes sont disposés dans des colonnes. Ce à quoi renvoient ces colonnes est indiqué dans le dessin n°4. On remarque que la portée est construite à partir d'une ligne médiane. Celle-ci divise la portée entre sa partie gauche et sa partie droite et fonctionne comme un axe de symétrie pour l'écriture traduisant la bilarité du corps humain. Les signes seront inscrits de part et d'autre de cette ligne.⁵ Les colonnes n°1, appelées « colonnes de support et de transfert », concernent l'espace pensé relativement à la logique de la kinesphère ordonné aux axes haut/bas, avant/arrière et gauche/droite. Les colonnes n°2, 3 et 4 sont appelées « colonnes de gestes ». Plus spécifiquement, la colonne n°2 concerne les déplacements des jambes, la colonne n°3 informe sur le torse et la colonne n°4 parle des bras, tous et toutes lorsqu'ils sont libres du poids du corps. La colonne en marge de la portée sert pour indiquer les positions de la tête.⁶ Cette répartition reste stable. Par exemple, lorsque le danseur ou l'usager marche sur les mains, cela complique la situation « normale » représentée dans le dessin n°4. Les signes de directions indiqués en colonne n°1, colonne de support et transfert, sont alors affectés d'un signe spécifique indiquant chacune des mains puisque ce sont les mains qui supportent à leur tour le poids du corps. Néanmoins, les bras resteront en colonne n°4. Les signes de directions installés sur la portée peuvent être de longueurs différentes. La longueur des signes fait écho à la durée du déplacement signifié, en référence à une échelle déterminée au début du cinégramme. On détermine en fait que telle longueur est égale à tant de secondes.⁷ « Les rapports de signes organisés sur une portée sont des rapports entre des situations spatiales. »⁸ En effet, un nouveau signe inscrit dans une colonne montre qu'il y a modification de la situation spatiale décrite par le signe précédent. Les colonnes se lisent de bas en haut à partir d'une situation de base décrite sous la double barre du cinégramme.⁹ Au-dessus de cette dernière, la suite des signes inscrits dans les colonnes et affectés de différentes valeurs temporelles indique une série de situations à atteindre dans l'espace. Les signes donnent la durée nécessaire pour que la situation indiquée par un nouveau signe soit atteinte. Le dessin n°6 illustre bien nos propos en développant des mouvements du bras droit. Décrivons rapidement ici ceux-ci. En ce qui concerne le cinégramme a, on peut lire sous la double barre que le bras est en position verticale basse. La situation à atteindre en deux temps est donnée par le signe au-dessus. Il faut l'orienter vers l'avant niveau moyen. Sous la double barre du cinégramme b, on peut lire cette fois que le bras est sur le côté à droite niveau moyen. La situation à atteindre est semblable à celle indiquée en a. Quant au cinégramme c, on constate que la position initiale du bras indiquée sous la double barre est en avant haut. Le but est ensuite de réaliser le nécessaire pour atteindre la même situation qu'en a ou en b.¹⁰ Il apparaît clairement que le signe présent au-dessus de la double barre n'exprime pas un mouvement mais la visée d'un mouvement à effectuer pour atteindre, dans le temps indiqué, la situation spatiale qu'il exprime. Pour les mettre en œuvre en a, b et c, il faut déduire trois mouvements différents en fonction de la situation initiale indiquée. Cela implique bien sur un trajet différent.

1. *Ibid.*, p. 62-63

2. *Ibid.*, p. 64

3. *Ibid.*, p. 64-65

4. *Ibid.*, p. 65-66

5. *Ibid.*, p. 66

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 68

8. *Ibid.*, p. 69

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 70

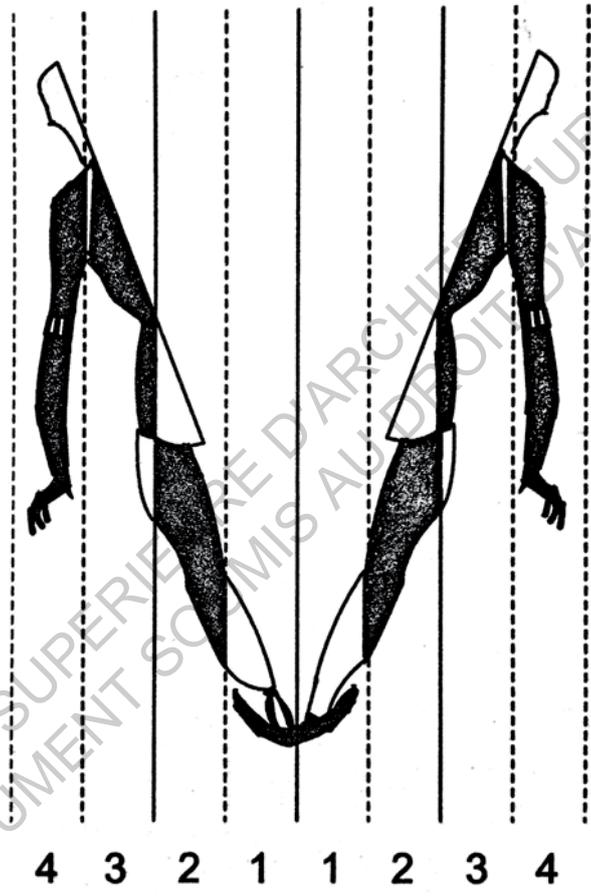
De même, la durée du mouvement dépend de la relation entre la durée indiquée et la situation à atteindre. De ce fait, l'accélération ou la décélération du mouvement est induite seulement par la lecture du cinétogramme. Le lecteur interprète donc à sa guise le vide entre deux signes et invente donc le mouvement.¹ Inversement, la personne établissant le cinétogramme pour un mouvement exécuté sous ses yeux doit regarder ce mouvement comme une succession de passages par des situations spatiales. Ils les indiquent donc par des signes offrant le moyen de les définir et de les articuler.² Dans le système Laban, un saut ne sera jamais directement évoqué par les signes. C'est l'interprétation qui en déduit un saut.³

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. *Ibid.*, p. 71

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 91



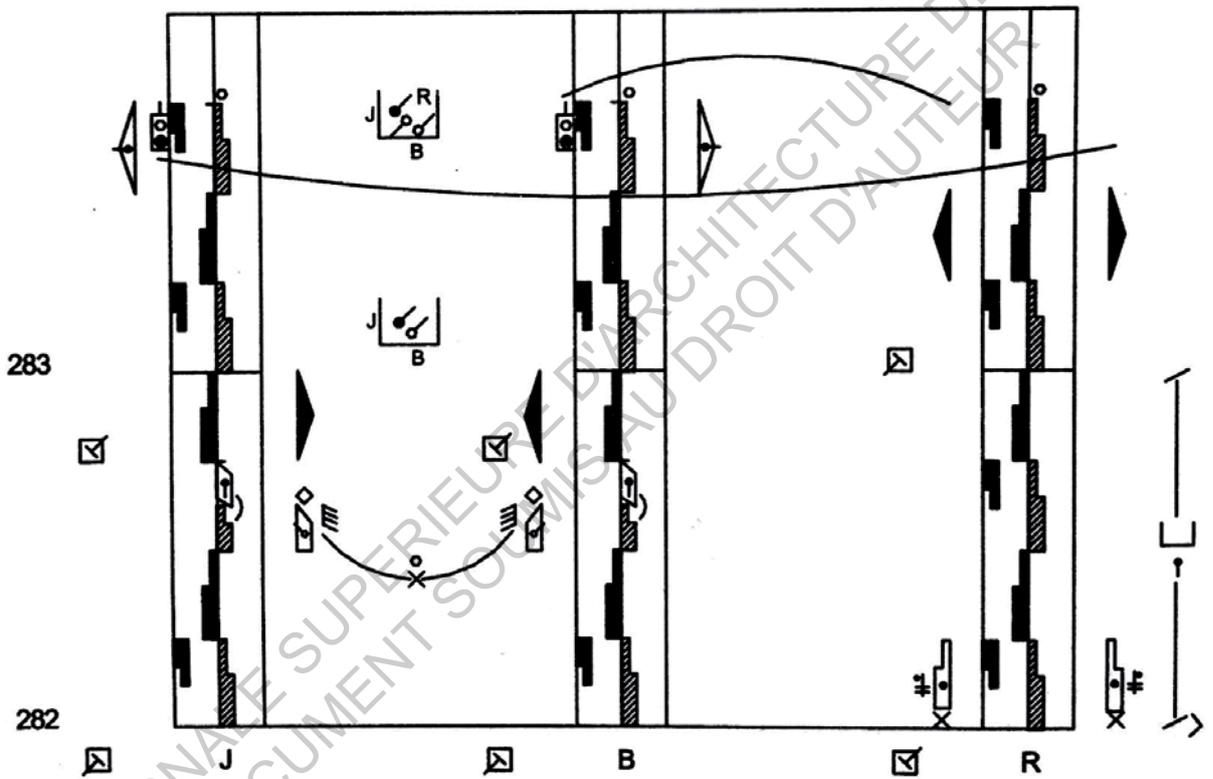
Dessin n° 4

Notations Laban¹

1. *Ibid.*, p. 65

Invention

Trio

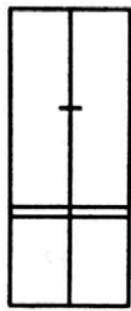


Dessin n° 5

Notations Laban¹

1. *Ibid.*, p. 66

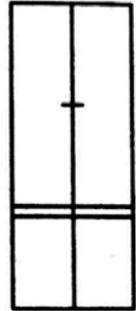
□ - 1s



a



b



c



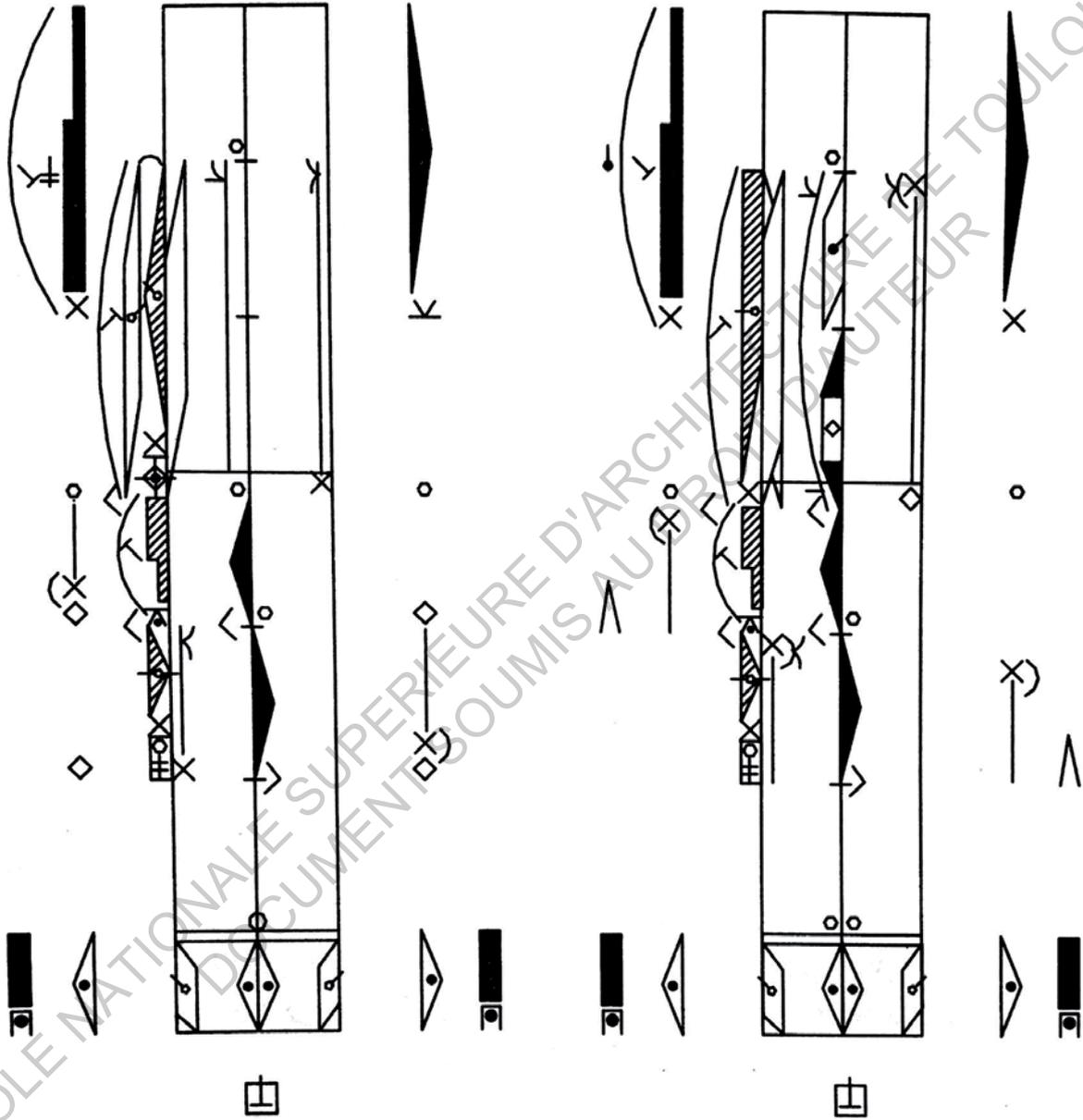
Dessin n°6

Notations Laban¹

Pour résumer, la cinétographie donne une description spatiale du mouvement à partir d'une logique kinesphérique définissant le haut, le bas, l'avant, l'arrière, la gauche, la droite, en référence à l'homme debout soumis à la gravité. Les signes inscrits sur la portée, lue de bas en haut, indiquent les situations à atteindre dans l'espace en une durée donnée. Ce système définit donc des directions pour le mouvement se déployant ensuite afin d'investir l'espace entre deux signes. Pour Laban, il ne s'agit pas d'« écrire le mouvement » en détail dans le but de ne rien laisser fuir d'une pièce chorégraphique. Ce système permet également de décrire de différentes manières un seul et même mouvement comme on peut le voir dans le dessin n°13a et le dessin n°13b. Cela nous permet de dire qu'une partition chorégraphique est une manière de décrire et non pas de décalquer un mouvement. Il ne s'agit en effet pas d'une sténographie du mouvement.¹ Cela accentue le fait qu'il ne faut pas espérer conserver et transmettre intacts le mouvement et les intentions du chorégraphe. Le dessin n°14, de son côté, montre que ce système oblige à ajouter d'autres signes tels que des signes de tour pour compléter et préciser certains vides. Il s'agit ici de tout simplement indiquer le mouvement à suivre. De plus, il est encore plus compliqué d'exprimer avec exactitude les situations du fait qu'on peut, par exemple, parfois exécuter un mouvement avec une grande ou une faible amplitude (dessin n°15). Cependant, la manière de percevoir le grand et le petit est propre à chacun. Ces signes sont donc porteurs d'ambiguïté. Ils dépendent du sens commun et se fondent sur le partage du langage ordinaire mais restent finalement d'une grande subjectivité. Ces notations se sont voulues universelles et ont le mérite de décrire tout mouvement humain. Laban voyait le corps comme une sorte de partition basée sur le déplacement du poids.

1. *Ibid.*, p. 166

Two ecstatic themes



Dessin n° 13a

Dessin n° 13b

Notations Laban¹

Signes de tour (rotation)



à gauche



à droite



Superposition des 2 signes de tour
indiquant un retour à la
position de référence

Dessin n° 14

Notations Laban¹

Signes d'amplitude



petite



grande

Dessin n° 15

Notations Laban¹

1. *Ibid.*, p. 172

Workshop de Jean-François Pirson : Présentation des différentes étapes et partitions

dedans / dehors tout bouge, tout bouge

Dans ce workshop, une série de dispositifs confronte les participants, individuellement et collectivement, à des situations plastiques et kinesthésiques de différentes échelles – l'espace du territoire, ce la salle, des objets, de la feuille de papier, des corps qui se déploient, attentifs à la résonance des pas, au tracé de l'une ou l'autre main – nous entraînant dans des champs divers qui relèvent de l'arpentage, de la chorographie, du glanage, de la chorégraphie, de l'archéologie et de la cartographie.

Partant du bagage de chacun, cet atelier ne nécessite ni connaissances, ni maîtrises particulières. Fondé sur l'envie, l'engagement et la confiance, il est ouvert à tous.

Le workshop commencera par une marche dehors – quel que soit le temps. Il se terminera par une courte conférence illustrée, suivie d'un échange sur l'ensemble des interprétations, mises en œuvre pendant le workshop, pour répondre à la partition proposée : *dedans / dehors, tout bouge, tout bouge*.



PRÉSENTATIONS

dedans / dehors – collectif / individuel, les deux se nourrissant l'un de l'autre, on fabrique du matériau ... à son rythme ; concentration, dispersion

poroux pour prendre et rendre

pas de tour de table général le premier jour pour rester dans la continuité de l'expérience, du frottement, du matériau et de sa transformation, de l'individuel au collectif, du collectif à l'individuel ...

se dessiner, fiche avec n° (retenir le n° pour structurer des exercices) – les fiches suspendues sur un fil.

PARTITION

partition interprétée à Strépy-Bracquegnies les 27 et 28 octobre – avec différentes improvisations ; ponctuée par des silences pour répondre à des propositions périphériques

PREMIER MOUVEMENT : *COMME UNE DANSE*

LECTURE : *La danse de l'arpenteur*, in Jean-François Pirson, *La danse de l'arpenteur*, Bruxelles, La Lettre volée, 2014, p.19

DEHORS : MARCHE SILENCIEUSE, attentif aux territoires et paysage qui nous entourent, une marche rythmée qui entraîne une vision cinématographique (environ 90 minutes) ; sur le chemin, ramasser quelque chose en notant l'heure (étiquette donnée)

DEDANS : LIGNE DU TEMPS, suspendre sur le fil l'élément ramassé suivant les repères du fil du temps

DEDANS : PARCOURS, sur une feuille de papier tracer la ligne du parcours (perception) puis recopier sur un calque / comparer les calques, les superposer / les considérer comme un point de départ d'une chorégraphie

PLATEAU : DANSER LA MARCHÉ / en deux groupes / marquer le point de départ / action (trois fois – silence – reprendre – silence)

DEUXIEME MOUVEMENT : *J'HABITE ICI*

LECTURE : *Route d'Erre ...* avec le texte de Véronique Nahoum-Grappe, extrait de *Humaine*, in *Entre là, Carnets d'Algérie*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015, pp. 77 et 78.

DEHORS : ARPENTER – GLANER / pochette contenant carte avec cercle de 1500 mètres de rayon et carnet / sac poubelle (environ 90 minutes)

CARTE : tracer son parcours sur la carte commune

PLATEAU : dans le cercle (environ 8 mètre de diamètre) tracé à la craie sur le sol, déposer les éléments ramassés / regarder le cercle (sa présence / sa limite) l'ensemble de l'installation

AUTOUR DU CERCLE : lecture des mots du terrain retenus par chacun (carnets), puis les mots de la carte (dans le cercle et autour)

[PLATEAU : grille (4 x 4 carrés de 50 cm) pour disposer les éléments de la ligne du temps de manière spatiale]

*

PLATEAU : ramasser les éléments dispersés dans le cercle pour les mettre dans son cageot (à disposition)

LECTURE : *Alger 29 octobre 2013*, avec texte de Herta Müller extrait de *L'homme est un grand faisan sur terre*, in *Entre là, Carnets d'Algérie*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015, p. 86

PLATEAU / ILES / J'HABITE ICI : se situer sur le plateau par rapport à l'ensemble / position de repos / trace à la craie / se retirer / regarder

PLATEAU / ILES / J'HABITE ICI : considérer la trace comme un lieu (son lieu) / l'habiter avec la fiche-portrait et les objets choisis dans logement : une ou deux photos / un objet lié au corps / un objet pris dans la cuisine / un livre / un autre objet au choix / déambuler dans l'espace entre / regarder

DANS L'ESPACE ENTRE : chacun lit les cinq premières phrases du livre ou évoque l'objet de la cuisine, ou celui lié au corps

PLATEAU / ILES / CHEMINS : du lieu habité, tracer un chemin vers un autre lieu à l'aide de matériaux puisés dans le cageot / regarder / affiner

LECTURE : extrait de Bruce Chatwin, *Le chant des pistes*

(PLATEAU / DESSINS : son espace / celui de l'autre, lié par le chemin / comparer les dessins d'un espace vu par soi et par l'autre)

*

PLATEAU : RAMASSER / NETTOYER

*

TROISIEME MOUVEMENT : RASSEMBLER

SUR TABLES : regards sur les propositions triturées

PROPOSITIONS (dans le désordre)

sur papier (A4) : pour anticiper - nous ne savons pas encore ce que nous allons en faire - tenir les feuilles horizontalement (forma paysage) / pas obligé de tout faire mais soigner (temporalités différentes, il y a du matériel pour le dessin, les mots (tampon, journaux (collages) ... / à triturer :

- la partition
- les mots de l'espace (à partir du poster)
- les mots du terrain / les mots de la carte
- reprendre la ligne du parcours > cartographie / chorégraphie
- dessiner un ou l'autre élément de la ligne du temps
- se saisir du schéma de la grille / du dessin du cercle

sur un carton donné : faire une carte postale (à envoyer) évoquant l'autre côté de la limite du cercle (réelle ou imaginaire)

sur le plateau : reprendre la ligne du parcours > cartographie / chorégraphie

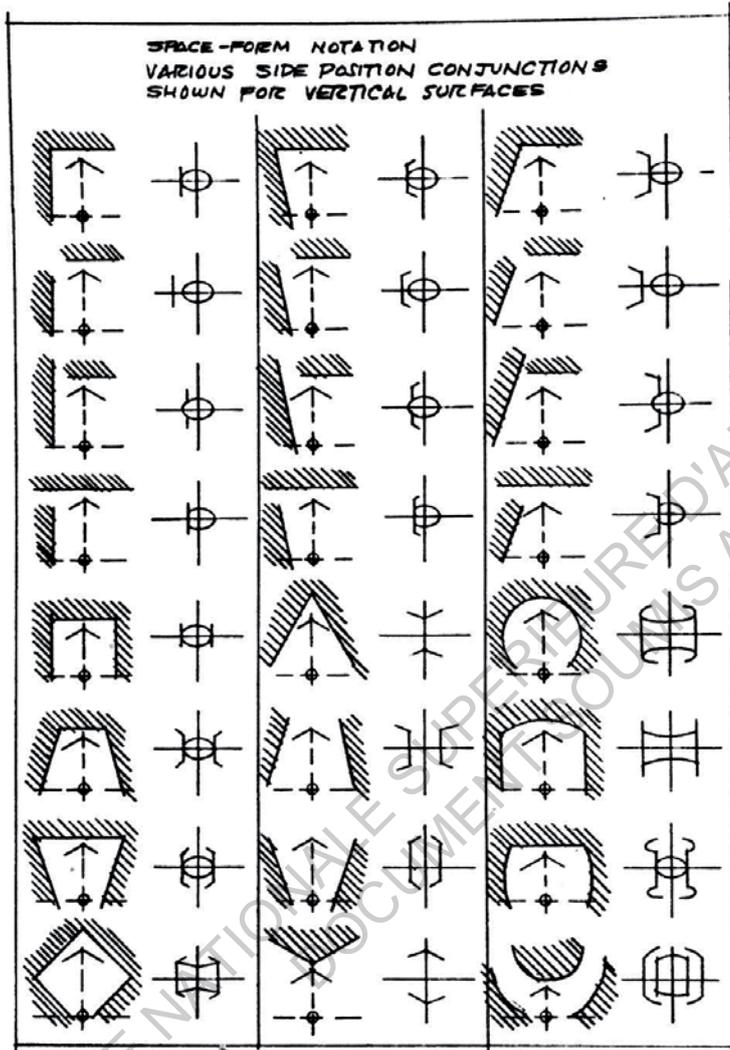
QUELQUES BULLES

l'espace autour des poires chez Giacometti
comment tracer une perpendiculaire avec une corde
la suite de Fibonacci
le noeud de batelier
la ligne en tant que limite
linéatures du corps et de l'espace > Schlemmer
l'installation
le sens, la besogne des mots...

POINTS MARQUANTS

les quatre silences après le dernier pas des phrases dansées
la réceptivité (porosité) et la force de la concentration (densité)
le tissage des différentes propositions triturées sur le papier
la fluidité dans l'enchaînements des actions ...
le cercle de craie, le cercle d'eau





NOTATION FOR CIRCULATION MEANINGS

(A) ENTERABLE OR CROSSABLE ELEMENT

- UNIQUE PATH CROSSED
- UNIQUE PATH FOLLOWED
- EDGE CROSSED
- EDGE FOLLOWED
- DISTRICT ENTERED
- NODE ENTERED

(B) OBSERVABLE ELEMENTS

- △ SPECIFIED LANDMARK
- ▲ UNIQUE PATH AS LANDMARK
- △ EDGE AS LANDMARK
- △ DISTRICT AS LANDMARK
- ▲ NODE AS LANDMARK

(C) DURATION OF EXPERIENCE

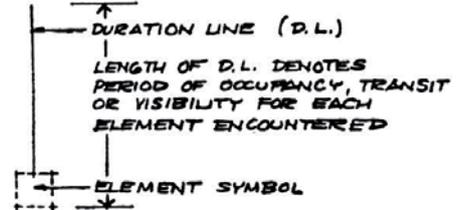
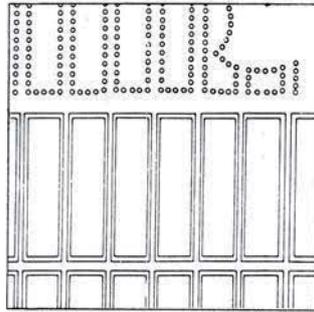


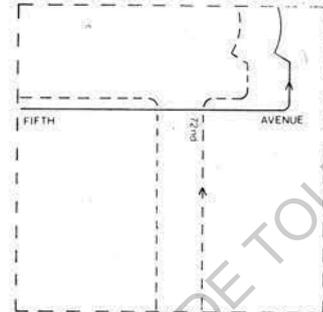
Fig. 9 left, and Fig. 10, above.



1



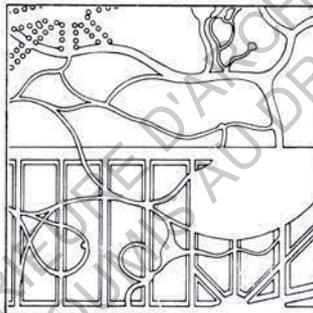
2



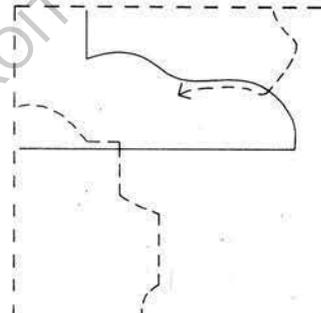
3



1



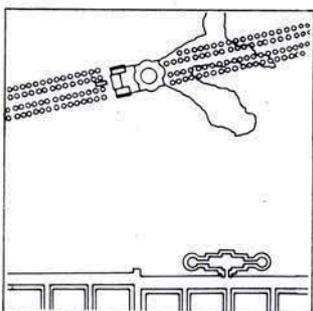
2



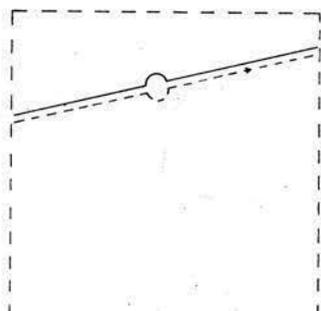
3



1

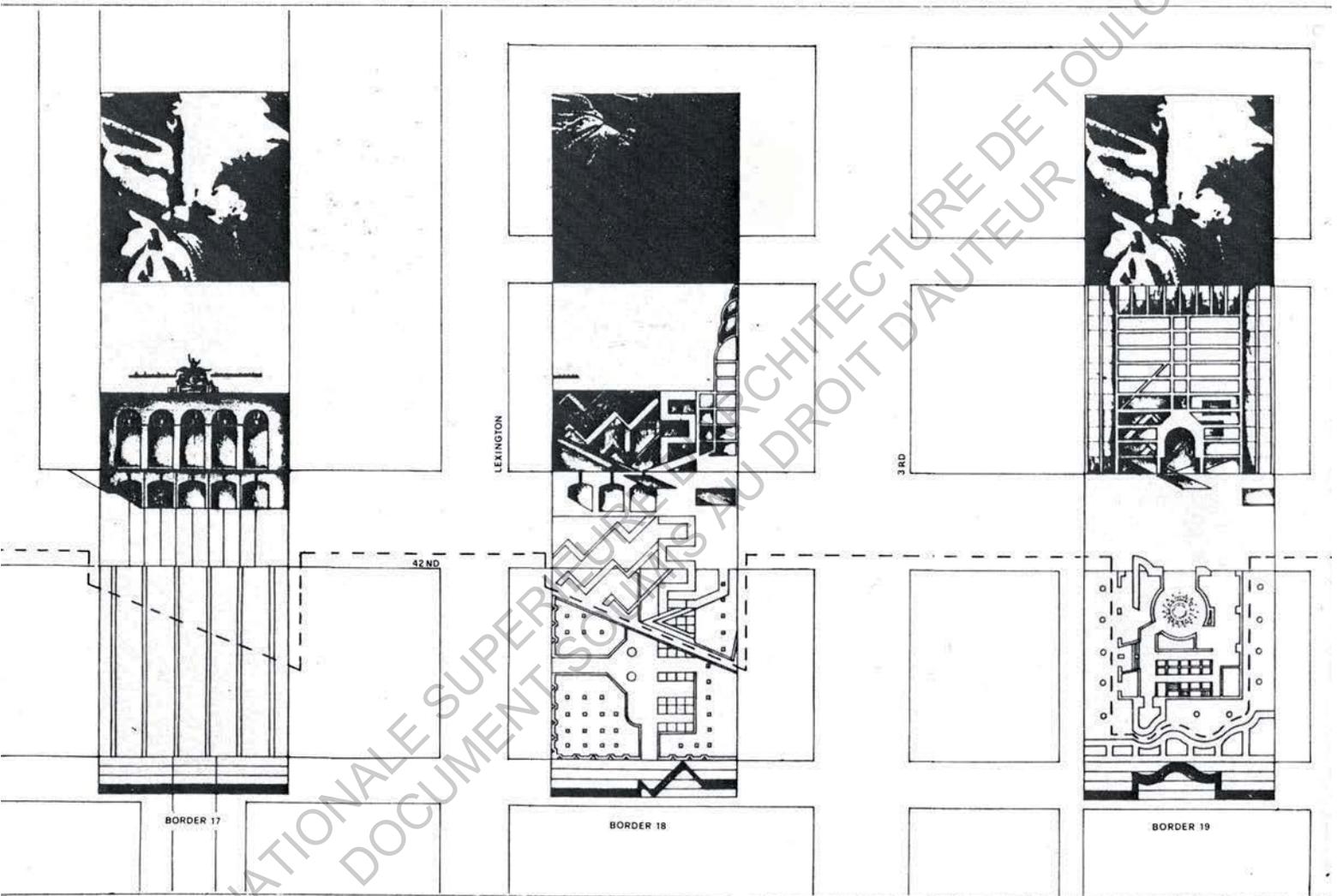


2

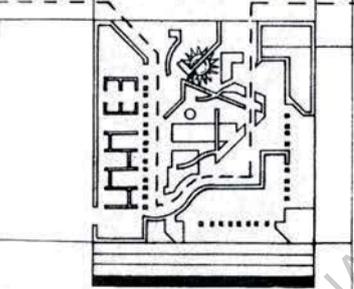
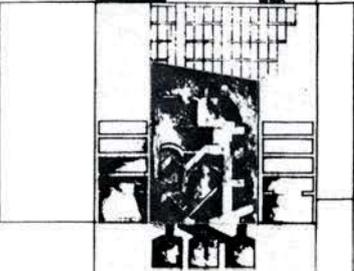
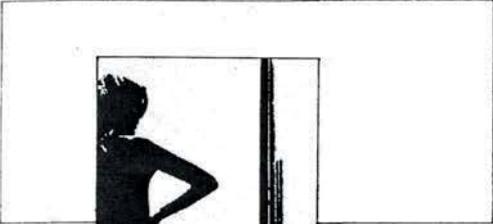


3

1. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcript*, New York, Emy Editions / St. Martin's Press, 1981



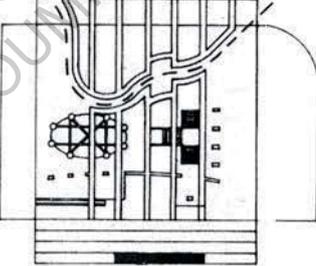
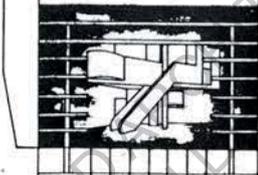
2ND



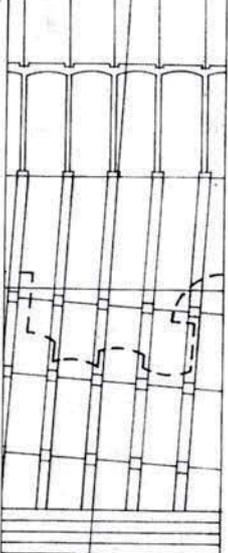
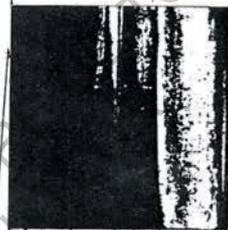
BORDER 20

42 ND

1ST



BORDER 21



BORDER 22

BORDER 23

BORDER 24

EAST RIVER

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTOCITOULOUSE

UNIVERSITE DE TOULOUSE
L'AUTEUR

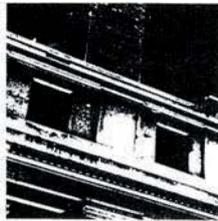
A



B



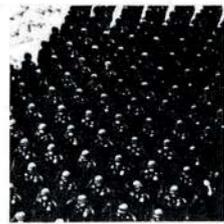
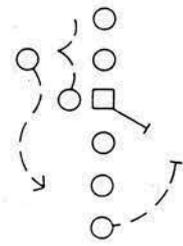
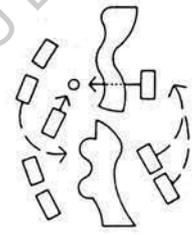
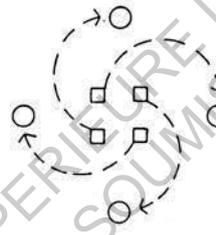
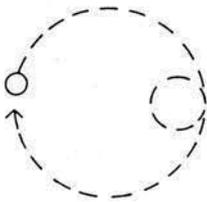
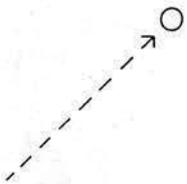
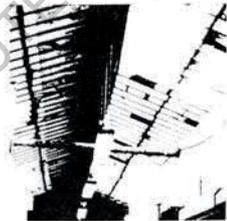
C



D

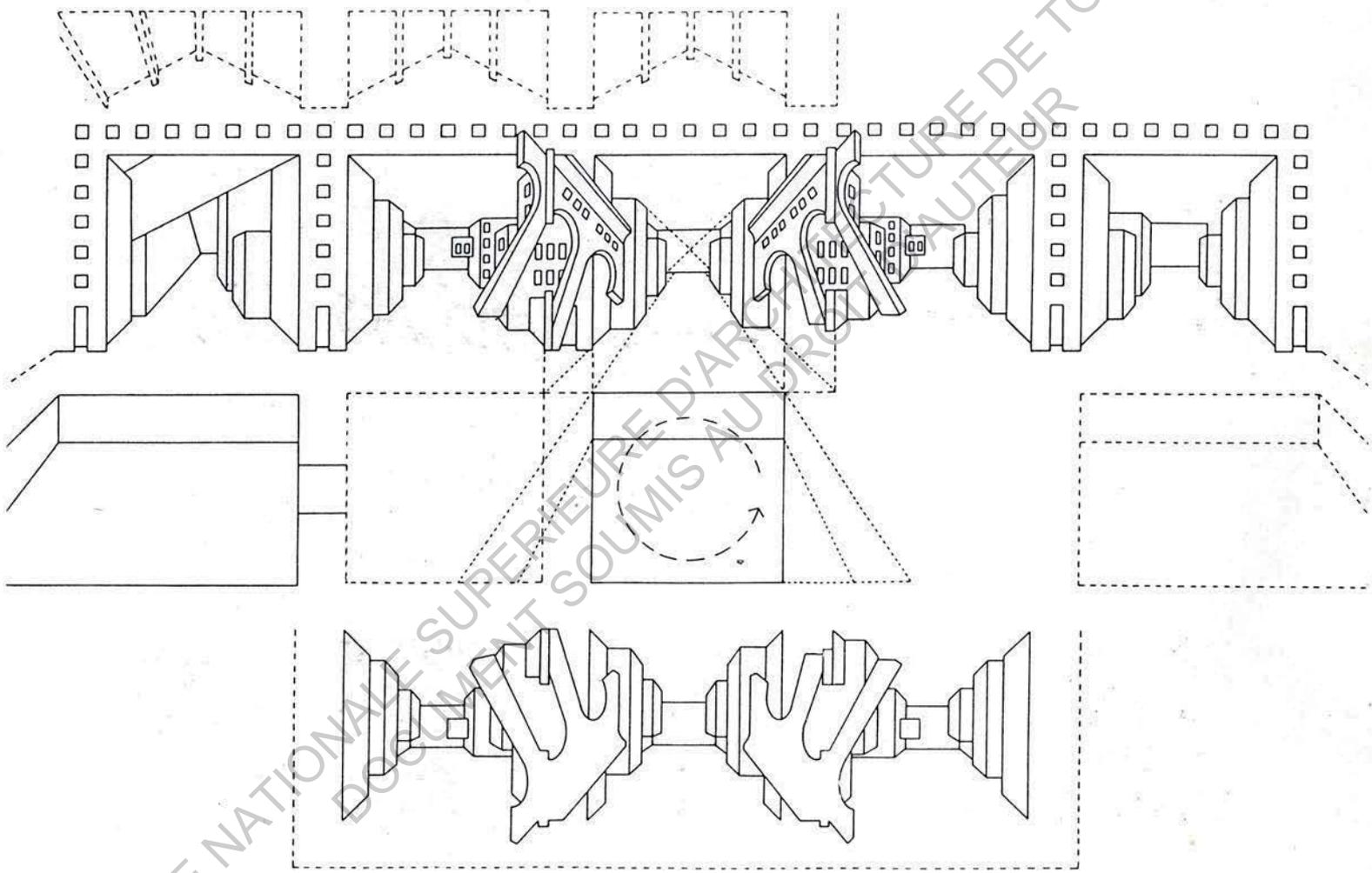


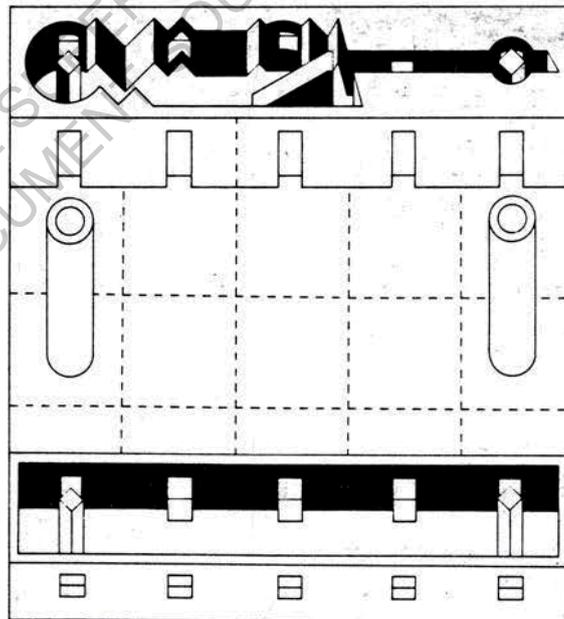
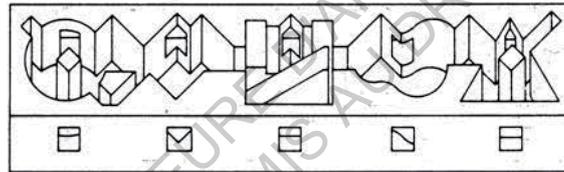
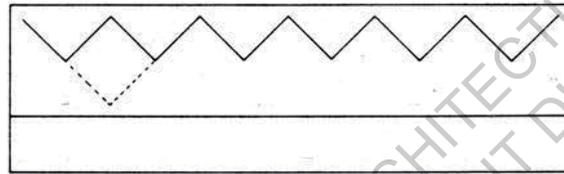
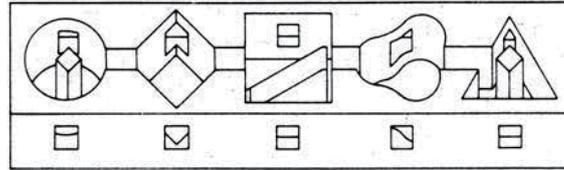
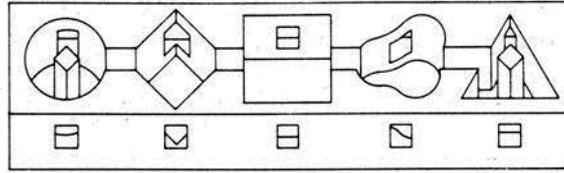
E



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARTS ET ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIETE INTELLECTUELLE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE





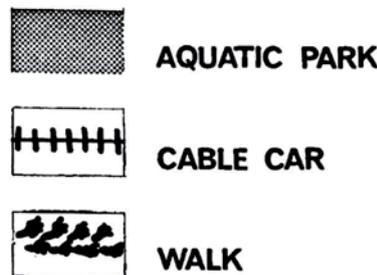
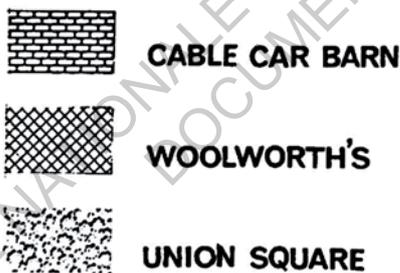
ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT NUMÉRIQUE À DROIT D'AUTEUR

1

INSTRUCTIONS

This sheet indicates the various places you will visit and the path you must travel.

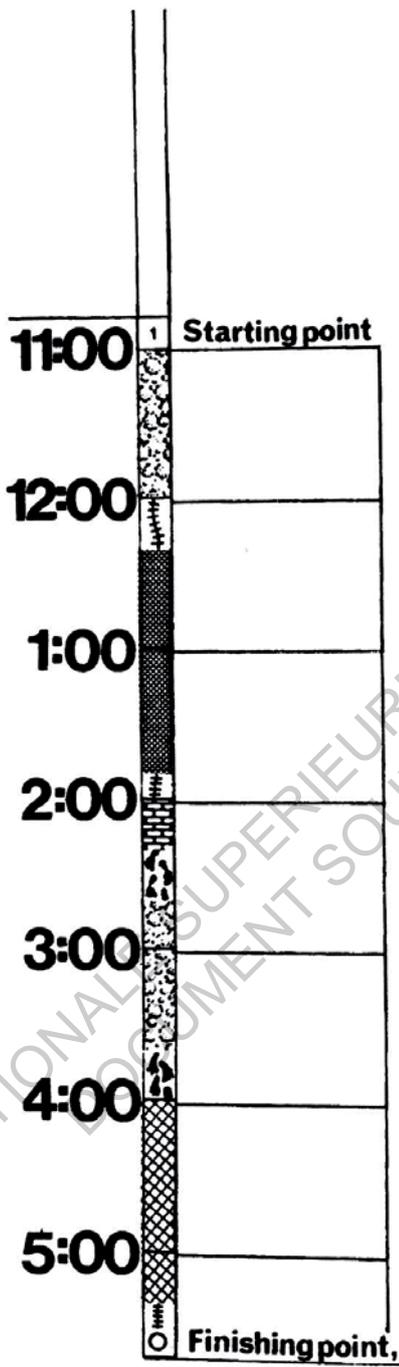
Sheet No. 2 tells you the sequence in which you will visit these places, the time to get there, and how long you are to be at each place. The activities indicated are those you are to perform at each place.



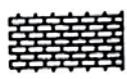
Cette partition, appelée City Map, correspondait au premier jour d'un workshop de vingt-quatre jours durant l'été 1968. C'était une façon de présenter San Francisco à des étudiants venus du monde entier, d'élever leur niveau de connaissance de la ville et d'eux-mêmes en les rendant sensibles à un environnement donné. Chacun des participants suivait un chemin différent et préalablement déterminé, de sorte que le groupe était dans un mouvement constant, les gens n'étant jamais ensemble sauf lorsque, au dernier coup de la cloche qui sonnait quinze heures, les quarante participants surgirent à Union Square en faisant face au soleil.²

1. Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, *Carnets du Paysage*, n°13-14 - *Comme une Danse*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 60 et 63, images extraites de Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, 1969, p. 78, 80 et 81

2. *Ibid.*



Notes on activities



CABLE CAR BARN

Imagine yourself in a place of fantasies and act accordingly.



WOOLWORTH'S

Buy a present for yourself and bring it to the birthday party which will take place after dinner.



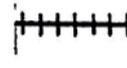
UNION SQUARE

1. Share your lunch with somebody.
2. At the sound of the 3 o'clock chimes, stand and face the sun.



AQUATIC PARK

1. Maintain inner silence.
2. Reflect upon the surroundings.
3. Travel to the end of the pier.



CABLE CAR

Dancers: Look out and pay attention to the drama in the environment.

Architects: Look in and pay attention to drama in the cable car.



WALK

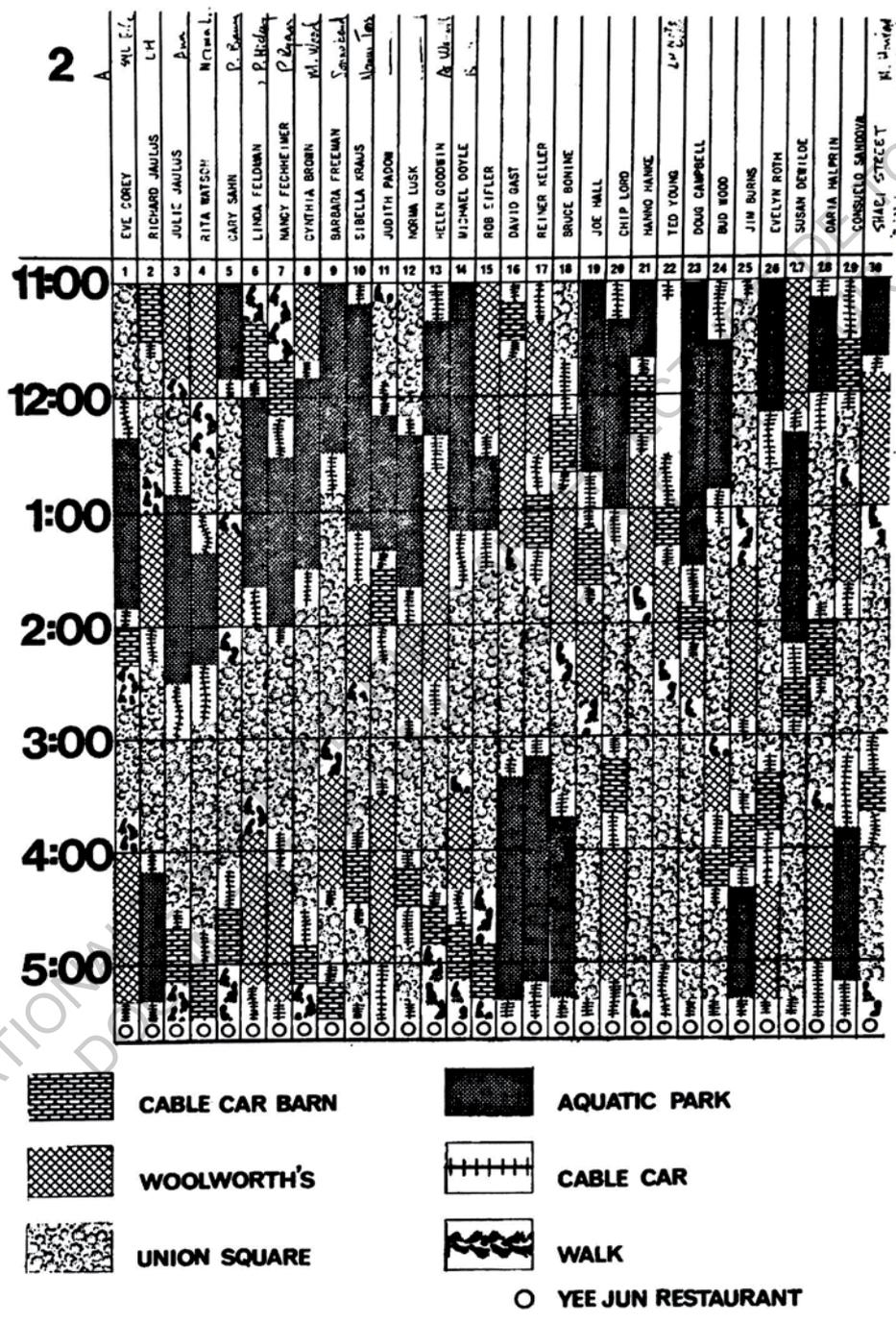
Don't let anything or anybody touch you. Move quickly and steadily.



YEE JUN RESTAURANT

Change places three times during the meal.

La partition principale (ci-dessus) pour City Map montre tout le groupe et ses activités. La partition dans sa totalité ne fut présentée au groupe qu'après la fin de l'événement. Durant l'événement lui-même, chaque individu ne s'occupait que de son propre chemin (image page précédente). Le jeu consistait pour une part à oublier que quarante autres personnes que vous n'aviez pas rencontrées étaient en train de recouper le même chemin.¹



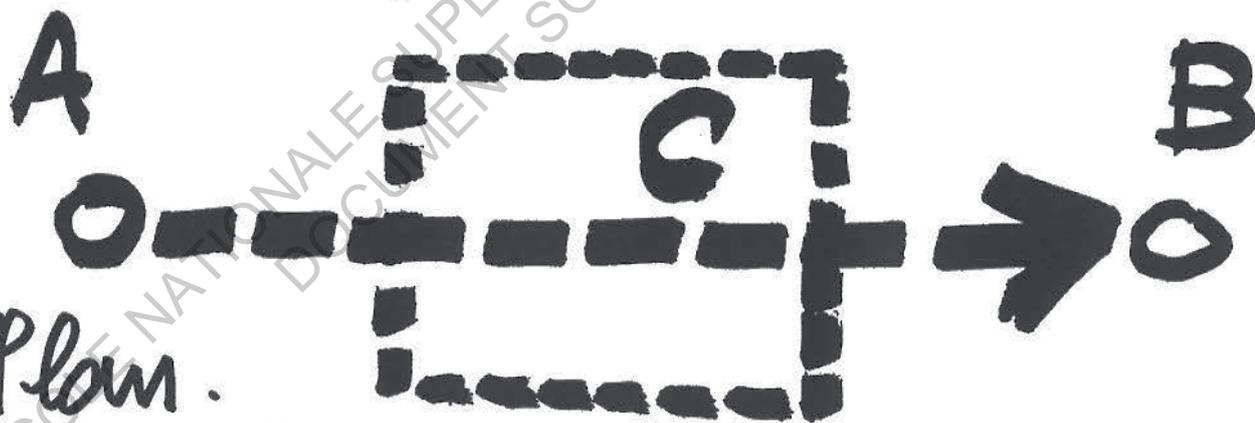
1. Ibid.

Espace Oblique -



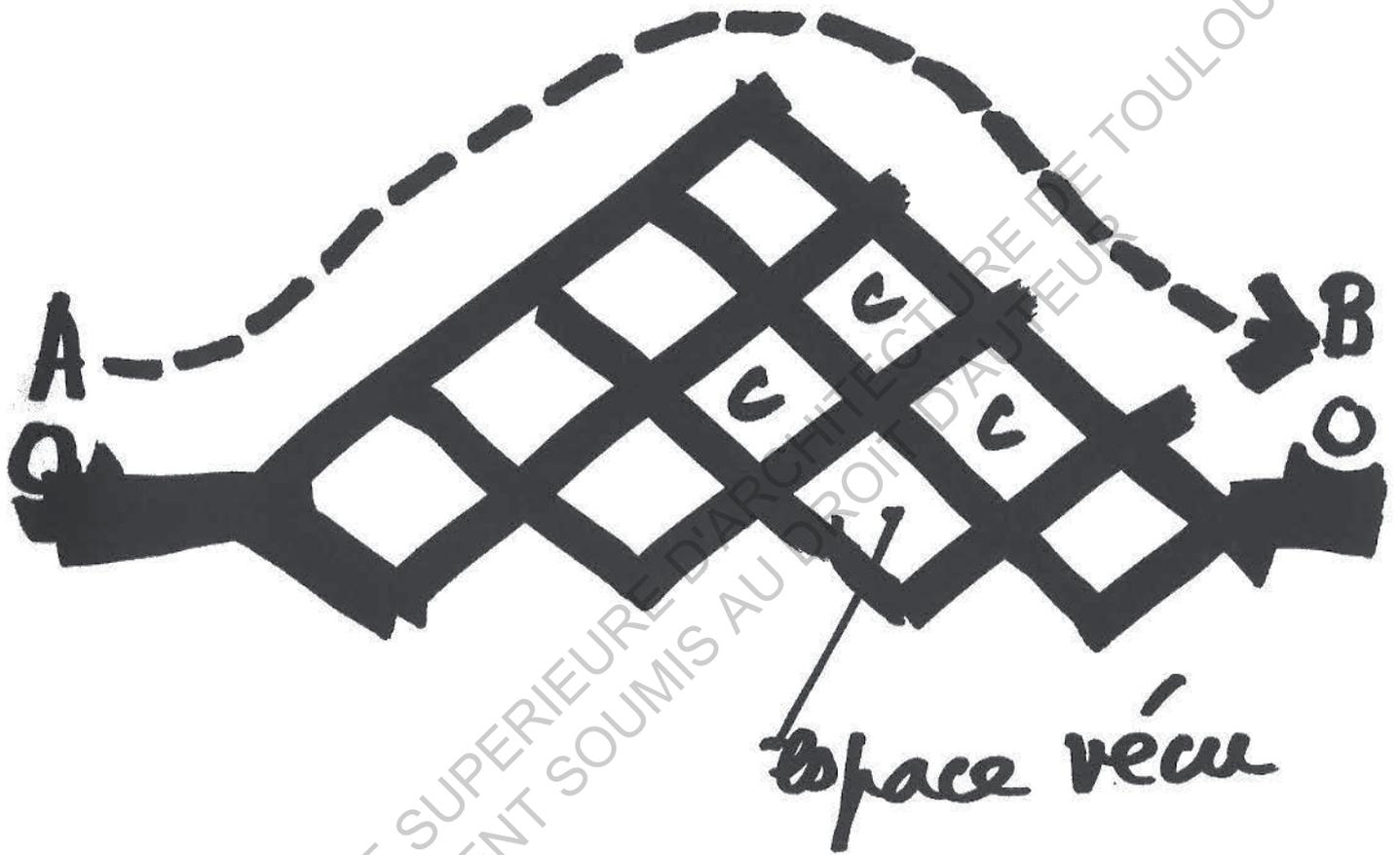
Elevation

L'espace privatif C demeure isolé.
mais ne fait plus obstacle -



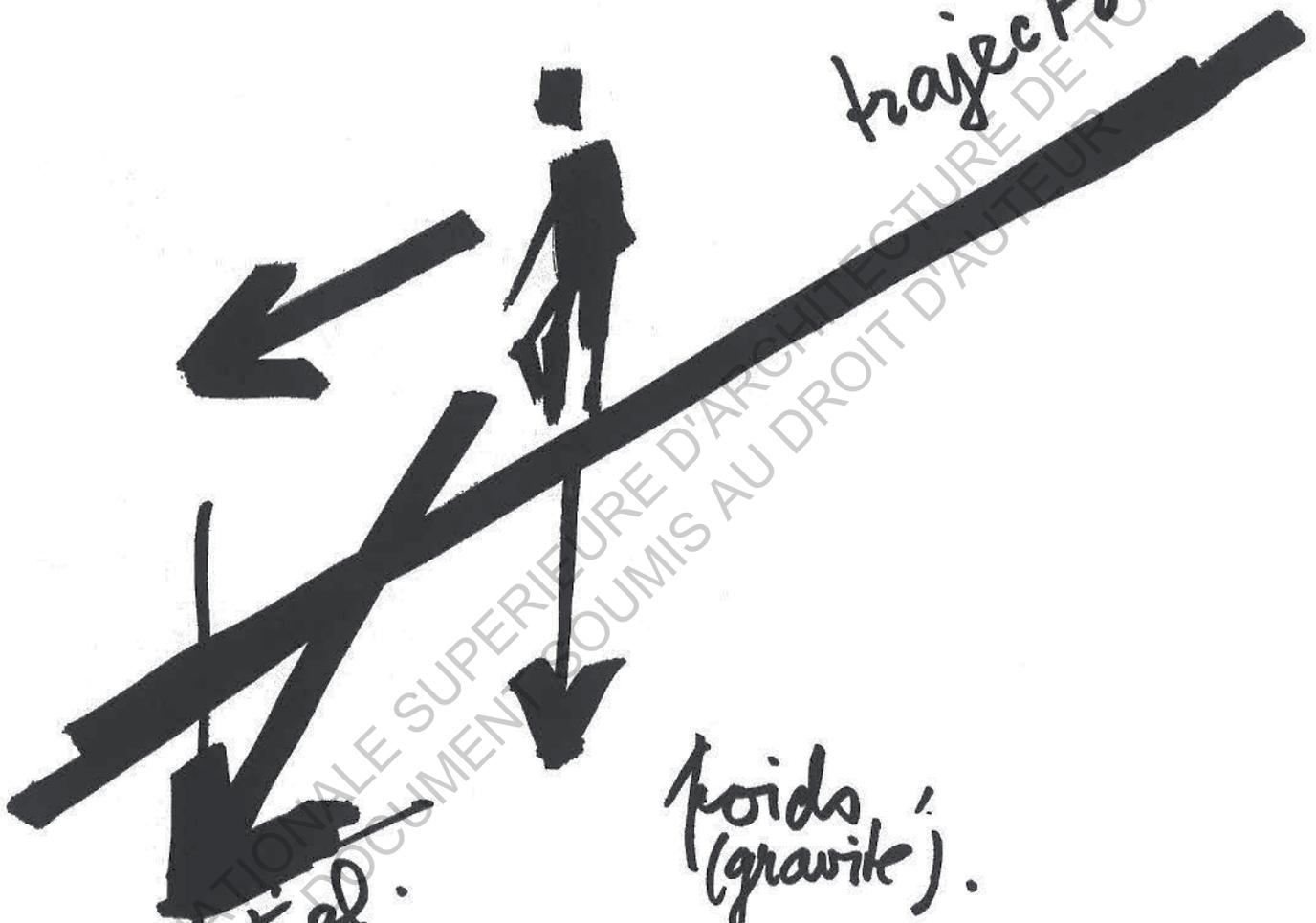
Plan.

Rétablissement du parcours direct AB.



Coupe sur l'entablature classique
immeuble ou ville

trajectoire.



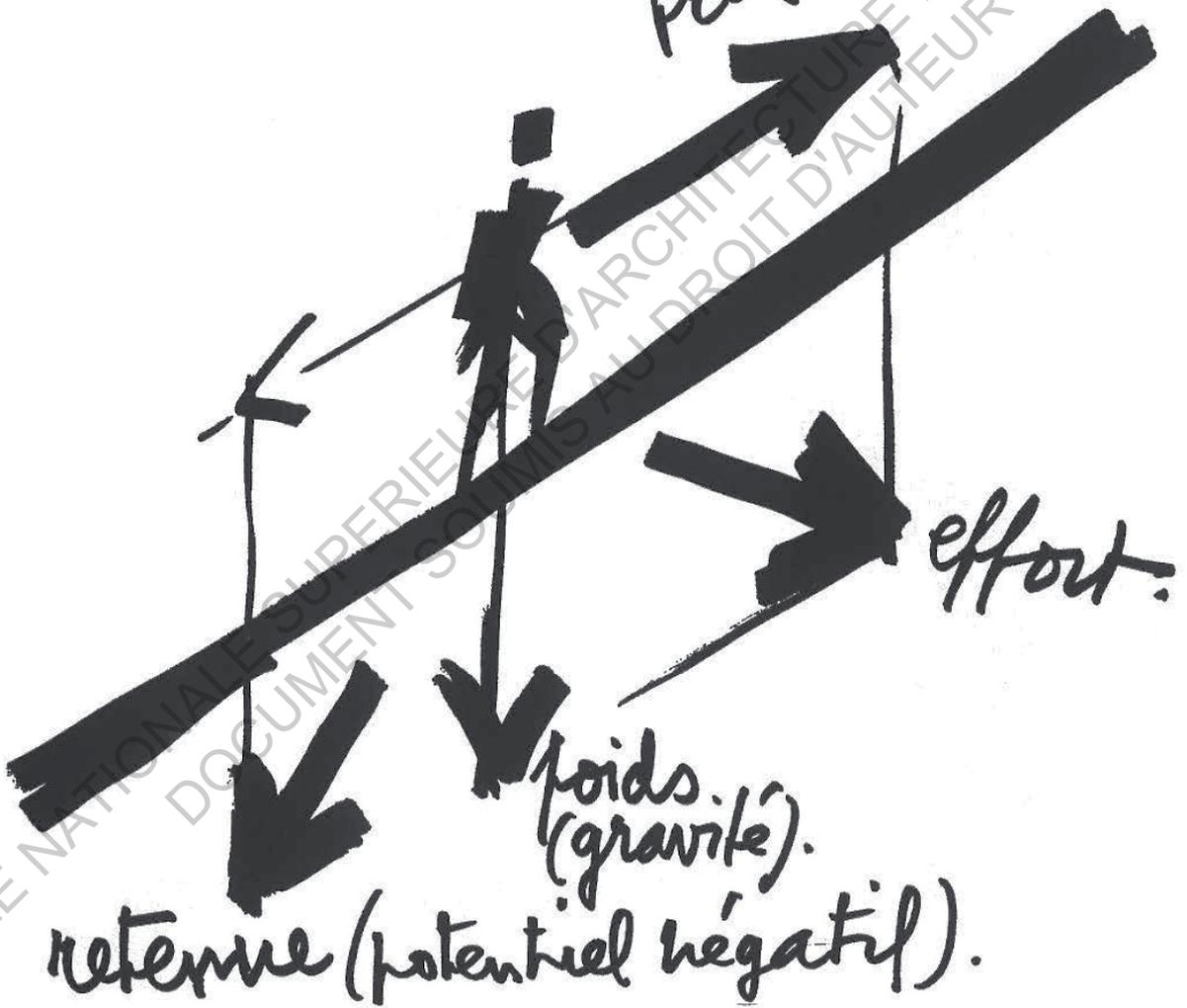
potentiel.

poids
(gravité).

Descente • accélération • euphorie

Montée • Retenue • Fatigue.

trajectoire



poids (gravité).

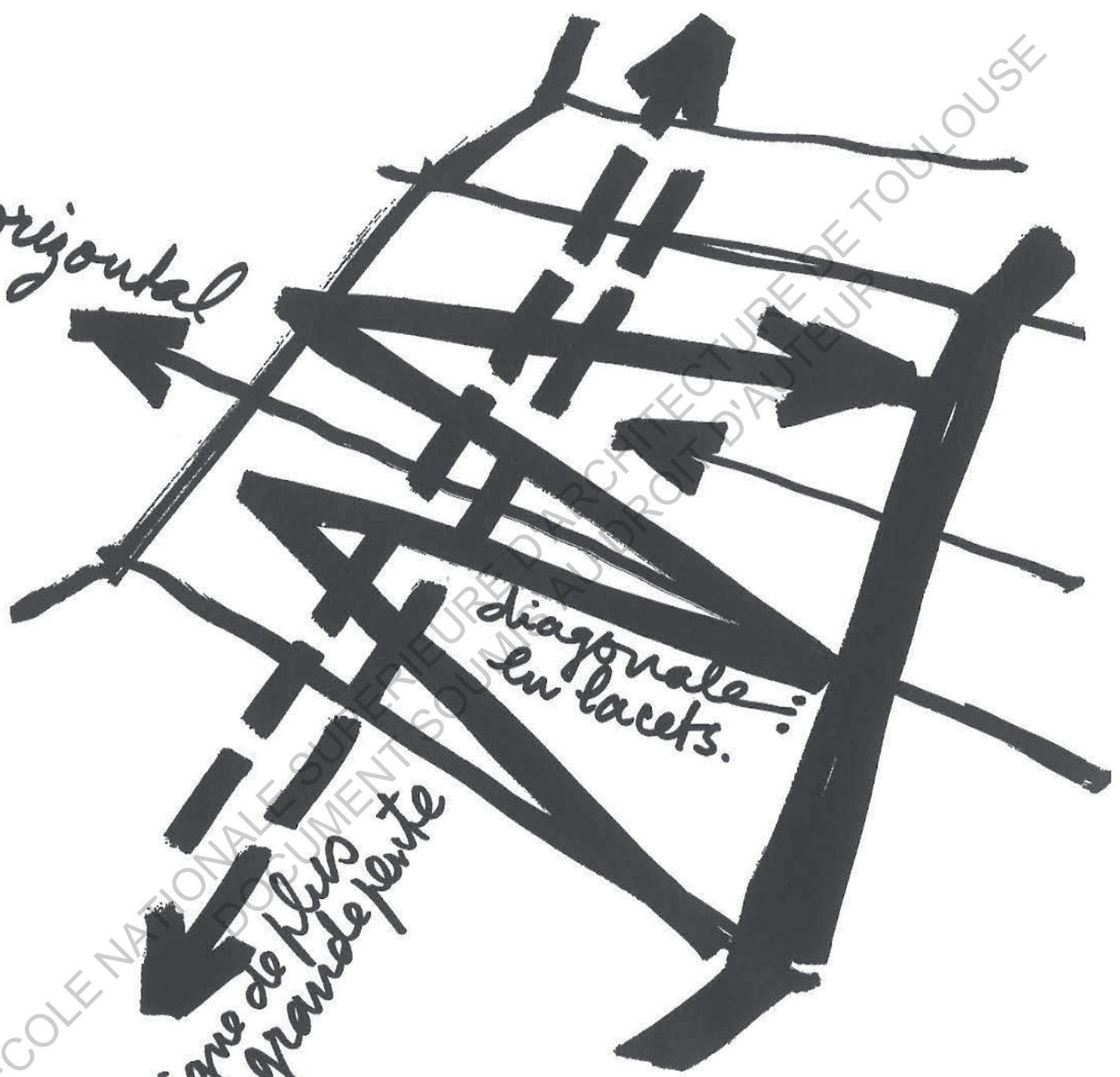
retenue (potentiel négatif).

horizontal



diagonale:
en lacets.

ligne de plus
grande pente



ECOLE NATIONALE SUPPLÉMENTAIRE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE



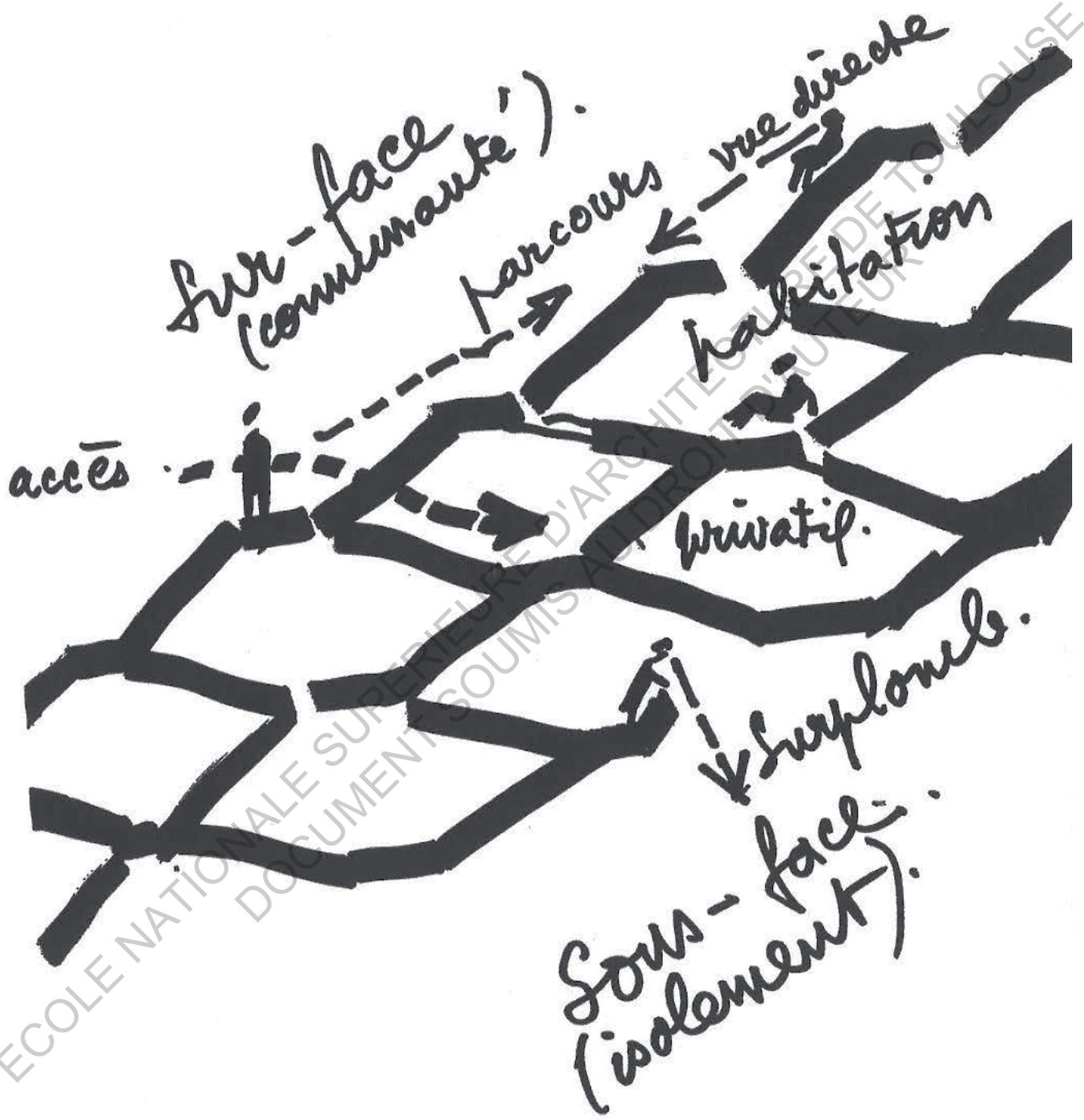
table suivant le déroulement
de la pente : en continuité ou
en barrière surmontable.



mobilier = excoissance du sol.

lit, siege
bibliothèque

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE TOULOUSE
DOCUMENT COMMUN AU DROIT ET AU DROIT INGENIEUR



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

	OUI	NON
Consultation sur place		
Impression		
Diffusion Intranet		
Diffusion Internet		
Exposition		
Publication non commerciale		