



HAL
open science

Habiter en création : approches croisées de la chorégraphe Julie Desprairies et de l'architecte Pedro Varella pour créer Actions tropicalistes dans un programme in situ au sein 104 Paris

Ramon Lima da Silva

► **To cite this version:**

Ramon Lima da Silva. Habiter en création : approches croisées de la chorégraphe Julie Desprairies et de l'architecte Pedro Varella pour créer Actions tropicalistes dans un programme in situ au sein 104 Paris. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03116660

HAL Id: dumas-03116660

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03116660>

Submitted on 20 Jan 2021

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.



Habiter en création :

Approches croisées de la chorégraphe Julie Desprairies et de l'architecte Pedro Varela pour créer *Actions tropicalistes* dans un programme *in situ* au sein 104 Paris.

**Ramon
LIMA DA SILVA**

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC. Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication

Département Arts du spectacle

Mémoire de master 1 mention Création Artistique

Parcours : Arts de la scène
Année universitaire 2019-2020

Habiter en création :
Approches croisées de la chorégraphe Julie
Desprairies et de l'architecte Pedro Varela
pour créer *Actions tropicalistes* dans un
programme *in situ* au sein 104 Paris.

**Ramon
LIMA DA SILVA**

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC. Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication
Département Arts du spectacle

Mémoire de master 1 mention Création Artistique

Parcours : Arts de la scène, orientation recherche-professionnelle

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Gretchen Schiller, de m'avoir accompagné tout au long de la réflexion de ce mémoire.

Je remercie également la chorégraphe Julie Desprairies et l'architecte Pedro Varella de m'avoir accueilli au sein de leur nouvelle collaboration artistique.

Je remercie finalement Roberto Dagô pour tous nos échanges passionnés sur l'art et la recherche.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : *Pommes*

NOM : *Simone de Silvo*

DATE : 02 juillet 2020, Grenoble, France.

Sommaire

Remerciements	3
Sommaire.....	5
Introduction	7
Partie 1 - HABITER UN LIEU	14
CHAPITRE 1. COLLABORER EN CREATION	15
1. LA RENCONTRE DE JULIE DESPRAIRIES ET PEDRO VARELLA A RIO DE JANEIRO ...	15
2. ACTIONS TROPICALISTES, LA DEUXIEME COLLABORATION A PARIS.....	16
CHAPITRE 2. COHABITER EN CREATION	18
1. LA NOTION D’HABITER COMME VOIE POUR LA CREATION IN SITU	18
2. LES VARIABLES QUI DEPASSENT LES FRONTIERES DU LIEU.....	20
CHAPITRE 3. PRATIQUER UN LIEU EN CREATION.....	22
1. APPROCHES SUR LE VISITEUR ET LES PREMIERS ABORDS D’UN LIEU	22
2. FAIRE FACE AUX EPREUVES DU LIEU.....	25
3. LE ROLE DU REGIME D’HABITER DANS LA CREATION	28
Partie 2 - ÊTRE HABITÉ PAR UN LIEU	31
CHAPITRE 4. DANSER UN SITE	32
1. DES APPROCHES POUR UNE DANSE IN SITU.....	32
2. UN GESTE ECRIT PAR UN CONTEXTE.....	36
CHAPITRE 5. INCORPORER UN SITE	40
1. UN INVENTAIRE CHOREGRAPHIQUE POUR SE FAIRE HABITER PAR LE LIEU	40
2. INCORPORER UNE ŒUVRE, DIALOGUES AVEC BICHOS DE LYGIA CLARK.....	43
CHAPITRE 6. PORTER UN SITE	47
1. PORTER LA MATIERE DU LIEU, SE CONTAMINER PAR LEURS RESSOURCES	47
2. PORTER UNE ŒUVRE, DIALOGUES AVEC PARANGOLES DE HELIO OTICICA	49
3. CREER AVEC LE PUBLIC	52

Partie 3 - HANTER UN LIEU	54
CHAPITRE 7. LA DUALITE D’HABITER	55
1. LE CORPS COMME POINT DE CONVERGENCE.....	55
2. LE TEMPS COMME UNE FORCE QUI MODELE L’EXPERIENCE.....	59
CHAPITRE 8. RENDRE L’INVISIBLE VISIBLE, UNE VOIE POUR SE VOIR DU LIEU	61
1. UNE INSTALLATION FAITE AVEC L’ESPACE	61
2. LES FANTOMES DU LIEU	66
CHAPITRE 9. ACTIVER L’IMMOBILE, TRACER UN GESTE SUR L’ESPACE.....	71
1. INSTALLER UNE ACTION POUR ET PAR UN LIEU	71
2. LA TRACE, LE SENTIER, LES RESIDUS	76
 Conclusion.....	 79
Bibliographie	83
Sitographie.....	87
Filmographie.....	88
Table des illustrations.....	89
Table des matières	90

Introduction

Placé dans le 19^e arrondissement de Paris, l'espace culturel Le Centquatre a accueilli en mars 2020 une résidence artistique avec la chorégraphe française, Julie Desprairies, et l'architecte brésilien, Pedro Varela. À cette occasion, le duo d'artiste est sollicité pour mettre en place leur seconde œuvre *in situ* créée en collaboration : *Actions tropicalistes*. Cette dernière est une œuvre pensée *pour*, faite *avec* et activé *par* les espaces et contextes de l'établissement culturel d'accueil, dont la particularité principale est de siéger dans les anciennes pompes funèbres de la ville de Paris. La sortie de résidence était prévue pour être présentée dans la programmation du festival Séquence-danse-Paris, à l'espace Le Centquatre. Compte tenu de la propagation soudaine du virus Covid-19 en Europe, le festival a été annulé par mesure de protection sanitaire, ainsi comme les présentations publiques d'*Actions tropicalistes* prévues du 17 au 22 mars 2020. Cependant, lors du dernier jour de la résidence, l'œuvre a été montée et photographiée afin de la documenter pour garder des traces du projet réalisé.

La collaboration entre Julie Desprairies et Pedro Varela est née dans le cadre du Programme de résidence artistique croisé de l'Institut français du Brésil, en 2018. Le programme vise à faciliter les échanges entre un artiste français et un autre brésilien, œuvrant dans des champs artistiques différents. Le projet initial prévoit deux étapes de création, l'une au Brésil et l'autre en France. La première rencontre s'est passée au Brésil, en octobre 2018. L'occasion a été l'opportunité pour le duo d'artistes de créer *A praia e o tempo* (La plage et le temps), projet *in situ* réalisé au sein de la plage de Copacabana à Rio de Janeiro. L'étape suivante s'est passée à Paris pour créer *Actions tropicalistes*, en mars 2020.

Dans le cadre de ce mémoire, je m'intéresse au processus de création d'*Actions tropicalistes* afin de comprendre quels sont les enjeux artistiques et théoriques de l'*in situ* soulevés par la dernière œuvre de Julie Desprairies et Pedro Varela. Pour commencer, nous présentons les acteurs principaux de la démarche :

Julie Desprairies est chorégraphe française en tête de la Compagnie des prairies depuis 1998, où elle réalise des projets artistiques pour des espaces urbaines et rural. Elle

définit soi-même comme une « chorégraphe de la ville et du paysage », et depuis 20 ans, elle accumule plus de deux dizaines de créations qui sont basées sur le contexte des lieux concernés. Ses propositions chorégraphiques *in situ* « s'appuient sur les caractéristiques tant plastiques, qu'historiques ou humaines des contextes explorés¹ ».

Pedro Varella, à son tour, est un architecte brésilien et l'un des fondateurs du bureau d'architecture *Gru.a arquitetos* en 2013 à Rio de Janeiro. Il s'intéresse au développement d'un travail à l'intersection entre l'architecture et les arts visuels. Il a conçu tant des projets pour des bâtiments que des installations qui ont été récompensées par des prix au Brésil et à l'étranger. Actuellement, il travaille également comme professeur dans des universités à Rio de Janeiro.

Actions tropicalistes s'insère dans les prémices d'une création *in situ*, il est nécessaire de préciser la nature de ce régime. Une œuvre *in situ*, selon Nike Kaye, « doivent s'articuler et se définir à travers des propriétés, des qualités ou des significations produites dans des relations spécifiques entre un "objet" ou un "événement" et la position qu'il occupe² ». C'est-à-dire que la signification de ces œuvres est intrinsèquement liée à des aspects du lieu où elles sont insérées. Pour cela, l'œuvre peut établir des relations avec diverses caractéristiques du site investi, telles qu'esthétiques, architecturales, humaines, historiques, comportementales, d'usage, etc. Ainsi, une œuvre *in situ* ne se fait pas seulement à l'intérieur du lieu, mais *avec, pour et par* le lieu.

Les publications portant sur l'*in situ* réalisées par des auteurs anglophones sont nombreuses. Même les ouvrages de référence les plus pertinents à ce moment sont rédigés à l'origine en anglais, tant par des chercheurs que par des artistes qui investissent dans le thème. Parmi les ouvrages les plus connus que traitent de ce thème, je peux soulever *Site-Specific Performance* du chercheur et artiste anglais Mike Pearson, publié en 2010, et *Site-Specific Art : Performance, Place and Documentation* du professeur également anglais, Nick Kaye, publié en 2000. En ce qui concerne les artistes et les œuvres anglophones, nous

¹ DESPRAIRIES, Julie, *Note d'intention de Sous le Tilleul*, 2016 [En Ligne], disponible sur www.compagniedesprairies.com/IMG/pdf/sous_le_tilleul_julie_desprairies_v2.pdf consulté le 29 mars 2020.

² KAYE, Nick, « Introduction : Site-specifics », in *Site-Specific Art : Performance, Place and Documentation*, Londres, Routledge, 2000, p.1. | [...] 'site-specific work' might articulate and define itself through properties, qualities or meanings produced in specific relationships between an 'object' or 'event' and a position it occupies.

pouvons mettre en avant le travail de la canadienne Janet Cardiff – qui a réalisé des œuvres en format de marche, comme *Her Long Black Hair*, dans et autour de Central Park, en 2004 –, mais aussi l’anglais Clifford McLucas – qui a dirigé le groupe Brith Gof, et s’est spécialisé dans les performances *in situ* à grande échelle, comme *Goddodin* dans l’ancienne usine de voitures Rover à Wales, en 1988. Ce dernier a énormément collaboré avec Mike Pearson. En France, on trouve moins de recherches consacrées à l’étude de ce système de création. Cependant, un ouvrage se distingue dans la production française : *Un art contextuel* de Paul Ardenne, publié en 2002. Déjà dans le domaine de la danse, une chercheuse française émerge au sein de cette discussion, Julie Perrin, enseignante-chercheuse de l’université Paris 8 Saint-Denis. Elle développe sa recherche sur la spatialité en danse et la chorégraphie située. Elle établit également des dialogues avec des artistes, comme le chorégraphe Laurent Pichaud – qui réalise des projets contextuels et *in situ* –, mais aussi avec des chercheurs d’autres domaines, à exemple de la géographe Anne Volvey, spécialiste d’art plastique contemporain.

À l’occasion de la résidence de création d’*Actions tropicalistes*, j’ai eu l’opportunité de suivre tout le processus de création de l’œuvre en tant que stagiaire. Cela m’a offert une position privilégiée d’où j’ai pu vivre l’émergence de l’œuvre. Cela me confère une place en tant qu’observateur participant à l’expérience. C’est-à-dire que dans cette recherche, il y a aussi les traces du vécu de la présence de mon propre corps pendant la période de résidence au sein du Centquatre. Cette expérience avec Julie Desprairies et Pedro Varella m’a poussé à comprendre comment les différentes variables qui constituaient le contexte du Centquatre pourraient être utilisées pour créer une œuvre *in situ*. En plus, comment un processus de création que revendique une relation avec le lieu que l’accueil peut basculer les sens qu’il apportait à priori.

Ainsi, dans la présente démarche, nous analyserons quatre phases du processus de création de l’œuvre *Actions tropicalistes*. Ils seront présentés comme quatre arrêts sur l’image du processus de création, en contextualisant la genèse de quatre dispositifs créés pendant la période de résidence par le duo d’artistes. Ces éléments seront analysés afin de montrer les outils mis en place par les deux artistes, les aspects du contexte qui ont influencé leurs choix, la façon dont ils font face aux adversités du lieu pour développer leurs idées et le caractère dialogique que l’œuvre apporte a priori.

Il convient de souligner que les phases du processus de création traités sont présentés dans un ordre qui respecte la chronologie des faits. Ce choix est fait parce que nous croyions que l'accumulation des expériences vécues dans le lieu peut influencer les prochains pas des artistes, de sorte que le dernier dispositif mis en place aurait des traces de ceux qui sont venus avant.

Ce mémoire se penche également sur des questions relatives à l'aspect collaboratif de création de l'œuvre, notamment en ce qui concerne sa nature trans-artistique. Comment le caractère dialogique entre l'architecture et la danse se présente-t-il dans l'œuvre de Julie Desprairies et de Pedro Varela ? Ce dialogue est-il toujours présent et égalitaire ou un domaine peut-il en surmonter un autre ? Avec les analyses portées sur le processus de création, nous pourrions voir la manière dont ce dialogue se produit dans les différentes étapes du projet.

Étant donné la nature *in situ* de l'œuvre, le processus de création de *Actions tropicalistes* se révèle être un système complexe qui comporte plusieurs variantes qui jouent un rôle dans la création. Parmi lesquelles, nous pouvons souligner les suivantes. Tout d'abord, l'œuvre est le résultat d'une collaboration artistique entre un architecte brésilien et un chorégraphe français. Cela confère à l'œuvre deux aspects importants, d'une part le caractère trans-artistique, qui met en évidence sa nature dialogique entre la danse et l'architecture, et d'autre part l'aspect interculturel souligné par les origines des deux artistes. Ensuite, vu qu'il est réalisé dans le cadre d'une résidence de création, le processus de création est configuré comme une expérience qui évolue en raison du temps que les artistes sont investis dans sa création. Et enfin, le caractère *in situ* qui répond au contexte dans lequel l'œuvre est créée : une institution culturelle française.

Compte tenu de la profusion de constituantes qui peuvent s'articuler dans une création *in situ*, j'ai voulu trouver un moyen de les traiter comme un système intégré et non pas seulement comme des éléments séparés. Ainsi, j'ai trouvé dans la notion du terme *habiter*, proposée par le géographe français Mathis Stock (2004), une manière possible de couvrir le contexte de création d'*Actions tropicalistes*. Stock propose avec ce terme d'envisager les notions d'espace par le biais des pratiques du lieu. Cette pensée s'appuie sur les théories de Michel de Certeau (1990) et vise à ne plus considérer l'espace juste comme une surface où se développent des pratiques, mais à mettre en évidence l'interdépendance entre les deux. Pour cette raison, Mathis Stock propose d'approcher le

terme *habiter* par sa dimension pratique, c'est-à-dire une pratique de « faire avec l'espace. » Donc, la notion d'*habiter* nous aide à penser aux conditions de la création de l'*in situ*, puisque, selon Mathis Stock, il faut l'envisager d'un triple point de vue qui prend en compte « les pratiques des individus, l'ensemble des pratiques des individus, et des éléments ordonnés qui dépassent l'individu mais qui font partie de son habiter³ ».

Actions tropicalistes est une œuvre qui se construit dans la relation avec le site investi, mais qui se fonde également sur un champ référentiel autour du *Tropicalisme* – mouvement artistique brésilien apparu dans la seconde moitié des années 1960. Cette période a marqué le Brésil comme le début d'une sombre période, dans laquelle le pays fut soumis à un coup d'État, puis à une dictature de régime militaire autoritaire. Issue d'abord du milieu de la musique, le mouvement tropicaliste revendiquait « une nouvelle expression esthétique-comportementale⁴ » qui cherchait affirmer une identité typiquement brésilienne. Aujourd'hui, le mouvement est reconnu « comme point de clivage ou de rupture, à différents niveaux : comportemental, politico-idéologique et esthétique⁵ ». Parmi les principaux artistes imbriqués dans ce mouvement, on peut soulever dans le domaine des arts de la scène le metteur en scène brésilien Zé Celso Martinez et sa troupe *Teatro Oficina*⁶ ; déjà dans le milieu de la musique, les célèbres chanteurs et compositeurs Gilberto Gil et Caetano Veloso – les deux se sont exilés du Brésil après quelques années du début du mouvement ; et finalement dans le domaine des arts visuels, les plasticiens Lygia Clark et Hélio Oiticica. À notre tour, nous nous concentrerons sur le travail de deux derniers, afin de comprendre comment ce mouvement influence les dispositifs créés en 2020 par Julie Desprairies et Pedro Varella au Centquatre.

Le mémoire est donc structuré en trois parties qui le soutiennent :

Dans la première partie, intitulée *Habiter un lieu*, nous revenons sur les circonstances de la première collaboration entre Julie Desprairies et Pedro Varella qui a eu lieu, en octobre 2018, à Rio de Janeiro. L'intérêt d'évoquer cet épisode antérieur permet de

³ STOCK, Mathis, « Pratiques des lieux, modes d'habiter, régimes d'habiter : pour une analyse triologique des dimensions spatiales des sociétés humaines » in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 2006, 115-118, p.213-230.

⁴ NAPOLITANO, Marcos, VILLACA, Mariana Martins, « Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate », in *Rev. Bras. Hist.* [En ligne], v. 18, n. 35, 1998, p. 53-75, consulté le 16 avril 2020.

⁵ *Idem.*

⁶ Fondé en 1958 par Amir Haddad, José Celso Martinez Correa et Carlos Queiroz Telles, le *Teatro Oficina* est basé à São Paulo. Disponible sur <https://teatroficina.com/>, consulté le 14 mai 2020.

contextualiser la genèse de la collaboration entre le duo d'artistes et de lancer des indices sur la manière dont les deux protagonistes créent ensemble. De plus, ce point récapitulatif va mettre en lumière les acquis et les fondements communs entre la première collaboration au Brésil et la seconde à Paris. Cependant la présente démarche n'approfondira que sur la dernière création parisienne, *Actions tropicalistes*. Pour cela, nous nous appuierons surtout sur la notion d'*habiter* d'après le géographe français, Mathis Stock en dialogue avec les réflexions sur l'*in situ* portées par Mike Pearson. La perspective d'*habiter* nous intéresse, surtout, du point de vue de l'interdépendance entre le lieu et ses pratiques. Nous nous attachons sur sa dimension pratique afin de réfléchir sur les enjeux artistiques liés à l'*in situ*, dans le cadre de la création d'*Actions tropicalistes*. Cela nous amènera finalement vers une première analyse d'une des phases du processus créatif. Les réflexions seront également confrontées aux enjeux soulevés par la friction de la notion de *habiter* avec le cadre d'une création *in situ*. Cette approche vise principalement à s'interroger sur les acteurs qui jouent un rôle dans la création et sur le « comment » Julie Desprairies et Pedro Varela interagissent avec le contexte dans lequel ils sont investis.

La deuxième partie, *Être habité par un lieu*, nous interrogerons comment les spécificités du domaine de la danse s'articulent dans un programme de création *in situ*. Cela vise à tâtonner sur la potentielle dualité suggérée par la notion d'*habiter* par rapport au contexte d'une création *in situ*. C'est-à-dire, la manière dont dans cette relation spécifique avec le lieu, l'artiste ou l'œuvre peut *être habité par le lieu*. Ici, nous nous appuierons sur les réflexions de la chercheuse Julie Perrin, en les mettant en dialogue avec la démarche de Julie Desprairies, ainsi comme les méthodologies de création de mouvement mis en place par la dernière. Cette réflexion sera confrontée à deux autres phases du processus de création d'*Actions tropicalistes*. Pour cela, l'analyse de cette partie se concentrera également sur deux dispositifs créés par le duo d'artistes au sein du Centquatre. Nous allons finalement confronter ces deux phases du processus de création avec la démarche des artistes plasticien Hélio Oiticica et Lygia Clark, cela a le but de chercher des confluences dans leurs pratiques et mettre en évidence une possible généalogie artistique.

Dans la troisième partie, *Hanter un lieu*, nous mettons en lumière la façon dont la potentielle dualité liée au terme *habiter* opère dans la dernière étape du processus création d'*Actions tropicalistes*. Cela a le but de mettre en évidence le facteur du temps dans

l'expérience du lieu et le corps comme point de convergence du vécu. Ainsi, pour cela, nous nous appuyerons sur les notions de *ghost* (fantôme) et *host* (hôte) proposées par Mike Pearson et Clifford McLucas, aussi que sur la pensée du phénoménologue Dylan Trigg. Cette approche convergera vers l'analyse de la quatrième phase du processus de création, où nous pouvons réfléchir sur comment les résidus de la résidence de création ont fourni la matière pour le format finale de l'œuvre. Dans cette partie, nous nous concentrons sur la façon dont les résidus de l'expérience joue un rôle dans la création. Et nous terminons la présente recherche avec le questionnement : que reste-t-il au lieu de ce geste artistique construit dans un cadre de résidence de création avec Julie Desprairies et Pedro Varella ?

Partie 1

-

HABITER UN LIEU

Chapitre 1. Collaborer en création

Dans ce chapitre nous revenons sur les circonstances de la première collaboration entre Julie Desprairies et Pedro Varella qui a eu lieu, en octobre 2018, à Rio de Janeiro. L'intérêt d'évoquer cet épisode antérieur permet de contextualiser la genèse de la collaboration entre le duo d'artistes et de lancer des indices sur la manière dont les deux protagonistes créent ensemble. De plus, ce point récapitulatif va mettre en lumière les acquis et les fondements communs entre la première collaboration au Brésil et la seconde à Paris.

1. La rencontre de Julie Desprairies et Pedro Varella à Rio de Janeiro

La première collaboration brésilienne entre Julie Desprairies et Pedro Varella a eu lieu à l'occasion de la IXe édition du festival Tempo – festival international des arts de la scène à Rio de Janeiro⁷, en octobre 2018. Ils ont alors contribué à la construction de *A praia e o tempo* (La plage et le temps), une installation au sein de la célèbre plage de Copacabana à Rio de Janeiro. Pour réaliser cette œuvre spatiale, l'architecte Pedro Varella a déposé une structure quadrilatère de 31 mètres par 31 mètres sur la plage. Ce parfait carré délimitait la surface d'intervention artistique et matérialisait les gradins pour accueillir le public. Le sable et l'eau ont été déplacés afin de modeler une topographie originale pour cet espace. Grâce à la nature de cette installation, l'aspect initial évoluait progressivement lors de la durée du festival, en raison de l'intervention de personnes qui passaient et agissaient dans le cadre de l'œuvre⁸. La chorégraphe Julie Desprairies, à son tour, activait l'installation avec une proposition dansée écrite avec six élèves de l'École de danse Klaus Vianna. La performance fut créée dans un système *in situ*, en ayant les caractéristiques de la plage et de l'installation comme ressource et contexte. De sorte que cette œuvre s'attachait au paysage, à l'histoire et aux usages de la plage de Copacabana, comme conditions et matières de cette proposition artistique.

⁷ Fondé en 2009, le TEMPO – Festival international des arts de la scène à Rio de Janeiro est organisé par Bia Junqueira, Cesar Augusto et Márcia Dias.

⁸ Site internet de *Gru.a Arquitetos* disponible sur www.grua.arq.br consulté le 25 mars 2020.



Image 1 : *A praia e o tempo* (La plage et le temps) © Rafael Salim

Là, on peut constater deux choses importantes dans la première collaboration entre Julie Desprairies et Pedro Varela que nous servirons à comprendre leur deuxième collaboration, celle pour créer *Actions tropicalistes*. D'abord, leurs pratiques artistiques prennent en compte le contexte auquel elles s'installent. Autrement dit, c'est une œuvre qui s'appuie sur des caractéristiques du lieu, qu'elles soient humaines, historiques, structurelles, comportementales, sociales, institutionnels et esthétiques. Donc, le système de création *in situ* est une voie par laquelle on peut regarder la démarche du duo d'artiste. En suit, la configuration dont la collaboration a eu lieu : la chorégraphe créait des actions performatives pour activer l'installation proposée par l'architecte. C'est-à-dire que la chorégraphe n'a pas intervenu sur l'étape de l'élaboration et création de l'installation. Donc, elle arrive avec une étape constitutive du projet déjà achevée.

2. Actions tropicalistes, la deuxième collaboration à Paris

Dans le processus de création d'*Actions tropicalistes*, le duo d'artistes part du même point de départ. En d'autres termes, toute la phase d'élaboration, de création et d'exécution de l'œuvre sera réalisée dans le cadre de la résidence de création accueillie par

le Centquatre. Donc, la danse et l'architecture démarrent d'un point que nous pourrions éventuellement considérer comme égal. Toutefois, compte tenu du caractère *in situ* et trans-artistique que le travail apporte, cette relation sera-t-elle toujours horizontale ou les spécificités de ce régime de création pourront-elles demander une reconfiguration de cette relation initiale ?

En résumé, dans *Actions tropicalistes*, Julie Desprairies et Pedro Varella visent à pousser le public à « une appropriation de l'espace public moins prédéterminée et plus ouverte à d'autres formes d'habiter et d'agir⁹ ». Pour cela, le duo d'artistes s'intéressait à la base aux pratiques accueillies dans le quotidien de l'espace Centquatre, surtout celles qui concernent les deux principaux types de public régulier de l'espace : les *pratiques spontanées* et les *spectateurs*. Tous les jours, le Centquatre reçoit ce qu'ils ont nommé de « pratiques spontanées », ces dernières sont composées par le public qui utilisent les halles du bâtiment pour répéter ou s'entraîner dans leurs pratiques. Parmi le public de l'espace, il y a aussi « les spectateurs », personnes qui ne fréquentent que la programmation de spectacles et expositions accueilli par le lieu. Donc, à l'origine du projet, Julie Desprairies et Pedro Varella « cherchent à créer des espaces qui provoquent la rencontre entre les différents publics¹⁰ » du Centquatre, et ainsi, mettre lumière sur deux usages importantes du lieu, leurs acteurs et l'absence de bascule entre les individus qui intègrent chacune de ces pratiques.

Ainsi, nous pouvons dire que le processus créatif d'*Actions tropicalistes* commence sur la base de l'intérêt porté à la vie quotidienne de l'espace Centquatre. Cela correspond parfaitement à son régime de création qui a lieu dans une résidence, en permettant une immersion dans le contexte où l'œuvre sera créée. Cependant, cela peut également dévoiler des enjeux artistiques liées à la pratique *in situ*, ce que nous traiterons au cours de cette étude.

⁹ Résumé du projet *Actions tropicalistes* disponible sur le site du Le Centquatre, disponible sur <https://www.104.fr/fiche-evenement/actions-tropicalistes.html> consulté le 20 mars 2020.

¹⁰ *Idem*.

Chapitre 2. Cohabiter en création

Pour comprendre les enjeux artistiques liés à une création *in situ*, dans le cadre d'*Actions tropicalistes*, nous nous servons de la notion d'*habiter* proposée par le géographe Mathis Stock. C'est un choix de considérer les variantes liées à la création comme un système. Pour cela, il est nécessaire de préciser des termes et exposer les questionnements liés à cette démarche.

1. La notion d'*habiter* comme voie pour la création *in situ*

Nick Kaye définit les créations *in situ* comme celles qui « articulent les échanges entre l'œuvre d'art et les lieux où se définissent leurs significations¹¹ » [notre traduction]. Cela démontre l'importance que le lieu occupe aux signes convoqués pour ce genre d'œuvres. Ainsi, à ce stade de la présente recherche, il est nécessaire de réfléchir sur le choix d'angle avec lequel nous abordons l'idée de « l'espace ».

Mathis Stock interroge l'espace à partir des questionnements sur leurs pratiques et leurs usages. Ainsi, Mathis Stock soulève la nécessité d'une conceptualisation de l'espace qu'il juge plus adéquate. Il défend une définition qui n'envisage pas l'espace « comme étendue, contenant ou surface terrestre, mais comme une condition et ressource de l'action [...]»¹². Dans cette perspective, il propose de confronter la notion d'espace à partir des pratiques et usages qui lui donne ses sens. Pour cela, il propose l'emploi du terme *habiter* comme une voie pour cette réflexion.

Néanmoins, selon lui, le terme *habiter* porte également la nécessité de précisions. Ainsi, Mathis Stock nous invite à déplacer les problématiques liés à la définition de l'*habiter*, notamment « celle de la façon dont les individus *sont dans* l'espace¹³ », vers une

¹¹ KAYE, Nick, *Op. cit.*, p.1.

¹² STOCK, Mathis, « Théorie de l'habiter. Questionnements », in PACQUOT, Thierry, LUSSAULT, Michel, YOUNÈS, Chris, *Habiter. Le propre de l'humain. Ville, territoires et philosophie*, La découverte, Paris, 2007, p. 102-125.

¹³ *Idem.*

connaissance fondée sur les « pratiques des lieux¹⁴ ». D'après Mathis Stock, l'idée de l'*habiter* serait plutôt de « "faire avec de l'espace" au lieu d'être dans l'espace¹⁵ ». Il souligne que le concept « être » et « dans » rendent « la conception d'espace statique et pré-déterminée et empêche ainsi de saisir les multiples façons dont de l'espace est mobilisé dans des situations variées¹⁶ ».

Cette idée nous fait dépasser la perspective d'espace comme un élément figé, ou comme un décor, sur lequel les événements s'étendent. On se dirige alors vers une dimension dont l'espace est porté par des subjectivations liées aux façons et intentionnalités auxquelles il est pratiqué. « Pour les mêmes individus, un même lieu n'a pas le même sens selon les pratiques qu'ils y déploient¹⁷ ». Il met en évidence la multiplicité et la polyvalence de sens qu'un lieu peut convoquer au travers de leurs usages et des usagers. Ainsi, dans le cadre d'une création *in situ*, non seulement la pratique influence l'appréhension d'un espace, comme l'espace en soi-même tend à conditionner l'œuvre dans sa formalisation.

La notion de *habiter*, de Mathis Stock, dévoile l'interdépendance entre pratique et lieu. Il révèle que cette approche confronte la théorie de la géographie traditionnelle « qui conçoit société et espace comme étant une dichotomie¹⁸ ». De manière que, pour lui, la dimension du *faire avec* l'espace, « vise à ne plus opposer espace et pratique¹⁹ ».

Du point de vue du cadre de création d'*Actions tropicalistes*, envisager l'espace par le prisme de la pratique, peut nous permettre de regarder l'œuvre comme le fruit d'une expérience de *faire avec* l'espace. Dans l'hypothèse où la pratique et lieu soient interdépendants, cette nouvelle création qui est insérée au sien du Centquatre, peut, à terme, y apporter un nouveau sens. Même si performance et résidence se développent dans une période de temps pré-stimulée, elles peuvent changer la façon dont l'espace est vu ou pratiqué. Ainsi, le caractère *in situ* du projet Julie Desprairies et Pedro Varella, correspond

¹⁴ Pour cette démarche, il s'appuie sur les pensées de Michel de Certeau, dans lesquelles il « nomme "pratique du lieu" le fait de déployer les pratiques pour que le lieu devienne espace ». De manière que, dans la proposition de Stock, la dimension d'*habiter* s'attache à cette interdépendance d'espace et pratique.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ STOCK, Mathis, « Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique », in COLIN, Armand, *Annales de géographie*, n.704, 2015, p.427.

¹⁹ *Idem.*

à la perspective de « faire avec l'espace », dans la perspective que le travail s'adresse à une expérience que se construit essentiellement dans la relation usagers et lieu. Mais, pour comprendre la dimension du lieu faut-il juste traiter des pratiques que y déploient ? Est-ce que cela est suffisant pour comprendre les variants qui peuvent influencer dans une création *in situ* ?

2. Les variables qui dépassent les frontières du lieu

Regarder le contexte de la résidence de création de *Actions tropicalistes* par le biais de notion de l'*habiter* comme expérience de *faire avec* l'espace, nous amène à confronter d'autres éléments qui sont importants à prendre en compte. Selon Mathis Stock, les spécificités du terme demandent une analyse qui ne peut pas se limiter qu'à l'individu. Mais surtout à « un triple point de vue » qui articule « les pratiques des individus, l'ensemble des pratiques des individus, et des éléments ordonnés qui dépassent l'individu mais qui font partie de son habiter²⁰ ». Ainsi, en employant cette citation à la présente étude, nous soulevons tant la façon dont Julie Desprairies et Pedro Varela *font avec* l'espace, comme la manière dont les autres pratiques qui se déploient sur le Centquatre, ainsi comme son cadre institutionnel, peuvent influencer le processus créatif. En plus, nous nous concentrons aussi sur les conditions par lesquelles ils développent ce travail à Paris, apports indirects qui peuvent également irriguer la création.

D'abord, nous pouvons nous attacher au fait que la résidence se passe à Paris et ce que cela peut signifier dans le cadre de la création. Pour cela, nous nous appuyerons sur les réflexions menées par Mathis Stock qui souligne la mobilité comme une facette des individus et comme partie essentielle de leurs façons d'*habiter*. Selon lui, cette perspective vise à dépasser la notion de l'*habiter* attaché classiquement aux « notions d'« ancrage », d'« enracinement », de familiarité, de proximité, d'immobilité, de sécurité ontologique²¹ [...] ». Ici, le rapport avec l'espace prend en compte les conditions par lesquelles l'individu est soumis pour pratiquer un espace et comment cela bascule le sens d'un lieu pour chaque usager.

²⁰ STOCK, Mathis, « Pratiques des lieux, modes d'habiter, régimes d'habiter : pour une analyse triologique des dimensions spatiales des sociétés humaines » in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 2006, 115-118, p.213-230.

²¹ STOCK, Mathis, 2015, *art.cit.*, p.429.

Du point de vue de la mobilité, nous pouvons regarder la ville de Paris comme un aspect important dans la configuration de la rencontre entre Pedro Varela et Julie Desprairies. Pour la chorégraphe française, Paris est le lieu où elle est née et a grandi, son lieu d'habitation et de ses pratiques quotidiennes. Pour l'architecte brésilien, Paris est une ville étrangère qui l'a accueilli lors d'un échange académique d'une année pendant ses études. La résidence au Centquatre le fait revenir avec le but de créer un œuvre pendant un séjour d'un mois. Pour les deux artistes, leur présence se nourrit de natures totalement différentes selon leurs façons d'*habiter* et selon les sens que la ville apporte pour chacun. Ainsi, la mobilité et le sens apporté à ce séjour, éventuellement, peut être partie constitutive de la manière dont ils habitent Paris, et par conséquent, influence leurs façons d'aborder l'espace et les publics du Centquatre.

Appliquée aux prémices de l'*in situ*, la notion de l'*habiter* élargit le regard porté sur la création au-delà d'une pratique objective de l'espace. Surtout, une pratique qui se trouve contaminée par un amalgame de contextes et d'enjeux impliquant le fait d'être, ou pas, sur le lieu concerné. Mathis Stock défend que « L'un des aspects fondamentaux de l'habiter réside dans la dimension pratique qui va au-delà des seuls rapports aux lieux²² ». Ainsi, nous nous intéressons à plusieurs facteurs qui peuvent être constitutifs de l'expérience de créer par et avec un site, appliqués au cadre de la création d'*Actions tropicalistes*.

²² STOCK, Mathis, 2007, *art.cit.*, p. 102-125.

Chapitre 3. Pratiquer un lieu en création

Nous débutons ce chapitre avec une première phase du processus de création d'*Actions tropicalistes*. Cela concerne la première visite du duo d'artistes au lieu où ils étaient censés de créer l'œuvre, ce qu'on pourrait envisager comme la première pratique déployée sur le site investi.

1. Approches sur le visiteur et les premiers abords d'un lieu

Première phase du processus de création :

La grande place au niveau sous-sol est éclairée par des lumières artificielles.

Une pente en béton la relie au rez-de-chaussée, espace soumis à la lumière naturelle qui pénètre à travers le toit transparent. Au sous-sol, personne. Au-dessus, des personnes pratiquent de nombreuses activités.

La Place des écuries est le premier lieu dans le Centquatre visité par Julie Desprairies et Pedro Varela. Ils pénètrent par l'escalier central en béton accessible depuis l'entrée Curial. En descendant les marches de l'escalier jusqu'au niveau sous-sol, ils arrivent face à l'immense pente en béton au centre de la Place des écuries. La pente fascine par son échelle : une construction de 30 mètres de long et de 5 mètres de large en béton nu. Une telle grandeur marquent les esprits. Ils réalisent que parmi les caractéristiques architecturales trouvées dans cet espace, la pente représente une donnée impossible à ignorer. La Place des écuries semble être un espace plus bas et fermé que les autres espaces du bâtiment. Couverte par une dalle en béton, elle est éclairée artificiellement pendant la journée, au contraire de la nef, qui baigne dans lumière naturelle. Ainsi, la pente relie deux mondes : un espace réservé s'opposant à l'ampleur caractéristique de la nef du bâtiment. Elle s'impose, comme un coup de cœur, pour accueillir des actions propres à cet espace incliné. Cette volonté s'avère être un consensus intuitif partagé par le duo d'artistes. Ainsi

toutes les autres propositions destinées à la Place des écuries utiliseront la pente comme référence et point central évident.



Image 2 : Rampe de la Place des Écuries, vue du rez-de-chaussée ©Jean-Christophe Benoist.

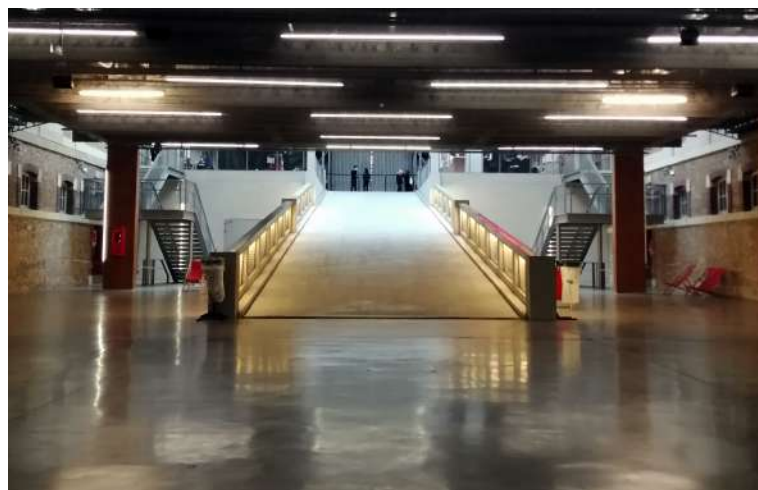


Image 3 : Pente de la Place des Écuries, vue du sous-sol. © Ramon Lima

Lorsque que l'espace Le Centquatre est ouvert au public, et surtout sur la période de l'après-midi, la pente reste généralement barrée pour privilégier un accès par les escaliers. Son inclinaison s'adapte mal aux pratiques quotidiennes d'espace culturel qui privilégie le sol plat. Pour éviter l'occupation constante de la pente pour installer les spectacles ou les expositions au sous-sol, le transport des matériels s'opère par un autre chemin. Les déchargements à destination de la Place des écuries transitent par un parking souterrain construit lors des derniers travaux de réhabilitation du bâtiment. Ainsi, l'utilisation de la pente est peu sollicitée par les usagers habituels, en se limitant à une circulation ordinaire et quotidienne, contrairement à sa vocation initiale.

Habituellement, on attribue à une pente la fonction de faciliter l'accessibilité entre deux niveaux. En réfléchissant à la condition d'usage par lequel un élément architectural puisse être reconnu comme pente, on ne se limite pas aux caractéristiques physiques et structurelles, mais on ouvre aux fonctions d'appropriation et de sens que l'on reconnaît comme telles. Dans la création *in situ*, les présupposées habituelles sur un lieu risquent d'être bouleversées par d'autres manières de le pratiquer, selon le geste artistique convoqué.

Les idées concernant les actions performatives pour « activer » la pente sont extraites d'un mélange de facteurs et parti-pris des deux artistes. D'abord, ils ont pris en compte l'usage primaire couramment attribué à la fonction architecturale par laquelle cette pente a été créée : rendre plus facile et accessible la descente et la montée des matériels et des personnes entre le rez-de-chaussée et le sous-sol. En soulignant cet usage premier et en saisissant la matérialité inclinée de l'objet, ils se laissent convaincre par un désir kinesthésique de glisser sur la pente. D'après les possibilités d'usage et les caractéristiques architecturales, ils arrivent à une proposition où le public engagerait leurs propres corps au moment de la performance, en lui offrant la possibilité de descendre la pente d'une façon inhabituelle : glisser sur sa surface. Cette action propose au public une direction pour habiter le lieu autrement. L'envie d'un dispositif relationnel et participatif les pousse à une expérience dont le propre corps des visiteurs soient engagés dans la performance.

Cette idée créative surgit lors de la première visite de Julie Desprairies et Pedro Varela à la Place des écuries. Ce que rend la place de visiteur une voie pour regarder autrement les usages d'un lieu. En admettant que la perception du lieu par un usager habituel soit distincte d'un visiteur inhabituel, on s'aperçoit que la visite exploratoire peut être une méthodologie remarquable dans des processus de création de *Actions tropicalistes*, voire chez la création *in situ*. Selon, Yi-Fu Tuan²³, « Les visiteurs et les habitants se concentrent sur des aspects très différents de l'environnement²⁴ » [notre traduction]. De sorte que les éléments soulevés par la perception des visiteurs révèlent des caractéristiques et des usages que ne sont plus aperçues par les usagers habituels. « Le visiteur est souvent capable de percevoir les mérites et les défauts dans un environnement qui n'est plus visible

²³ Yi-Fu Tuan est un géographe sino-américain, il fut maître de conférence en Géographie à University of Wisconsin-Madison aux États-Unis.

²⁴ TUAN, Yi-Fu, *Topophilia : A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Morningside editions, New York, 1974, p. 63 | *Visitors and native focus on very different aspects of the environment.*

pour le résident²⁵ » [notre traduction]. Malgré, la dernière affirmation apporter une dimension dichotomique — en employant les mots « mérites » et « défauts » pour qualifier des caractéristiques d'un lieu —, nous nous attacherons à l'idée sur laquelle l'expérience du visiteur peut mettre en perspective des aspects et des usages inattendus par les habitants. Ainsi, la voie de la création *in situ*, peut requalifier l'importance et les sens des usages communément liés à un lieu.

En peu de mots, du point de vue de la notion d'*habiter*, l'occasion de la visite à la Place des écuries pourrait être considérée comme une des premières pratiques déployées par le duo d'artistes sur le site investi. Mais, comment cette première visite peut-elle définir la manière dont l'espace est perçu par les artistes afin qu'elle détermine la manière dont l'œuvre sera créée ?

2. *Faire face aux épreuves du lieu*

Au-delà de la jouissance et du plaisir kinesthésique, glisser sur la pente est également un défi technique à surmonter. Ainsi, les journées de travail dédiées à la création des dispositifs pour la Place des écuries ont dévoilé des aspects conditionnants le développement des idées.

Avec l'objectif de faire glisser le public sur la pente, Pedro Varella propose un premier dispositif basé sur une pratique courante chez les enfants brésiliens : le *carrinho de rolimã*. Ce jeu consiste en la construction d'un chariot, qui a une planche de bois comme base, où deux roues fixes sont généralement installées à l'arrière et deux autres sur un axe mobile à l'avant du chariot. L'axe mobile est manipulé par les pieds du participant avec la fonction de contrôler la direction et le freinage du charriot. Le pratiquant est transporté assis sur la planche, qui sert pour glisser ou se déplacer dans les rues, avec le caractère de compétition ou simplement pour le loisir. Le *carrinho de rolimã*, dénué de moteurs ou des pédales, est largement pratiqué sur les rampes ou les pentes, utilisant le caractère gravitationnel comme force motrice. Dans les contextes sociaux moins favorisés, ils sont fabriqués par les enfants eux-mêmes, avec des matériaux récupérés, tandis que dans des contextes sociaux plus chanceux, des *carrinhos de rolimã* peuvent être achetés dans des

²⁵ TUAN, Yi-Fu, *Ibid.*, p. 65 | *The visitor is often able to perceive merits and defects in an environment that are no longer visible to the resident.*

magasins spécialisés. Finalement, la première idée de Pedro Varella serait de construire ce genre de chariots, qui en suite, seraient mis à disposition pour que le public puisse descendre la pente du Centquatre sur des roulettes.



Image 4 : Carinho de rolimã © Vagner Santos

L'idée de descendre la pente avec les *carrinhos de rolimã* s'est rapidement heurtée au fait que la place ne dispose pas suffisamment de zone de décélération pour que les chariots puissent freiner avant d'atteindre l'escalier en béton en face de la rampe. De plus, comme il s'agit d'une zone de circulation, le centre de la place deviendrait potentiellement dangereux pour ceux qui y transitent. Cela pourrait générer un environnement instable et potentiellement dangereux jusqu'à rendre cette action irréalisable, surtout si on considère le public comme participant actif de l'expérience. Avec ce défi mis en évidence par la condition spatiale de la place, Pedro Varella s'est montré engagé dès le départ pour chercher des solutions techniques pour y surmonter. Parmi lesquelles, développer un bon système de freinage – qui pourraient assurer l'utilisation des *carrinhos de rolimã* de manière sécurisée et efficace. Mathis Stock nous rappelle que la pratique de *habiter* un lieu n'implique pas toujours une relation fluide et réussite. « Le faire avec de l'espace ne se déroule pas sans heurts, sans problème ; une action engagée peut aussi échouer²⁶ ». Selon lui, la condition d'*habiter* comprend également les « épreuves » du lieu, ce qu'il définit comme la « confrontation avec certaines qualités d'espace²⁷ ».

²⁶ STOCK, Mathis, « “Faire avec de l'espace” : pour une approche de l'habiter par les pratiques », in FRELAT-KAHN, Brigitte et LAZZAROTTI, Olivier. (dir.), *Habiter. Vers un nouveau concept ?*, Paris, 2012, p.59-78.

²⁷ *Idem.*

Au cours des journées à *habiter* la Place des écuries, les difficultés continuaient à confronter la proposition artistique du duo d'artistes. Le temps rendait également leurs regards et leurs approches plus rigoureuses, en dévoilant en permanence de petits obstacles structurels et d'utilisation à surmonter. En prenant en compte ce changement d'appréhension de l'espace — par rapport à la première visite —, on peut constater que leurs attentions se focalisent à la fois sur les éléments qui soutenaient leurs actions proposées, mais aussi, sur des aspects qui rendaient leurs objectifs plus difficiles, leur demandant des réajustements. À titre d'exemple, il a été vérifié qu'à l'extrémité plus basse de la rampe il y avait une petite élévation où le drain était situé, afin de faire couler l'eau qui y tombait. Cette élévation exigeait une solution technique pour que les chariots puissent passer à travers ce relief sans risque de casse ou d'accident. Cette difficulté a contraint Pedro Varela d'imaginer que le *carrinho de rolimã* devrait disposer des petits pneus en caoutchouc.

Une autre contrainte s'est présentée : la surface de la pente était couverte d'une texture de béton qui avait pour fonction d'augmenter son adhérence, afin que les gens ne glissent pas. Cet élément a posé un autre défi à la proposition du *carrinho de rolimã*, car si un participant quittait la surface du chariot pendant la descente, il pourrait se griffer contre la texture de la rampe. En d'autres termes, un aspect de la structure architecturale qui a été créé dans le but de sécuriser la circulation des personnes devenait — dans le cas de la nouvelle utilisation de la pente —, un risque d'accident pour la réalisation des actions performatives. Comme Mike Pearson souligne, « l'environnement peut vous obliger à réagir de certaines manières, préfigurant la performance²⁸ [...] » [notre traduction]. Donc, cette contrainte exigeait la superposition d'une nouvelle surface à la pente. La pose d'une moquette a été imaginée comme une solution que puisse atténuer ce problème.

Il est pertinent de réfléchir comment les contraintes de l'espace ont dicté, d'un point de vue formel, tant sur le mode de l'utilisation, que de la structure de l'objet artistique proposé pour l'interaction et la performance d'*Actions tropicalistes*. C'est-à-dire, la construction de l'acte performatif devait répondre au contexte par multiples angles — formel, d'usage, structurel, etc. Ainsi, pour exister dans le contexte du lieu, la proposition

²⁸ PEARSON, Mike, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Londres, 2010, p.29 | *The environment might oblige you to respond in certain ways, prefiguring performance, spread-eagled on thin ice: performance as a practice of involvement.*

créative s'adapte et se réinvente en permanence. Cependant, dans la création *in situ*, les épreuves ne sont pas nécessairement des choses à surmonter, elles peuvent aussi servir de support à l'action. Cette relation n'est pas nécessairement conflictuelle. Ici, dans le cadre d'*Actions tropicalistes*, les épreuves du lieu deviennent des obstacles potentiels, car l'action proposée nécessite d'une précision technique qui les empêche d'être intégrées. Donc, le rôle qu'elles jouent ici est de façonner les dispositifs qui les affronteront.

Demeurer dans le site pour répondre au contexte du lieu a ouvert la voie pour trouver des possibles cheminements afin d'accomplir les propositions artistiques désirées. Néanmoins, nous verrons par la suite que d'autres acteurs peuvent jouer un rôle déterminant dans la création *in situ* conçue par Julie Desprairies et Pedro Varella.

3. Le rôle du régime d'habiter dans la création

La pente du Centquatre, en tant que structure architecturale, présente elle-même caractéristiques physiques, historiques et d'usage qui définissent son rôle au sein du bâtiment initial. Portant, au-delà de ces caractéristiques, d'autres aspects influencent le format et les usages. Nous parlons ici du contexte organisationnel : l'institution publique culturelle déploie ses fonctions au sein du bâtiment et aussi à la Place des écuries. C'est-à-dire que la fonction qu'elle exerce dans le cadre d'une institution publique, implique des règles et des paramètres qui conditionne leurs caractéristiques tant physiques, que d'utilisation et de sens porté.

C'est pourquoi que, Mathis Stock souligne que le caractère individuel est insuffisant pour analyser avec précision toute la dimension pratique du terme *habiter*. Il propose donc la notion de *régime d'habiter* ou *systèmes d'habiter* qui vise à intégrer dans cette perspective « le jeu des institutions, normes, infrastructures, valeurs sociales, etc. [...] en utilisant l'idée d'assemblage ordonné et ordonnant de plusieurs éléments en interaction²⁹ ». Par conséquent, cette notion peut élargir la perspective de la présente analyse et mieux accomplir les acteurs qui influencent la création d'*Actions tropicalistes*, en mettant lumière sur les enjeux et contraintes que ce contexte imposait à Julie Desprairies et Pedro Varella.

²⁹ STOCK, Mathis, 2015, *art.cit.*, p.213-230.

Même après avoir identifié les éventuels problèmes que « glisser » pouvait déclencher en matière de sécurité du public — ainsi que les solutions possibles pour les neutraliser —, la proposition d'utiliser le *carrinhos des rolimã* a été fortement déconseillée par le personnel technique du Centquatre. Lors d'un échange entre les agents et les deux artistes, l'action de glisser sur les *carrinhos de rolimã* dans la descente entre les deux plateaux a été présentée. Nicolai Djaal, le technicien responsable de la résidence, leur a rappelé que le fait d'impliquer le public au cœur de l'action, nécessitait une série de paramètres de sécurité pour garantir l'intégrité du public. Djaal a leur même montré une marche fissurée de l'escalier en béton qui se trouve devant la rampe — marche cassée lors d'un déchargement. À cette occasion, le matériel s'est échappé des porteurs et a glissé par la pente, prenant de la vitesse grâce à l'inclination, s'est finalement heurté contre les escaliers.

Puis, en raison de son *régime d'habiter* — qui comprend des règles de sécurité et l'utilisation d'une institution culturelle publique —, les deux artistes ont dû abandonner l'idée d'utiliser les *carrinhos de rolimã* comme véhicule pour l'action prévue. À partir de ce moment-là, Pedro Varella et Julie Desprairies se sont engagés dans la recherche d'autres solutions qui gardaient la perspective de glisser vers le bas de la pente, en tenant en tête que la surface soit douce et en même temps, capable de maintenir une accélération et une décélération contrôlées, en vue de sécuriser les participants. Dans la perspective d'utiliser uniquement des matériaux trouvés dans le Centquatre, ils ont fouillé les hangars de stockage à la recherche de surfaces qui pourraient aider à neutraliser les problèmes liés à cette action. Ainsi, ils ont sélectionné deux surfaces potentiellement exploitables : des bâches en plastique et des moquettes de plateau. Des essais ont été programmés pour tester les matières sur la pente, cependant ils ne sont jamais réalisés, car la proposition de faire glisser le public sur la rampe a été interdite par les responsables de production du lieu. Étant donné que la performance intégrait le public dans l'action et qu'elle pouvait montrer par essence une marge d'imprévisibilité, le risque de blessure déjà identifié précédemment s'aggravait potentiellement.

Cet épisode retombe sur l'idée de *régime de habiter* « comme étant le modèle dominant des manières d'être et des manières de faire avec de l'espace³⁰. » De manière que cette dimension fait écho avec la condition dont Pedro Varella et Julie Desprairies

³⁰ *Idem.*

pratiquent le lieu, de sorte qu'ils doivent s'adapter aux paramètres qu'il impose ou délimite. Même s'ils ont l'intention de pratiquer l'espace d'une manière autre que celle habituellement faite, les paramètres et règles institutionnels vont au-delà de la question de l'individu. Ils se présentent comme une variable extrêmement importante pour comprendre la forme et la situation d'habiter Le Centquatre, et par conséquent, une influence déterminante pour la configuration finale de l'œuvre *Actions tropicalistes*.

Dans le domaine de la création *in situ*, nous pouvons établir un parallèle entre le *régime d'habiter*, proposé par Mathis Stock, et la notion de *contexte* de Mike Pearson. Lui, il démontre que, notamment dans la création *in situ*, le contexte a un rôle très important, voire fondamental, pour la création de l'œuvre. Il souligne que la performance peut répondre à ce contexte tant d'une manière qui respecte les limites établies, quant à les déborder. Selon lui, « Le contexte est omniprésent, inévitable. La performance peut le traiter avec soin, ou au moins accepter la responsabilité de ce qu'elle pourrait perturber³¹ » [notre traduction]. Dans le cadre de la résidence de création d'*Actions tropicalistes*, le duo d'artistes décide de rester dans les marges qui délimite les règles d'usages du lieu. En réaction à l'embargo des propositions relatives à la pente, Pedro Varella et Julie Desprairies décident alors d'abandonner les actions consacrées à Place des écuries, car ils estiment que la présence monumentale de la rampe était impossible à ignorer. Ainsi, l'impossibilité d'agir sur cet espace a désarticulé toutes les autres actions qui ont été créées de façon collatérale. Nous décidons de garder une analyse sur cette partie du processus créatif, même si elle n'était pas terminée et rendue publique, car je crois que l'immersion dans un lieu, rendue possible grâce au cadre de résidence artistique, révèle plusieurs aspects qui apportent une dimension d'accumulations au processus. Finalement, nous croyions que cette nature épaisse puisse, éventuellement, irriguer les expériences ultérieures du processus de création. Surtout dans une pratique qui prétende d'être développé *in situ*, je crois que chaque approche et expérience du lieu transforme et conduit au résultat final de l'œuvre.

³¹ PEARSON, Mike, *op.cit.*, p. 144 | *Context is everpresent, unavoidable. Performance may need to treat carefully, or at least accept responsibility for what it might disturb.*

Partie 2

-

ÊTRE HABITÉ PAR UN LIEU

Chapitre 4. Danser un site

Dans ce chapitre, nous aborderons des réflexions sur la création *in situ* liées au domaine de la danse. En conséquence, nous nous attarderons sur le rôle de la chorégraphe Julie Desprairies dans le processus de création d'*Actions tropicalistes*. Pour commencer, Mike Pearson affirme que les œuvres *in situ*³² « sont celles conçues par, montées *dans* et *avec*, et conditionnées par les particularités de l'espace trouvé [...]»³³ [notre traduction]. Ainsi, dans la perspective où le corps est le médium de la danse, peut-on croire que la danse *in situ* est, éventuellement, une façon d'incorporer le lieu ?

1. Des approches pour une danse *in situ*

Pour démarrer cette réflexion sur la manière dont les enjeux de la pratique *in situ* s'articule avec les spécificités du domaine de la danse, nous nous appuyerons d'abord sur la pensée de la chercheuse Julie Perrin³⁴.

Perrin, dans son article *Habiter en danseur*, articule la notion de *habiter* afin de réfléchir sur la relation entre la danse et le lieu où elle se développe. Par conséquent, elle aborde également le système de création *in situ* lié au langage de la danse. Selon Perrin, « Le terme « habiter » permet de nouer le lieu à l'événement à travers le surgissement d'un espace singulier³⁵ ». Il est important de souligner que Perrin préfère utiliser le terme *danse de site spécifique*, car selon elle, « l'usage français du terme *in situ* comporte sa part de maladresse³⁶ ». Elle souligne que dans les langues d'origine latine, le mot *in* peut induire un sens qui ne comprend pas les spécificités de ce type de création. Parce que dans ces cas, « la danse se situe non pas *dans* ni *sur* mais *avec* le site, *depuis* le site³⁷ ». Pour cette raison, elle s'appuie sur le mot *spécifique* issue du terme anglais *site-specific art*. Elle estime que dans la relation de la danse avec le lieu, ce dernier « devient spécifique en cela

³² Mike Pearson utilise plutôt le terme *site-specific*.

³³ PEARSON, Mike, *op.cit.*, p.34-35| *Site-specific performances are those conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found space: situation or locations, both used and disused; places of work, play and worship.*

³⁴ Julie Perrin est enseignante chercheuse au département danse de l'université Paris 8.

³⁵ PERRIN, Julie, « Habiter en Danseur », in *Les Cahiers Skéné*, n°1, 2013, p.11.

³⁶ *Ibid.* p.16

³⁷ *Idem.*

qu'il est interprété par l'artiste d'une manière singulière, à partir d'une démarche spécifique qu'il convient à chaque fois d'analyser³⁸ ».

Finalement, la définition que Perrin attribue à la danse *in situ* – dans son cas *danse de site spécifique* – est celle qui « accorde aux caractéristiques architectoniques, géographiques, contextuelles du lieu une place prépondérante³⁹ ». Par rapport à l'écriture chorégraphique qui se base sur la nature de ce type de création, Perrin attribue une gestualité qui « s'invente en fonction⁴⁰ » du site « faisant surgir un mode d'habiter qui est le fruit d'une interprétation singulière du lieu⁴¹ ». D'après elle, cette interprétation du lieu peut s'appuyer autant sur « l'histoire du lieu, de ses usages présents par les habitants autant que du *topos* (sa configuration géométrique)⁴² ». Cela montre qu'une œuvre chorégraphique créée *in situ*, selon Perrin, « n'entretient plus alors un rapport d'extériorité avec le lieu, mais instaure véritablement une liaison dynamique⁴³ ».

Lorsque que la chorégraphe Julie Desprairies parle de sa façon de créer, elle explique que son intérêt vient du désir de « rendre visible le mouvement des lieux⁴⁴ ». Considérant que des lieux sont « porteurs de mouvements⁴⁵ », elle souhaite les montrer à partir de rencontres qui se déroulent sur place, des rencontres avec des gens qui, faisant librement référence à la notion de *habiter* de Mathis Stock, pratiquent le site investi – à exemple de « commerçants, habitants, étudiants, élus, écoliers, employés⁴⁶... ». Cet aspect guide, d'une certaine manière, la façon dont Julie Desprairies aborde la notion d'architecture dans son travail, ne la réduisant pas à « juste des lignes, des formes ou un beau cadre. Cela sont aussi les gens qu'y vivent et qu'y travaillent⁴⁷ ». Elle souligne que le travail avec « non danseurs » ne fait pas nécessairement partie de sa démarche en tant que chorégraphe. De manière que cela se met en place plutôt comme le résultat de la relation de l'œuvre avec le lieu sur lequel elle se déploie. Cette caractéristique et cet intérêt pour

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ DESPRAIRIES, Julie, « Sur le toit de l'opéra – Entretien de Julie Desprairies avec Bernard Marey, Paris, juin 2014 » in *Journal Compagnies prairies*, p.3.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ MEINSOHN, Bérénice, *Making of "Autour du parc"*, production Maison de la Danse, 10'18'', 2011, disponible sur <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/making-autour-du-parc?s> consulté le 25 avril 2020.

les personnes qui pratiquent, voire *habitent*, les lieux investis, se sont avérés comme une méthodologie récurrente dans son travail. À exemple de *Foire des prairies* (2015-2020), un grand événement chorégraphique qui joue avec le format d'une fête foraine, dont Julie Desprairies met en scène les savoir-faire des personnes rencontrées sur les sites investis, parmi lesquels l'Amphithéâtre du Pont-de-Claix et pour la ville de Quetigny, en 2015 ; le Cœur d'Essonne agglomération en 2018 ; et une nouvelle création prévue pour septembre 2020 à Reims.

Également dans le cadre de la résidence artistique au sein du Centquatre, il a été possible de remarquer que son appréhension du bâtiment ou de l'espace était due à la médiation avec les gens qu'elle trouvait sur place. À titre d'exemple, nous pouvons révéler un épisode où, lors d'une promenade par les halles du Centquatre, elle a réalisé que les responsables des activités avec des enfants déplaçaient leurs activités vers un autre endroit différent de ce que nous percevons d'habitude. En interrogeant les employés, elles nous ont révélé que cette caractéristique de réaménagement présente dans le Centquatre est très courante. Parce que ses espaces sont censée d'être multidisciplinaires, de sorte que les activités qui sont accueillies au sein de l'institution peuvent être développées à différents endroits du bâtiment. Cela génère des ajustements des activités quotidiennes du lieu, afin de se mettre en place la meilleure configuration possible pour la programmation actuelle.

Même si elle s'intéresse aux rencontres avec des gens qu'elle trouve sur place, le travail de Julie Desprairies ne se fait pas exclusivement avec des non-danseurs. Au contraire, parmi les nombreuses œuvres qu'elle a développées au cours de sa carrière, nous pouvons relever plusieurs d'entre elles réalisées en collaboration avec les danseurs et chorégraphes Mickaël Phelippeau, Hélène Iratchet et Elise Hadoué. La dernière a été également chargée de l'assistanat chorégraphique de plusieurs des œuvres de la Cie des prairies — parmi les collaborations où elles ont travaillé ensemble, on pourrait mettre en avant, entre autres, *Continuité d'usages* (2020) créée pour le Musée et tribunal d'Étampes ; *Inventaire dansé de Villeurbanne* (2018) créée dans le cadre de la Biennale de danse de Lyon ; *Après un rêve* (2012) pour le quartier de la Villeneuve à Grenoble ; *Petit vocabulaire dansé du Centre Pompidou-Metz* (2010) et *Là commence le ciel* (2006), également créée dans le cadre de la Biennale de danse de Lyon.

Julie Perrin met en question les enjeux économiques et institutionnels liés à la danse qui s'attache à un contexte ou lieu que la signifie. Elle s'inquiète à la continuité et à

la diffusion de ces œuvres. Selon Perrin, « L'association de « danse » et « in situ » rend complexe la possibilité même de penser la circulation de l'œuvre dansée⁴⁸ ». D'un point de vue pratique, ces obstacles sont également observés au cours de la carrière de Julie Desprairies. Elle rapporte que « Au début des années 2000, programmer de la danse hors du théâtre, déplacer la billetterie, la technique, c'était assez rare⁴⁹ ». Cette spécificité dans ses créations a lui conditionnée à une longue période de carrière où, rapporte-t-elle, ne pas avoir « rentrée dans les cadres institutionnels⁵⁰ ». Selon Desprairies, cela n'a commencé à améliorer que grâce à la reconnaissance et à la diffusion des pensées de « l'art contextuel et l'esthétique relationnelle⁵¹ ».

Esthétiquement, Julie Desprairies souhaite atteindre à l'écriture d'une « danse concrète qui trouve son moteur dans des contraintes matérielles (les formes, matériaux, espaces de l'architecture)⁵² ». Une méthodologie mise en place à l'occasion de la résidence de création était celle où le danseur interprète la matérialité du bâtiment en créant des mouvements qui s'appuient sur ses caractéristiques. D'après elle, cette consigne ne se limite pas à une description objective des formes et lignes de l'espace, mais aussi aux rythmes évoqués par les formats, les couleurs, les matières trouvées sur place. Cela définit ce qu'elle appelle une *danse concrète*, car lors des expérimentations de cette méthodologie, elle, en tant que chorégraphe, elle souhaite que « chaque mouvement retenu trouve sa justification dans un élément constitutif du bâti (motif, hauteur d'une corniche, revêtement mural...)»⁵³ ». Même si les mouvements naissent d'une interprétation personnelle du danseur — ce que nous pourrions considérer comme une couche performative de cette méthodologie — les chorégraphies présentées lors des représentations ne sont pas improvisées ou créées au moment de l'action, ce sont plutôt des écritures chorégraphiques définies par Julie Desprairies et répétées par les danseurs. La chorégraphe révèle que cette méthodologie est une première étape qui débouche à la suite sur un second moment d'écriture chorégraphique où elle précise les matériaux issus de cette rencontre entre chorégraphe, danseur et lieu. Dans cette dernière étape d'écriture, elle dit qui « est amené à

⁴⁸ PERRIN, Julie, PICHAUD, Laurent et VOLVEY, Anne, *art. cit.*, p.20

⁴⁹ DESPRAIRIES, Julie, PHELIPPEAU, Mickaël et ZARKA, Raphaël, « Une pratique de danse contextuelle – Entretien de Julie Desprairies avec Mickaël Phelippeau e Raphaël Zarka, Paris, 2014 » in *Journal Compagnie des prairies*, p.9

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² DESPRAIRIES, Julie, *art. cit.*, p.3.

⁵³ *Idem.*

préciser beaucoup de choses [...], à faire des choix en profondeur⁵⁴ ». De façon que pour elle, ses spectacles sont enfin une « re-convocation, devant le public, de ces différentes performances vécues, en espérant garder la réalité concrète d'un corps en confrontation avec les contraintes physiques d'un lieu⁵⁵ ».

2. *Un geste écrit par un contexte*

Une deuxième phase du processus de création :

Des arcs du bâtiment. Le bras trace plusieurs courbes au-dessus de la tête.
Filets de protection. Des mouvements qui se croisent rapidement et de façon jalonnée. Les patineurs glissent sur leurs roues. Les jambes dessinent lentement des lignes sans toucher le sol. Une grue. Le tronc tourne en continu sur son propre axe. Les membres rebondissent son mouvement.
Versets de Shakespeare et rap français sont entendues.

Ici, nous analyserons l'une des expérimentations des méthodologies de génération de mouvement mises en place pour Julie Desprairies, lors de la résidence de création d'*Actions tropicalistes*. Cette analyse se fait du point de vue du vécu, par la perspective d'observateur participant, une analyse ancrée sur l'expérience du propre corps du chercheur sur le terrain de la création.

La méthodologie en question consiste à répondre des consignes attribuées par le chorégraphe qui demande au participant de « lire » les caractéristiques du bâtiment en engageant le propre corps dans l'action. C'est-à-dire, interpréter les aspects concrets de l'architecture du bâtiment, ainsi que les rythmes, mouvements et ambiances évoqués par sa matérialité, en ayant le corps comme media pour donner à voir ces caractéristiques. Dans le cadre de la résidence de création d'*Actions tropicalistes*, cette expérience a eu une

⁵⁴ DESPRAIRIES, Julie, PHELIPPEAU, Mickaël et ZARKA, Raphaël, *art. cit.*, p.4.

⁵⁵ *Idem.*

approche un peu distincte. Là, le danseur se place en face des arcs vitrés de la halle, de sorte que le danseur ne voit le bâtiment que par son reflet sur les vitres. Ainsi son appréhension du site se limiterait à ce qui entrait dans le cadrage de l'arc. Ci-dessous, nous trouvons le témoignage de l'expérience :

J'entre dans la Halle d'Aubervilliers le mardi 10 mars et je me dirige vers l'un des arcs vitrés qui sont situés parallèlement à l'ensemble du bâtiment. Je pose mes affaires et j'ôte mon manteau. Parce que l'extérieur est plus lumineux que l'intérieur du bâtiment, je peux me voir moi-même, divisé en carrés, sur la surface des vitres. Je vois également le bâtiment qui s'y reflète derrière moi. Lui et moi, nous sommes encadrés ensembles par l'arc, divisés en plusieurs carrés connectés les uns aux autres. Je trace des courbes avec les bras qui suivent les arches reflétées dans le verre. Le mouvement s'agrandit à tel point que



Image 5 : Des arcs vitrés de la Halle d'Aubervilliers © Ramon Lima

j'implique le reste du corps. Mon corps penche en suivant le mouvement de la courbe. Quand j'atteins la limite de courbure, il rebondit et se lance vers la direction contraire. Je crée des chemins verticaux avec les coudes qui suivent les lignes verticales du plafond. J'ouvre l'envergure horizontale des bras, de manière continue et saccadé. Un mouvement centré sur le sol qui divise le bâtiment en deux étages. Les bras remontent vers le plafond. Je me tiens sur la pointe des pieds. Je laisse les bras tomber lentement. Une référence à la hauteur du bâtiment. Le reflet d'une personne passe à travers les vitres. Je retrace son parcours avec la tête, en suivant son déplacement. Je termine ma séquence de mouvements. Je remets mon manteau, je récupère mes affaires par terre. Je quitte l'espace.

Peut-être, l'un des premiers enjeux de cette méthodologie — du point de vue de la personne qui danse —, est de ne pas se limiter à reproduire les lignes du bâtiment avec les mains. C'est-à-dire, non seulement utiliser littéralement les formats qui sont perçus, en

traçant des lignes avec les mains, comme si vous dessinez dans l'invisible, mais le défi consiste à amener l'interprétation du bâtiment à une réponse qui engage l'ensemble du corps. Se laisser incorporer par le site. Être habité par le lieu. Pour que cette lecture crée instantanément des agencements physiques qui répondent à la fois aux couleurs, aux rythmes, aux formes, aux matières, etc. Par exemple, la façon dont un filet de sécurité spatial peut, dans le cas de l'expérimentation, évoquer un mouvement multi-directionnel, où plusieurs chemins se croisent dans l'espace en permanence, à une vitesse rapide et constante. Une façon de tramer le mouvement. Au-delà d'évoquer le caractère formel de l'objet, le mouvement renvoie également à une autre utilisation du filet liée à l'emprisonnement, par exemple. De sorte que, si Julie Desprairies se demande d'où vient ce mouvement, je pourrais montrer dans l'espace l'élément qui l'a généré.

En tant qu'observateur et participant à l'expérience, je peux dire que le premier moment d'expérimentation fonctionne aussi comme un échauffement créatif. C'est-à-dire, qu'au début je m'attache beaucoup aux contraintes formelles de l'espace, m'adressant au lieu, mais sans me contaminer directement par lui. Cette tension me fait maintenir un contact visuel permanent avec l'élément d'espace à travers lequel je danse. Cela engendre, au départ, une limitation du dynamisme de la lecture, puisque la concentration dans ce cas reste très mono-focale. Au fil de l'expérience, cette tension est atténuée et le corps devient plus disponible pour changer les plans et la façon dont il appréhende l'espace. Un mouvement de va-et-vient entre l'espace et le corps se met en place. Cela permet au corps de se contaminer avec fluidité et par conséquent, ne pas persister longtemps dans un seul élément.

L'idée de mettre en scène une danse dirigée vers les arcs vitrés du bâtiment découle d'une pratique observée dans le site investi. Lors d'une visite de la Halle d'Aubervilliers, Julie Desprairies a repéré comment les utilisateurs du Centquatre utilisaient le caractère réfléchissant des vitres de l'espace comme miroirs. Surtout pour les pratiquants qui répètent leurs chorégraphies. Cette caractéristique d'usage fait écho à l'idée de Bernard Tschumi (1994), selon laquelle il défend que l'architecture n'est pas forcément prescriptive. C'est-à-dire que, les vitres, à la base, sont installées pour permettre à la lumière extérieure de pénétrer dans les structures du bâtiment alors que l'usage du bâtiment leur a attribué une nouvelle fonction. Ici, les usagers du lieu s'en servent comme miroir.

Cette approche chorégraphique de création de mouvements proposée Julie Desprairies a été appliquée à d'autres espaces du bâtiment, comme la Place des écuries et la Cours-d'horloge. Les expérimentations ont pris d'autres formats selon les spécificités de chaque lieu où elles ont été déployées. À titre d'exemple, lors de l'exploration de la Cours-d'horloge, la consigne visait à s'imprégner des mouvements des usagers qui répétaient et s'entraînaient dans leurs propres pratiques au sein de la Nef Curial. De manière à créer un flux de mouvements qui pourrait être reconnu dans l'aspect humain du lieu. À la Place des écuries, cependant, la lecture se faisait du point de vue des escaliers en fer qui se trouvaient sur les côtés de la pente. Le positionnement du participant créait un point de vue privilégié entre les deux niveaux du bâtiment – sous-sol et rez-de-chaussée.

Chapitre 5. Incorporer un site

Lors de l'étape dédiée à la Place écuries, la méthodologie de création de mouvements de Julie Desprairies s'est croisée avec l'approche architecturale de Pedro Varella, afin de créer un dispositif qui portait les empreintes de la démarche de chacun des artistes. Nous verrons comment ce dispositif s'est mis en place au cours ce chapitre. En suite, nous le mettrons en parallèle avec le travail de l'artiste plasticienne issue du *Tropicalisme* : Lygia Clark. Cette approche a le but de dévoiler l'influence de ce mouvement artistique dans les dispositifs créés par Julie Desprairies et Pedro Varella – ce qui rend visible le rôle des éléments hors-site dans la création –, mais aussi de tâtonner un possible héritage, voire génétique artistique.

1. Un inventaire chorégraphique pour se faire habiter par le lieu

L'architecte Pedro Varella, dès les premières explorations dans les espaces du Centquatre, montre un grand intérêt au sujet de la signalétique présente dans tout l'édifice. En raison de son esthétique singulière, et de plus, de son omniprésence dans les espaces (murs, portes, sol, structures mobiles, panneaux suspendus, etc.), la signalétique du Centquatre transforme les espaces architecturaux en surface visuellement remplies d'interventions graphiques. Images d'occupation et du nouvel usage dans une image architecturale de pompes funèbres du XIX^e, elles participent activement à la réhabilitation du lieu. Celles-ci montrent des signes d'usure comme des gardiens des traces du temps et révèlent les différents modes d'usages de chaque espace. Grâce aux usures les plus marquées, nous pouvons identifier une chronologie d'application sur le lieu. Utilisant majoritairement les couleurs rouge et blanc — couleurs participant à l'identité visuelle et au discours graphique de l'espace — la signalétique propose à la fois les indications de lieux, les règles d'utilisation, la programmation artistique accueillie, les interdictions d'accès, etc. Ces éléments sont disposés dans le bâtiment à des échelles et hiérarchies très différentes, et offrent une lecture ludique des caractéristiques tant physiques que des utilisations des espaces du Centquatre. Le choix des échelles fait également écho à l'importance des pratiques développées dans l'espace, à exemple des signalisations de taille gigantesque présentes dans les halles du bâtiment qui sont attribués aux salles de

théâtre et ateliers. Ici, le but est de se rendre visible de loin — voire d’organiser une hiérarchie des espaces offerts par le Centquatre et de renforcer son discours politique et culturel. Compte tenu qu’il s’agit d’un espace artistique et culturel, il est logique que les salles de spectacles et ateliers soient signalisés en vedette, puisque ces espaces, éventuellement, sont les plus pertinents dans la relation avec le public. D’autre part, les salles techniques, toilettes, et ascenseurs conservent une information esthétique plus discrète, en faisant écho à leurs usages restreints et ordinaires.

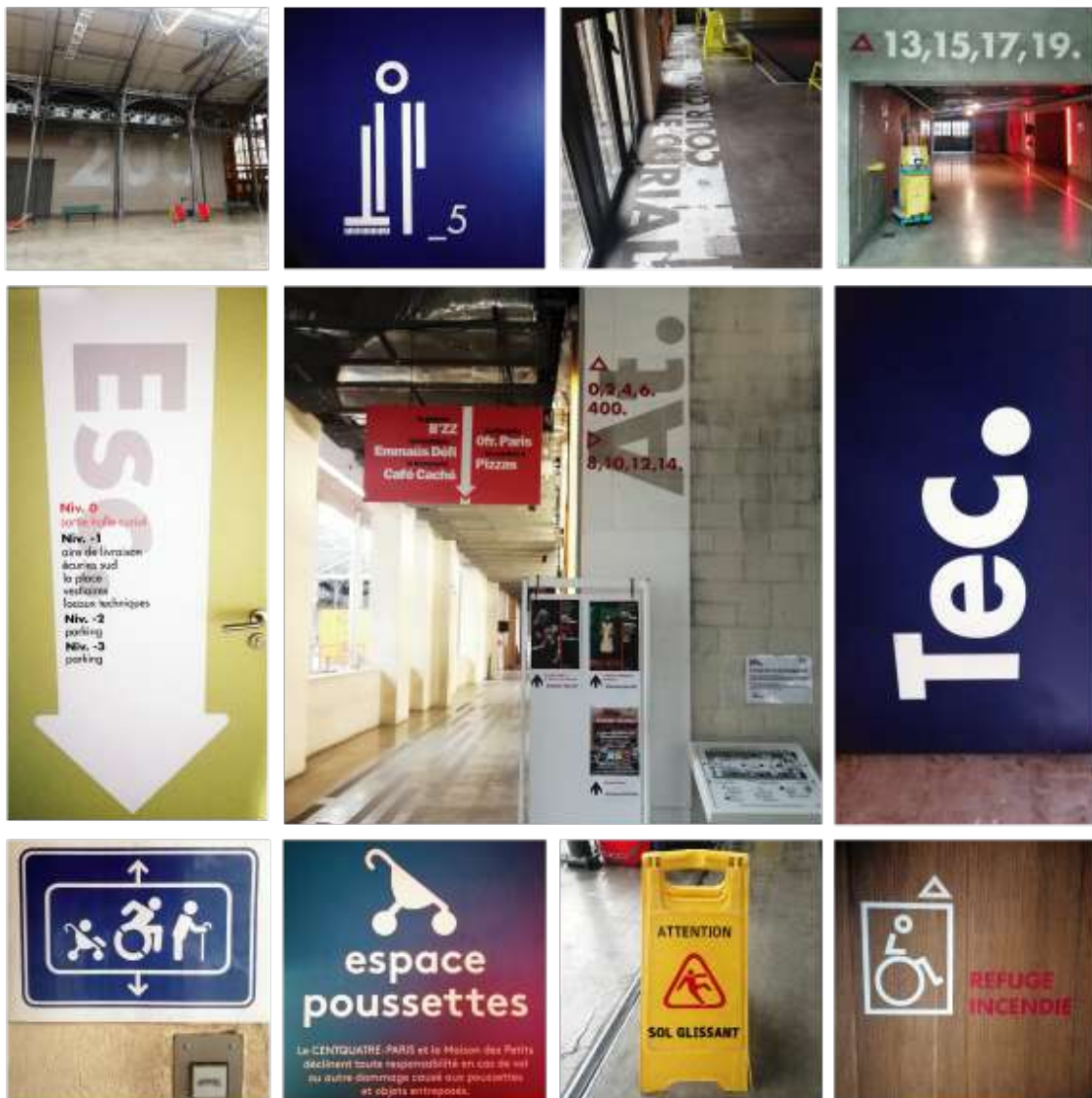


Image 6 : Inventaire des codes graphiques de la signalétique du Centquatre © Ramon Lima

L’intérêt visuel et significatif de Pedro Varela pour la signalétique trouve un transfert possible dans le dialogue avec les expériences chorégraphiques de Julie Desprairies — celles déployées sur la Place des écuries qui ont comme méthodologie les

outils d'interprétation de l'espace sous le prisme de la danse. Ainsi le duo d'artistes décide de créer des notations chorégraphiques écrites par Julie Desprairies, ayant comme particularité une mise en forme qui s'appuie sur l'esthétique des signalétiques du Centquatre. Ces notations seraient finalement disposées dans le bâtiment, comme s'ils en faisaient toujours partie. Le but de cette action serait d'engager physiquement le public participant afin qu'il puisse danser les mouvements écrits par Julie Desprairies, à partir d'une interprétation du lieu où ils sont investis. Autrement dit, se faire habiter par le lieu. Cette proposition dévoile un événement important qui corrobore avec la perspective de croisement d'approches créatives qui se déploie au sein de la collaboration des deux artistes. Dans le cas des notations chorégraphiques proposées, cela révèle la manière dont l'appréhension ou l'intérêt que chacun des artistes démontre par tel ou tel aspect du lieu, se traduit ou passe à travers le filtre de leurs pratiques et parcours antérieurs. Dans le cas de Pedro Varela, les aspects graphiques et plastiques de la signalétique spatiale, et Julie Desprairies, dans l'interprétation de la structure et des matériaux du bâtiment à travers la danse. Le croisement de ces deux approches met en évidence une double contamination dans la façon dont chacun a joué son rôle dans cette proposition performative.

En raison des contraintes visuelles et esthétiques des signalétiques du Centquatre — constituée par une simplicité graphique d'éléments dessinés avec des lignes épurées —, les mouvements choisis par la chorégraphe pour figurer dans les notations chorégraphiques devraient s'adapter afin d'être représentables par ce répertoire graphique restreint. De manière que, tant la danse intervient dans la signalisation de l'espace, comme elle est également conditionnée par son code graphique. Donc, le dialogue des deux artistes, converge vers un dispositif chorégraphique qui apporte les empreintes de la façon que chacun a habité le lieu, selon leurs intentionnalités. Il est également intéressant de dire que cette proposition met en lumière un aspect important de l'écriture chorégraphique et du processus de création de Julie Desprairies, parce qu'elle révèle que elle-même « aborde la danse en plasticienne – c'est ma formation. Par des principes, des protocoles, des prélèvements de l'existant, la contamination, l'appropriation⁵⁶. »

Au-delà d'une simple réappropriation de l'esthétique des signalétiques, les notations chorégraphiques s'appuient également sur leurs utilisations les plus récurrentes au sein d'un bâtiment : tant pour donner des directions, que pour indiquer des usages de

⁵⁶ DESPRAIRIES, Julie, *art.cit.*, p.3.

l'espace. Ainsi, avec ces notations chorégraphiques mises en forme selon l'esthétique de celle trouvées dans le lieu, le duo propose une manière différente de pratiquer la propre signalétique du lieu. Cette proposition ajoute à son utilisation, la possibilité d'engager ses usagers dans une lecture de l'espace par le biais de la danse, ayant leurs propres corps comme médiateurs. En raison de la création de ce dispositif, un vaste inventaire de la signalétique du Centquatre a été réalisé, en tenant compte à la fois de la couleur, de la surface et de l'échelle. Cette approche visait à extraire et à cartographier les caractéristiques de celles qui se trouvaient dans le lieu, afin qu'ils puissent en proposer une qui se mélange à celles déjà sur place.

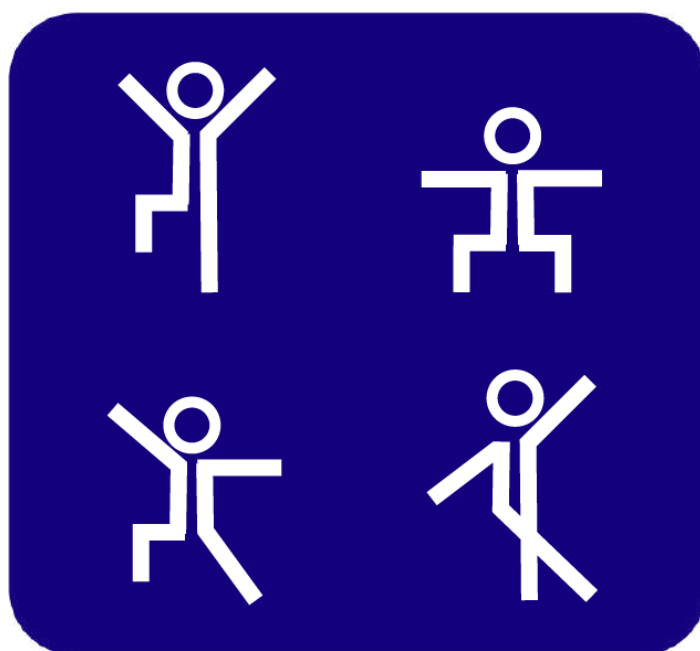


Image 7 : Essai de notation chorégraphique selon la signalétique du Centquatre © Ramon Lima

2. *Incorporer une œuvre, dialogues avec Bichos de Lygia Clark*

Ici, je me permets de faire un parallèle entre le concept porté par les notations chorégraphiques activables par le public, proposées par Julie Desprairies et Pedro Varela, avec la relation générée entre l'œuvre et le public relevée dans un moment de la carrière de Lygia Clark, artiste brésilienne, où elle développe ses remarquables *Bichos* (des Bêtes), entre 1960 et 1963.

Lygia Clark propose une œuvre qui, selon la chercheuse Sueli Rolnik, vise à « libérer le spectateur de son inertie anesthésiante, soit par sa participation active à la

réception ou à la réalisation de l'œuvre, soit par l'intensification de ses capacités perceptives et cognitives⁵⁷ » [notre traduction]. Les *Bichos* sont les dispositifs par lesquels Clark commence à se plonger dans une esthétique d'avant-garde qui visait à déplacer les canons artistiques d'appréciation d'une œuvre, où l'adresse au public n'était déployé que par la voie de la contemplation passive.

Lygia Clark propose ainsi une œuvre qui se construit et se transforme à partir de la manipulation directe du public, brisant la distance habituellement attribuée aux usages dans les cadres de musées et galeries, proposition innovante pour l'époque. Leurs *Bichos* sont essentiellement des sculptures pliables en métal qui sont activées par la manipulation du public, exigeant son engagement direct dans l'action, afin de rendre l'œuvre vivante.

Les plaques métalliques polies reliées par des charnières produisent, lorsqu'elles sont déplacées, des volumes dans l'espace qui recherchent un équilibre toujours temporaire. De plus, leur mouvement n'est pas mécanique, caractéristique d'une prétendue existence solipsiste de l'objet, mais il implique plutôt le geste du spectateur, provoquant l'étrange sensation qu'il est vivant. C'est la séparation entre sujet et objet qui commence à se dissoudre ici⁵⁸. [notre traduction]

Même si leur pratique n'est pas formellement ou conceptuellement incluse dans les œuvres de création *in situ*, les *Bichos* de Lygia Clark bouleversent les pratiques et les usages communément attribués aux galeries et expositions, en déplaçant les codes de l'expérience du public. De plus, le caractère tridimensionnel de ses *Bichos* jouent avec la transformation de l'espace dans lequel ils sont insérés, créant de nouvelles topographies et paysages originaux. Lygia Clark affirme que la création de *Bichos* est basée sur une volonté « d'exprimer l'espace en soi et non de composer sur lui⁵⁹ » [notre traduction]. Cette pensée fait écho à la notion de *faire avec* l'espace proposé par Mathis Stock, à travers laquelle nous analysons le processus créatif des *Actions Tropicalistes*.

⁵⁷ ROLNIK, Sueli, «Molda-se uma alma contemporânea o vazio-pleno de Lygia Clark», in *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1999, p.2 | *Livrar o espectador de sua inércia anestesidora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja através da intensificação de suas capacidades perceptivas e cognitivas.*

⁵⁸ *Ibid.* p.10-11 | *As placas de metal polido unidas por dobradiças produzem, quando movimentadas, volumes no espaço que buscam um equilíbrio sempre provisório. Além disso, seu movimento não é mecânico, próprio de uma suposta existência solipsista do objeto, mas antes implica o gesto do espectador, causando a estranha sensação de que estão vivos. É a separação entre sujeito e objeto que começa aqui a se dissolver.*

⁵⁹ CLARK, Lygia, *apud.* ROLNIK, Sueli, *art. cit.*, p.10. | *“Na verdade, o que eu queria fazer era expressar o espaço em si mesmo e não compor dentro dele.”*

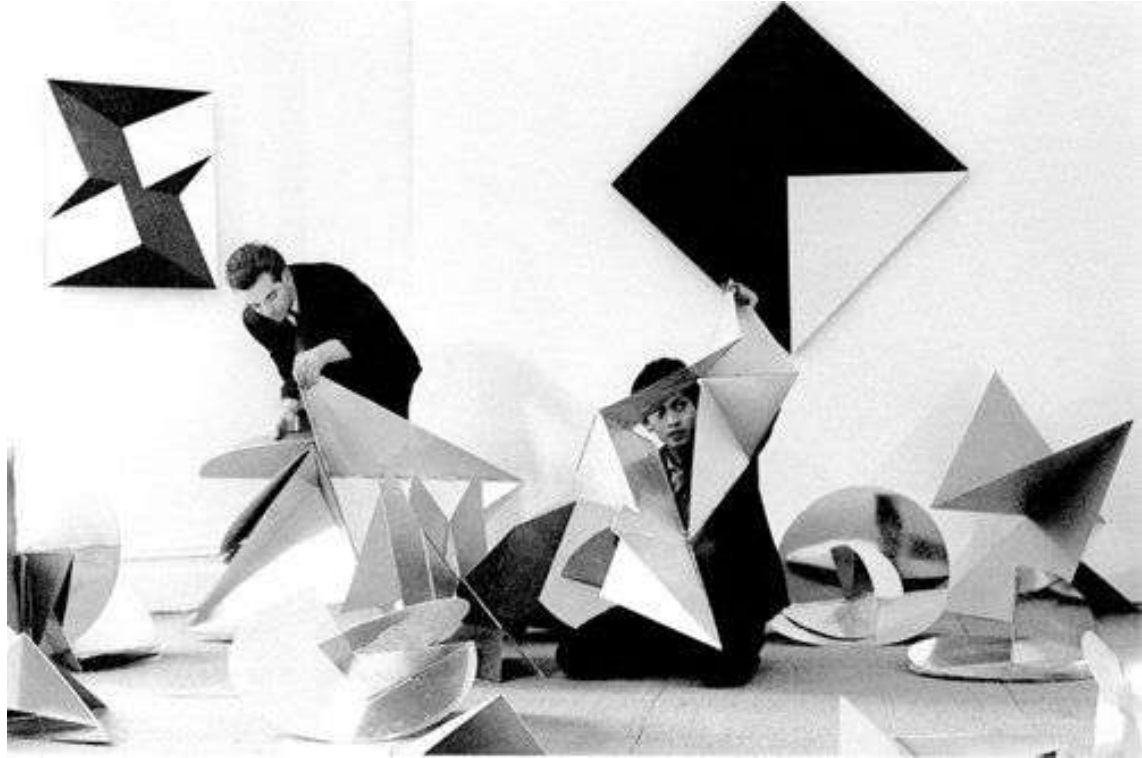


Image 8 : Installation des sculptures *Bichos* de Lygia Clark à Signals, Wigmore Street, Londres

À son tour, l'expérience artistique proposée par les notations chorégraphiques de Julie Desprairies et de Pedro Varela fait écho à la dimension du travail de Lygia Clark — celle qui demande l'engagement du public pour qu'elle prenne vie. Parce que leurs notations sollicitent la présence du public, qui agit activement dans son activation, à travers l'exécution des gestes écrits par la chorégraphe d'après les caractéristiques du lieu. Chez Lygia Clark, le public manipule l'œuvre afin qu'elle prenne vie et se transforme. C'est-à-dire que, l'œuvre n'est créée que dans l'expérience avec le spectateur, en ayant la sculpture comme médium. Dans le dispositif de Julie Desprairies et Pedro Varela, l'œuvre ne gagne sens que dans la réponse du public qui se lance dans son écriture, ayant dans ce cas — ce qui la distingue en quelque sorte du travail de Lygia Clark — son propre corps comme média pour créer un événement performatif à ce moment d'interaction. Les deux œuvres sont susceptibles d'exister passivement à une simple contemplation du public, en conservant un format de sculpture statique, dans le cas des *Bichos*, et un format d'affiche, dans le cas des notations chorégraphiques de *Actions tropicalistes*. Le théoricien Sueli Rolnick révèle qu'avec le succès des travaux de Lygia Clark, « la façon dont le système artistique s'est approprié des *Bichos* a fait que la dissolution de la frontière entre l'art et la

vie qui opéraient en eux a vu son destin interrompu et leur prolifération avortée⁶⁰ » [notre traduction]. De ce point de vue, sans l'activation du public, les notations chorégraphiques du duo d'artistes tendaient à devenir invisibles au sein de la profusion des codes et des signes trouvés sur l'espace. C'est-à-dire, la proposition de Julie Desprairies et Pedro Varella ne gagnera l'état d'œuvre qu'à travers la réponse et l'engagement physique du public participant.

En proposant au public de danse le site par le média des notations chorégraphiques camouflées dans le lieu, Julie Desprairies et Pedro Varella mettent en place un type d'œuvre qui remet en cause le rôle du spectateur. Mais peut-on croire que le dispositif créé par le duo d'artistes hérite des traces de la démarche de Lygia Clark, et par conséquent, du mouvement *Tropicaliste* ? Est-ce que la problématisation du rôle du spectateur peut être considérée comme un élément qui rapproche leurs pratiques de celles du mouvement brésilien du XX^e siècle ?

⁶⁰ ROLNIK, Sueli, *art.cit.*, p.11. | *O modo como o sistema da arte se apropriou dos Bichos fez com que a dissolução da fronteira entre arte e vida que neles se operava tivesse seu destino interrompido e sua proliferação abortada.*

Chapitre 6. Porter un site

Dans ce chapitre, nous approfondirons notre réflexion sur l'engagement du public dans la création ou l'activation de l'œuvre chez *Actions tropicalistes*. Dans l'hypothèse où, son implication, dans la perspective de *faire avec* le lieu, lui confère un rôle de porteur du site. Pour cela, nous analyserons une autre phase du processus de création de l'œuvre, en la mettant en parallèle avec le travail de Hélio Oiticica, artiste plasticien issue également du *Tropicalisme*.

1. Porter la matière du lieu, se contaminer par leurs ressources

Une troisième phase du processus de création :

De longues chaises en tissu rouge sont éparpillées partout. Cela ressemble à une plage, mais le sol est en béton. Certaines personnes s'assoient dessus.

D'autres y déposent leurs affaires. Elles sont partout, mais elles ne sont jamais dans un endroit spécifique. Pliées, elles perdent leur volume. Elles restent dans leur horizontalité fugace.

Dès le tout début du projet, Julie Desprairies et Pedro Varela désiraient n'utiliser que des matières et des matériaux trouvés sur place comme ressources pour leur création. Ces prémices répondaient tant à renforcer l'aspect *in situ* de la pratique, qu'à la demande économique et environnementale de réduire l'impact des actions importantes sur la nature. Ainsi, la première visite a d'emblée souligné des éléments essentiels pour composer leur travail sur la Place des écuries. Ici, je traiterai des chaises longues en bois qui s'éparpillent partout dans les halles du Centquatre.

Les chaises longues d'espace culturels Le Centquatre, constituées d'une structure pliable en bois et d'un grand tissu rouge, permettent aux visiteurs de s'asseoir et se

détendre. Se trouvant typiquement dans des contextes de plages, de jardins et de terrasses, ces chaises évoquent spontanément une atmosphère conviviale. À son tour, Julie Desprairies s'intéresse aux tissus rouges qui constituent l'assise des chaises, en exploitant cette matière de deux manières : créer des drapeaux et des costumes dont le public pourrait se servir lors des actions performatives.



Image 9 : Chaises longues rouges aux halles du Centquatre © François Grunberg



Image 10 : Chaises longues rouges aux halles du Centquatre © François Grunberg

En s'appropriant la matière trouvée en abondance dans le lieu, Julie Desprairies rafraîchit le sens initial des sièges et fait incorporer le public au paysage visuel du Centquatre. Pour être un élément très abondant et ordinaire dans contexte du lieu, le fait de s'appuyer sur sa matière, rend les chaises protagonistes et change son caractère quotidien face au contexte auquel elles sont concernées. La chorégraphe ouvre une perspective participative, en proposant une approche relationnelle avec public et les matières du lieu. Une dimension directe de *faire avec* l'espace auquel l'œuvre s'insère et une autre voie par laquelle c'est possible d'habiter le lieu en bouleversant ses usages habituels. En analysant des pratiques et performances dans plusieurs contextes — parmi lesquels le champ, le paysage, la ville, le bâtiment public, l'église, etc —, Pearson soulève un aspect de cette relation entre performance et lieu qui fait résonance à démarche de Julie Desprairies qui utilise les chaises longues du Centquatre.

La superposition performative et ludique, affiche, confond, supplante et suspend le quotidien, dans un paysage donné pour une durée limitée. Le site et la performance sont pris dans une étreinte intimement enchevêtrée. La performance attire l'attention sur les détails du lieu, les valorise, les sort du quotidien pour les mettre en relief, les reconnaît, les revendique au passage, comme lieu à être, à faire, à regarder⁶¹. [notre traduction]

⁶¹ PEARSON Mike, *op.cit.*, p.48 | *The performative and ludic overlay, displays, confound, supplant and suspend the everyday, within a given landscape for a limited period of time. Site and performance are*

Julie Desprairies a déjà s'investit sur des créations artistiques *in situ* qui s'appuie sur la production des costumes en tant qu'un objet d'art – issu de la matière du lieu – pour faire le public danser. À exemple de l'*Inventaire dansé de Villeurbanne*, où la Cie des prairies a réalisé une résidence artistique pendant un an au sein du Le Rize⁶², dans le cadre de la Biennale de danse de Lyon, en 2018. Parmi les nombreuses actions prévues au cours de cette résidence, Julie Desprairies a développé avec la collaboration de la plasticienne textile, Louise Hochet, ce qu'elles appelaient : *des vêtements dansés*. Cette création se base sur le contexte de l'Usine Tase, qui était basé sur la Villeurbanne dans le XX^e siècle, et produisait la matière exploitée dans l'œuvre : la viscose, soie artificielle. Les tissus qui sont utilisés pour les *vêtements dansés* sont aussi estampés par un dessin du bâtiment de l'ancienne Usine Tase, produit par Hochet. Ainsi, l'acte performative se concentre sur un échange, avec lequel le public pouvait se construire un costume en se servant des tissus produits *in situ*, avec l'aide des outils de couture et guidés par des personnes qualifiées sur place. En échange, ils offraient une danse de leur choix. L'aspect *in situ* dans cet œuvre s'ancre sur l'action de se baser sur des ressources issues de l'histoire du lieu, ainsi comme leur matière, pour la création d'un objet que support une action dansée *pour et par* le lieu.

2. *Porter une œuvre, dialogues avec Parangolés de Hélio Oiticica*

La proposition de Julie Desprairies de créer des œuvres pour être portés par le public dialogue avec une phase de la carrière du plasticien brésilien Hélio Oiticica — un des précurseurs du mouvement *Tropicalisme*, et référence affirmée pour les deux artistes dans cette création. La phase concernée est celle dont le chercheur Celso Favaretto intitulée de « la découverte du corps⁶³ », où Oiticica développe les *Parangolés*, à la fin des années 1960.

caught in an embrace, intimately entangled. Performance draws attention to the details of location, valorizing them, pulling them out of the everyday into to relief, acknowledging them, staking claim to them in passing, as place to be, to do, to watch.

⁶² Le Rize : Centre dédié à la « mémoire ouvrière, multiethnique et fraternelle des villes du 20^e siècle » <https://lerize.villeurbanne.fr/le-rize/le-projet/> consulté le 13 mai 2020.

⁶³ FAVARETTO Celso Fernando, « O grande mundo da invenção », in *ARS (São Paulo)*, n.30, 2017, p.34.

Les *Parangolés* consistent matériellement par des « capes en tissus colorés pour habiller, danser, *incorporer*, mais aussi des drapeaux, des tentes, des bannières colorées, qui fusionnent des éléments tels que : la couleur, la poésie, la photographie, la danse et la musique⁶⁴ » [notre traduction]. Selon Oiticica, les *Parangolés* ne se résument pas à la matérialité de leur composition (tissu, plastique ou corde), l'œuvre n'accomplit sa totalité qu'à partir de l'expérience directe des spectateurs — que Oiticica préfère nommer comme *participants*. « L'œuvre requiert une participation corporelle directe ; au-delà de couvrir le corps, il [le *Parangolé*] demande qu'il bouge, qu'il danse finalement. L'*acte d'habiller* l'œuvre elle-même implique déjà une transmutation corporelle-expressive du spectateur⁶⁵[...] » [notre traduction].

Avec cette démarche, Oiticica prétend bouleverser les canons de l'art en vigueur à cette époque au Brésil — ce



Image 11 : P15 *Parangolé* Capa 12, *Eu Incorporo a Revolta* (J'incarne la révolte) porté par Nildo de Mangueira © Claudio Oiticica



Image 12 : *Parangolé* © César et Claudio Oiticica

⁶⁴ TEIXEIRA Amanda Gatinho, « Um olhar sobre a poética dos Parangolés de Hélio Oiticica », *Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, [S.l.], Pará, 2017. p. 51. Consulté le 21 avril 2020. | [...] «*capas de tecidos coloridos para vestir, dançar, "incorporar", ou ainda bandeiras, tendas, estandartes coloridos, que fundem elementos como: cor, poesia, fotografia, dança e música, e pressupõem uma manifestação cultural coletiva.*

⁶⁵ OITICICA, Hélio, « Anotações sobre o "Parangolé", 1964 » in *Programa Hélio Oiticica de Itaú Cultural*, disponible sur https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem?name=anexo/0070.64%20normal%20p01%20-%2036.gif, consulté le 21 avril 2020 | *A obra requer a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance em última análise. O próprio "ato de vestir" a obra já implica numa transmutação expressivo-corporal do espectador; característica primordial da dança, sua primeira condição.*

qu'il appellera plus tard de « anti-art » —, en déplaçant les présupposés sur les objets d'art et le rôle du public dans leur inter-relations. Ainsi, les *Parangolés* condensent cette aspiration à mettre au centre de l'œuvre l'expérience du public engagé corporellement, puisque pour lui, l'essence-même des *Parangolés* est participative.

L'habiller, en soi-même, est déjà une totalité expérientielle de l'œuvre, car lorsqu'elle se déroule, en ayant le propre corps comme noyau central, le spectateur fait déjà l'expérience de la transmutation spatiale qui s'y opère : il s'aperçoit comme le noyau structurel du travail, le déroulement expérientiel de cet espace inter-corporel⁶⁶. [notre traduction]

À son tour, Julie lance au sein du Centquatre l'idée d'habiller littéralement la matière de l'espace pour danser, glisser, bouger et habiter le lieu. Le cœur de cette intervention réside — aussi comme chez Oiticica — dans le désir d'une œuvre participative et relationnelle, où le public incorpore un rôle central pour déplacer les usages du lieu. Les robes et les drapeaux proposés par la chorégraphe maintiennent le format original des sièges, c'est-à-dire des rectangles d'un mètre et demi par quarante-cinq centimètres, en tissu rouge. Cependant, les robes sont le fruit d'un assemblage de deux tissus cousus à l'extrémité de chacun, avec une réserve au milieu assez grande pour passer la tête. Cette configuration préserve la structure reconnaissable du matériau-signal des sièges du Centquatre. Ces vêtements créés pour faire le public danser sont parties constitutive de l'expérience de « porter le lieu » ou « d'habiller le lieu », afin de rafraîchir leurs usages et leurs sens.

En proposant des drapeaux et des robes comme supports pour aider le public à s'engager corporellement, Julie Desprairies fait un geste qui résonne avec une étape importante de la carrière de Hélio Oiticica qui « articule immanence expressive, transformabilité et expérience⁶⁷ » [notre traduction], en évoquant le caractère « participatif » et « inventif » développé dans leurs œuvres. En faisant référence aux *Parangolés*, la proposition de la chorégraphe française questionne volontairement la place du spectateur — tant sur le volet spatial que sur la perspective hiérarchique face aux

⁶⁶ *Idem.* | *O vestir já é em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivência a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço inter-corporal.*

⁶⁷ FAVARETTO, Celso Fernando, *art.cit.* p.38 | [...] *articula imanência expressiva, transformabilidade e vivência: nisso está a chave da invenção.*

actions proposées. C'est-à-dire que le public constitue le centre de l'action performative, de façon à mettre en cause les hiérarchies couramment attribuées à la relation entre l'œuvre, le public et l'artiste. Cette proposition se justifie chez Hélió Oiticica, vu que pour lui, « La relation entre l'artiste-proposant et le participant portant le PARANGOLÉ n'est pas la relation frontale du spectateur et du spectacle, mais plutôt une complicité, une relation oblique et clandestine, entre des poissons d'un même banc⁶⁸ » [notre traduction]. Cette métaphore revendiquée par l'artiste et chercheur brésilien, Waly Salomão, invite à réduire la distance entre le spectateur et les artistes et propose un lieu d'égalité. Dans *Actions tropicalistes*, cette perspective résonne sur la manière dont le public est invité à s'appropriier l'œuvre en tant que participant central de l'expérience. Mais quelles sont les stratégies pour s'adresser au public afin de l'inviter à une action engagée dans l'expérience de l'œuvre ?

3. *Créer avec le public*

Dans *Actions tropicalistes*, les stratégies d'engagement et d'interaction du public sont médiatisés par l'appropriation et le bouleversement du sens d'usage des matières trouvées dans le lieu. En tant que support médium, la matière du lieu – à exemple des tissus des chaises longues – offre les ressources par lesquelles l'œuvre s'adresse au public. De manière à solliciter un engagement qui dépasse la conception habituelle d'un spectateur qui observerait l'action performative à distance. Ce qui point vers une réflexion sur le rôle et place du public dans l'œuvre.

D'autres aspects ont également été pris en compte dans la recherche d'une relation plus égalitaire entre le public et l'œuvre, afin de créer une atmosphère qui encourage l'interaction. Vu que les halles du Centquatre sont déjà occupés par d'autres pratiques qui s'y développent, il a fallu que Julie Desprairies et Pedro Varela prenaient soin de toujours les prendre en compte. Cela avait le but de ne pas imposer une œuvre qui prendrait la place de ceux qui habitaient déjà le lieu. Ils ne souhaitaient pas dénaturer le fonctionnement des pratiques quotidiennes du lieu. Au contraire, ils voulaient rendre encore plus visibles ceux

⁶⁸ SALOMÃO, Waly, *Hélió Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2013, p.37 | *A relação do artista-propositor com o participante que veste o PARANGOLÉ não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, mas como que uma cumplicidade, uma relação obliqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume.*

qui étaient déjà sur place, et ainsi amplifier les pratiques qu'ils développaient. Ce choix joue pleinement avec le contexte de l'*in situ* qui par définition s'appuie sur le caractère humain de l'espace. Ainsi veiller à ne pas seulement considérer le site à partir de ses caractéristiques architecturales et physiques, mais aussi en fonction de ses utilisateurs et les pratiques qui en découlent.

En conclusion, dans la perspective où le corps est le média de la danse, nous pouvons croire que les dispositifs proposés par Julie Desprairies et Pedro Varela permettent au public d'*être habités par le lieu*, puisque ces œuvres ne prennent sens que dans le contexte investi. De ce point de vue, les notations chorégraphiques, les robes et les drapeaux dansés deviennent le support par lequel le public se laisse incorporer par le lieu ou contribuent à porter le site. Ce mouvement vers le public met en évidence l'importance de la relation spécifique que chaque participant construit sur la base de l'expérience de l'œuvre. Finalement, cette perspective peut indiquer un type de travail qui s'adapte à l'intime de chaque participant. Une dimension où le public est porteur du lieu.

Partie 3

-

HANTER UN LIEU

Chapitre 7. La dualité d'habiter

Ici, nous arrivons à l'hypothèse où, la perspective pratique de la notion d'*habiter*, appliquée à la création *in situ*, démontrerait une nature duale. C'est-à-dire que la dimension pratique d'*habiter* comprendrait deux côtés de l'expérience, de sorte qu'en habitant un lieu, vous en seriez également habité. Donc, dans ce chapitre nous avons l'objectif de fouiller des pistes dans le processus de création d'*Actions tropicalistes* qui puissent démontrer une dualité qui opère tant dans le corps des artistes, que dans le site investi, c'est-à-dire que l'expérience déclenchée par l'œuvre fait écho sur l'un comme sur l'autre. Cette perspective a le but de regarder la création en tant qu'un système complexe qui articule différentes variantes qui jouent un rôle dans le développement de l'œuvre.

1. *Le corps comme point de convergence*

Maurice Merleau-Ponty déclare que « Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps⁶⁹ ». Comme vu précédemment, cette approche dilue le point de vue dichotomique où l'espace et usagers seraient opposés et rend évident la relation symbiotique entre eux. Cette interdépendance est claire d'un point de vue phénoménologique, lorsque Merleau-Ponty affirme qu'« il n'y aurait pas pour moi d'espace si je n'avais pas de corps⁷⁰ ». Cette déclaration met la lumière sur le corps comme essentielle pour la perception de l'espace, voire la raison de son existence. Cela pourrait éventuellement employer au corps le statut de point de convergence de l'expérience de l'espace et du temps. Donc, en admettant que le régime de création *in situ* constitue une relation spécifique entre l'artiste et le site investi, l'expérience du corps serait un paramètre fondamental pour la création de l'œuvre.

Le phénoménologue Dylan Trigg fait écho à la perspective du corps comme centre de l'expérience du lieu. Il est conscient du fait que ce qui nous localise dans le monde est notre corps, ce dernier est notre point d'orientation et aussi à travers lequel nous percevons le monde. Trigg dit que « la totalité de l'expérience du lieu commence et se termine avec le

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 181.

⁷⁰ *Ibid.* p. 137

corps⁷¹ » [notre traduction]. Cette perspective pourrait imposer une hiérarchie du corps sur l'espace, mais cette relation peut se présenter principalement d'une manière horizontale, voire cyclique. En d'autres termes, le dialogue entre le corps ou la pratique avec l'espace investi tend à générer une dualité dans la relation qui conditionne les deux. Cette perspective est partagée par Trigg, qui pense que « Le corps active le lieu. Mais la même chose est vraie à l'envers : le lieu active le corps⁷² » [notre traduction].

Concernant le facteur temps, demeurer dans un site transforme à la fois les utilisateurs et leurs pratiques ainsi que le lieu lui-même. Concernant cette influence mutuelle, Dylan Trigg suggère que « les lieux s'habituent à nos propres corps⁷³ » [notre traduction]. De sorte que la régularité, la répétition et la récurrence créeraient un environnement de stabilité qui conditionne un sentiment de fluidité des pratiques développées. À son tour, le lieu également prendre sens à partir des pratiques que s'y déploient. Autrement dit, le corps se forme à l'espace, comme l'espace se forme à notre corps. Ici, on dépasse juste un plan formel lié à la notion d'*ergonomie*, celle qui selon Mike Pearson, « concerne la relation entre les individus et leur environnement de travail ou de vie, et l'application des informations sur la physique et le comportement humain aux problèmes de conception⁷⁴ » [notre traduction]. Là, on pointe vers une symbiose entre l'espace et usagers, en dévoilant la construction d'une relation spécifique liée à une accumulation d'expériences que laissent des empreintes tant sur les corps de l'utilisateur, que sur le sens et histoire du lieu.

Nous pouvons vérifier cette influence dans plusieurs facteurs de la résidence de création d'*Actions tropicalistes*. Surtout si nous considérons le facteur temps dans l'expérience. À titre d'exemple, nous pouvons identifier, sur un plan comportemental, la manière dont les artistes arrivent dans l'espace. Étant donné que l'espace a deux entrées et deux sorties, le public peut choisir sa manière d'aborder l'espace, soit par la rue Curial ou soit par la rue d'Aubervilliers. Éventuellement, choisir l'entrée pour pénétrer l'espace peut être lié à une praticité liée à la mobilité, mais aussi à un choix affectif pour l'une des

⁷¹ TRIGG, Dylan, *The memory of place : a phenomenology of the uncanny*, Ohio, Ohio University Press, Athens, 2012, p.10 | [...] *the totality of experience of place begins and ends with the body.*

⁷² *Ibid.* p.11 | *The body activates place. But the same is true in reverse : Place activates the body.*

⁷³ *Idem.* | [...] *places habituate themselves in our bodies.*

⁷⁴ PEARSON, Mike, *op.cit.*, p. 171 | [...] *concerns the relationship between individuals and their working or living environment, and the application of informations about human physicality and behavior to the problems of designs*

entrées. La dernière peut être associée à la notion de *topophilia* employée par Yu-Fu Tuan pour définir « tous les liens affectifs de l'être humain avec l'environnement matériel⁷⁵ » [notre traduction]. Il affirme que la *topophilia* peut s'exprimer de plusieurs façons et intensités selon les individus. Donc, les gens peuvent avoir des réponses sensorielles, esthétiques, comportementales, subjectives, etc. Donc, aimer se promener par telle ou telle rue, par exemple, peut aussi jouer un rôle dans le choix de l'entrée. Éventuellement nous pouvons croire l'hypothèse suivante : les affects influenceraient leurs façons de pratiquer le lieu.

Dylan Trigg soutient que la notion d'espace doit être considérée principalement du point de vue de « l'expérience ». C'est-à-dire, mettre en évidence l'expérience du corps comme un moyen possible de comprendre l'espace. Il déclare que « nous expérimentons le lieu de manière affective⁷⁶ » [notre traduction], de sorte que notre corps représente le point central et la principale ressource de notre appréhension de l'espace. Selon lui, l'accent mis sur le corps dans l'appréhension du lieu rend ce dernier « temporellement et spatialement singulier⁷⁷ » [notre traduction], puisque chaque individu aura son propre corps – et tout ce qu'il apporte — comme médiateur de cette relation. Cette perspective fait écho avec la dimension de la création *in situ*, et révèle une relation spécifique entre l'artiste (ou l'œuvre) avec l'espace. Car selon Dylan Trigg, « non seulement le corps est très spécifique à un lieu particulier [...] mais la relation que nous avons avec n'importe quel endroit donné est unique et irréductible⁷⁸ » [notre traduction]. Ainsi, nous pouvons envisager que *habiter* un lieu forge finalement l'ensemble de manières de pratiquer l'espace. À l'exemple du simple fait de choisir l'entrée par laquelle arriver dans un lieu, se détermine par la subjectivité de chaque utilisateur. Cependant, Dylan Trigg souligne que l'unicité de chaque individu sera également marquée par d'autres endroits « que nous emportons avec nous⁷⁹ » [notre traduction]. En d'autres termes, les résidus provenant d'autres endroits pratiqués imprègnent la façon dont nous habitons le monde. Il souligne que dans cette perspective, « nous nous ouvrons à un mode d'incorporation qui a moins à voir avec l'habitude qu'avec

⁷⁵ TUAN, Yi-Fu, *op.cit.*, p. 93 | [...] *all of the human being's affective ties with the material environment.*

⁷⁶ TRIGG, Dylan, *op.cit.*, p. | *we experience place in an affective way.*

⁷⁷ *Ibid.* p.6 | [...] *temporally and spatially singular.*

⁷⁸ *Idem.* | *Not only is the body highly specific to a particular place [...] but the relation we have to any given place is unique and irreducible.*

⁷⁹ *Ibid.* p.11 | [...] *carrying places with us [...]*

la continuité du sens de soi⁸⁰ » [notre traduction]. Cette réflexion place l'espace et les expériences comme une variante également constitutive du sens de soi-même. Ainsi, lorsque nous mettons en évidence des moments de la résidence de création où Julie Desprairies s'intéressait de façon récurrente à tels aspects du lieu et Pedro Varela à d'autres aspects, nous sommes confrontés aux contextes et aux expériences qui leurs propres corps « apportent » d'autres espaces vécus. C'est-à-dire que, éventuellement, leurs choix et intérêts sont façonnés par leurs parcours, formations, origines et expériences précédentes. Toutes ces variantes jouent un rôle qui les stimulent d'une façon singulière d'*habiter* le lieu investi. En conséquence, ces variables en dialogue formeront la relation spécifique avec le Centquatre de manière à conditionner l'œuvre *Actions tropicalistes*.

Le choix d'entrée est un exemple où nous pouvons constater la manière dont la relation spécifique entre l'utilisateur et l'espace peut stimuler à la création d'une action performative pour l'œuvre *Actions tropicalistes*. Julie Desprairies, à l'occasion de la résidence de création au Centquatre, arrivait par l'entrée de la rue d'Aubervilliers. Cela se passait ainsi parce qu'elle arrivait en vélo, et que les pistes cyclables qu'elle utilisait tombaient sur une entrée spécifique. Ici, on pourrait éventuellement attribuer son choix à une praticité liée à mobilité. Pour toujours arriver par le même endroit, Julie Desprairies passait toujours à côté de la salle d'administration. À cette occasion, elle a rencontré le fonctionnaire Jean-Pierre Gomis, employé du Centquatre depuis l'ouverture de l'espace culturel. Dans leurs conversations, elle était enchantée par son oratoire articulé, ainsi que son histoire de vie et son savoir sur l'histoire du bâtiment. Jean-Pierre est l'un des plus anciens employés du Centquatre et a auparavant travaillé dans le monde de la mode, où il enseignait aux mannequins à marcher sur les talons. Fascinée par le parcours de Jean-Pierre et par son discours engagé, Julie Desprairies lui propose de participer à une action performative dans les présentations d'*Actions tropicalistes*. L'action proposée visait à apprendre au public participant à marcher sur des talons — ce que nous traiterons plus en profondeur dans le troisième chapitre de cette partie. Ainsi, nous pouvons voir que la simple habitude ou la récurrence d'entrer a constitué une occasion de rencontre qui a elle-même généré un des dispositifs de l'œuvre. De plus, nous pouvons remarquer la façon dont la chorégraphe a joué avec les résidus mémoriels d'autres lieux que Jean-Pierre Gomis a cités, en convoquant à nouveau une pratique qu'il utilisait auparavant dans d'autres lieux.

⁸⁰ *Idem.* | [...] we open ourselves to a mode of embodiment that has less to do with habit and more to do with the continuity of one's sense of self.

Même s'il ne la pratique plus, apprendre à des mannequins à marcher sur talons continue à prendre place dans l'expérience de son corps.

Finalement, en admettant l'aspect humain comme faisant partie du lieu, la présence de la chorégraphe pousse l'employé du Centquatre à *habiter* le lieu d'une manière différente de celle à laquelle il était habitué avant. Par conséquent, en supposant que les pratiques définissent l'espace, cette action bascule le lieu vers de nouvelles significations. Et si nous regardions par l'autre angle, la relation avec Jean-Pierre Gomis a également servi comme ressource pour la création d'une des actions de l'œuvre *Actions tropicalistes*. Ainsi, la dualité se présente dans ces mouvements de cycle qui portent tant sur les artistes que sur le site investi. Nous pouvons croire que ce mouvement cyclique constitue la matière qui a généré les outils, avec lesquels les artistes ont confronté le contexte du lieu, ainsi que la réponse donnée par le lieu en assimilant leurs pratiques dans son régime déjà établi d'avance.

2. *Le temps comme une force qui modèle l'expérience*

Dylan Trigg suggère que « la temporalité et la spatialité sont intimement liées, chacune impliquant l'autre⁸¹ » [notre traduction]. Puisque le processus de création des *Actions tropicalistes* se déroule dans le cadre d'une résidence et qu'il s'imprègne d'une expérience se déroulant sur une certaine période de temps, nous pouvons croire que la temporalité est aussi une variable qui joue un rôle dans l'expérience du site investi.

Dans le cadre de la résidence pour la création d'*Actions tropicalistes*, nous pouvons vérifier l'influence du temps sur certains facteurs de création. Le temps a permis de mettre en place une accumulation d'expériences du lieu et, par conséquent, a construit l'épaisseur de la relation spécifique entre Julie Desprairies, Pedro Varella et l'espace du Centquatre. Cela déborde sur le choix du lieu où ils vont développer leurs actions ; la reconnaissance des récurrences dans les usages qui des pratiques que s'y déploient ; les préférences pour pratiquer tel ou tel espace du lieu ; les rencontres avec des employés qui ont participé à la création ou ceux qui les ont aidés à connaître mieux les aspects du lieu, etc. Ces couches qui se juxtaposent avec le temps ont révélé de plus en plus d'informations

⁸¹ *Ibid.* p.XIX | [...] *temporality and spatiality are fundamentally entwined, each implicating the other.*

sur le lieu, et d'une manière qui a provoqué un mouvement de convergence et de divergence dans les propositions du duo d'artistes. C'est-à-dire que, plus ils en savaient sur le site investi, plus ils pouvaient préciser des choses sur l'œuvre qu'ils allaient pouvoir développer pour le lieu. Cette épaisseur, qui se révèle du point de vue de l'accumulation d'expériences, a rendu la proposition de l'œuvre plus dense. Michel de Certeau dit que « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient⁸² ». Cette perspective soulevée par de lui démontre la multiplicité des variables qui le composent. Ainsi, dans le cadre de la résidence de création d'*Actions tropicalistes*, demeurer sur le site investi a accentué l'articulation entre l'espace et les artistes, de sorte que plus ils pratiquaient le lieu, plus l'expérience de *habiter* définissait leurs intérêts pour tel ou tel aspect.

Sachant que les pratiques du Centquatre conditionne l'agencement des espaces du lieu, nous avons pu constater que les structures d'accueil de l'espace étaient toujours en mouvement. Par exemple la billetterie qui n'est pas fixe. Elle est toujours transportée aux endroits du bâtiment qui ils accueilleront des spectacles ou expositions, là où ils auront besoin de vendre des billets. La billetterie n'est pas un cas isolé. Pendant la période de la résidence de création, nous avons également constaté cette mobilité dans le gradin de l'espace qui peut être assemblé là où il est nécessaire. Ainsi, l'intérêt de Pedro Varela pour la mobilité et la spontanéité de l'espace a résonné sur les structures physiques et les objets qui sont constamment déplacés dans le bâtiment — par exemple des bancs, chaises, poubelles, chariots, totems, etc. Pedro trouve dans ces objets l'essence spontanée et mobile l'espace. Ainsi, nous verrons dans le prochain chapitre comment Pedro Varela et Julie Desprairies se sont appuyés sur les structures mobiles trouvées sur l'espace du Centquatre pour créer un geste artistique qui célèbre et met en valeur la spontanéité et la mobilité du lieu investi.

⁸² CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien : Arts de faire*, Paris, Gallimard, v.1, 1980, p. 173

Chapitre 8. Rendre l'invisible visible, une voie pour se voir du lieu

Michel de Certeau, en analysant l'influence de la mémoire dans la façon dont nous habitons l'espace, affirme que « Il n'y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut "évoquer" ou non. On n'habite que des lieux hantés⁸³ ». Dans le ce chapitre, nous nous baserons sur la dimension de *hanter un lieu* pour analyser la proposition d'installation lancée par Pedro Varela dans le cadre de la résidence pour la création d'*Actions tropicalistes*. Ce dispositif est créé peu après l'interdiction des activités consacrées à la pente qui relie le sous-sol au rez-de-chaussée de la Nef Curial.

1. Une installation faite avec l'espace

Une quatrième et dernier phase du processus de création :

Des structures mobiles se déplacent sur le site. Elles ne restent jamais au même endroit. Ce qui était ici tout à l'heure n'est plus. Ils hantent l'endroit.

Miroirs noirs. Cônes. Chariots. Corbeilles. Mise à distance. Banques.

Totems. Panneau de sol glissant. Chaises. Plaques autoportantes. Pupitre.

Barrières métalliques.

Après l'interdiction des activités liées à la pente, Pedro Varela et Julie Desprairies ont décidé de concentrer leurs efforts sur les processus de création prévus dans la Halle d'Aubervilliers. Ainsi, après l'abandon de plusieurs dispositifs créés pour le sous-sol du Centquatre — dont les *carrinhos de rolimã* et les notations chorégraphiques —, le duo d'artistes a décidé de se lancer dans une nouvelle démarche. Ainsi, Pedro Varela a proposé de créer une installation regroupant un exemplaire de chaque structure mobile trouvée dans le Centquatre, afin de créer une sorte de topographie-inventaire de ces objets. L'objectif de

⁸³ *Ibid.* p.162.

l'installation résiderait dans le fait de placer côte à côte des éléments que nous trouvons ordinairement dans l'espace du bâtiment. Cette mise en espace fait référence à un format d'exposition d'art. L'installation se situerait à la Cours-d'horloge, un espace ouvert situé entre la Halle d'Aubervilliers et la Nef Curial.

À l'occasion de sa proposition, il a présenté des croquis des structures trouvées dans l'espace. L'outil du dessin permet de représenter les pistes pour articuler leurs idées et leurs propositions artistiques. Pedro Varella revendique le besoin d'un temps en solitaire afin de pouvoir articuler les expériences vécues et d'aboutir à une proposition plus précise. Ce qu'on peut nous demander si cette approche est liée à sa pratique et sa formation en architecture, puisque ce domaine implique généralement des étapes de brouillons, de planifications, des projets et de prototypage. Ils sont des phases du processus qui peuvent être développées de façon solitaire.

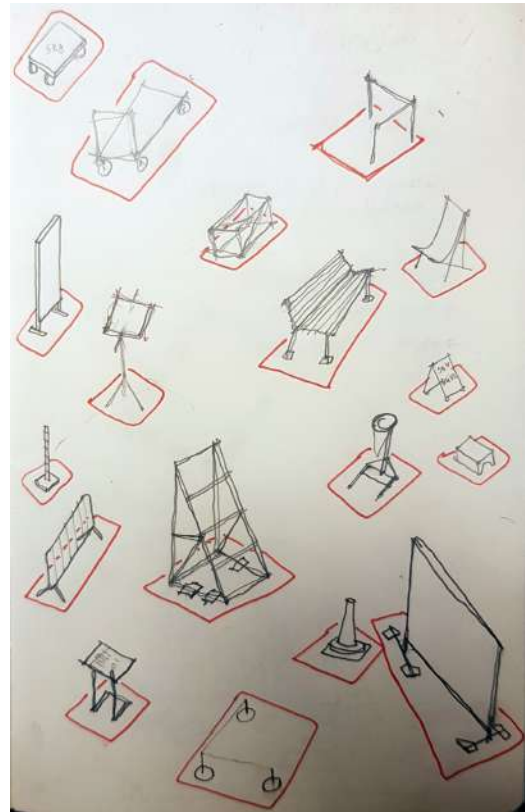


Image 13 : Croquis de la proposition d'installation © Pedro Varella

L'installation proposée par Pedro Varella aurait également la trace de son engagement avec les aspects graphiques de la signalétique spatiale. C'est-à-dire, il propose que chaque élément soit entouré de scotch blancs et rouges, respectant les différentes échelles de la base de chaque objet. Pour lui, l'installation aurait pour objectif de rendre visible le caractère « mobile » du Centquatre. Montrer ces éléments qui s'accumulent à la surface, et en même temps qui se déplacent toujours selon leurs usages propres. En réfléchissant à cette caractéristique déplaçant des pratiques du Centquatre, le duo d'artistes ajoute des nouvelles informations qui renforceraient encore la nature mobile de ces structures. Ils décident, finalement, d'installer des roues sur tous les objets, afin de les rendre encore plus mobiles.

On remarquera que la proposition d'installation provient essentiellement de l'architecte Pedro Varella – même si elle a intégré les suggestions de la chorégraphe Julie Desprairies. Le régime de création des *Actions tropicalistes*, à ce moment, se rapproche de

celui que nous avons décrit dans leur premier travail ensemble : *A praia e o tempo*. Ce qui n'était pas prévu au début de la résidence. Donc à partir de ce moment-là, le travail de la chorégraphe française serait d'activer de manière performative l'installation proposée par Pedro Varella. Ainsi, Julie Desprairies créerait des actions chorégraphiques qui répondent au contexte du lieu investi et de l'installation. Même si on peut regarder le régime de création de ce point de vue, c'est important de remarquer que l'aspect collaboratif et de contamination reste présent dans ses démarches. Néanmoins, est-ce que cette récurrence pourrait-elle démontrer que, en raison de les spécificités du domaine, l'architecture passe avant la danse et la conditionne ? Le mouvement inverse peut-il aussi se produire, c'est-à-dire la danse peut-elle conditionner l'architecture ?

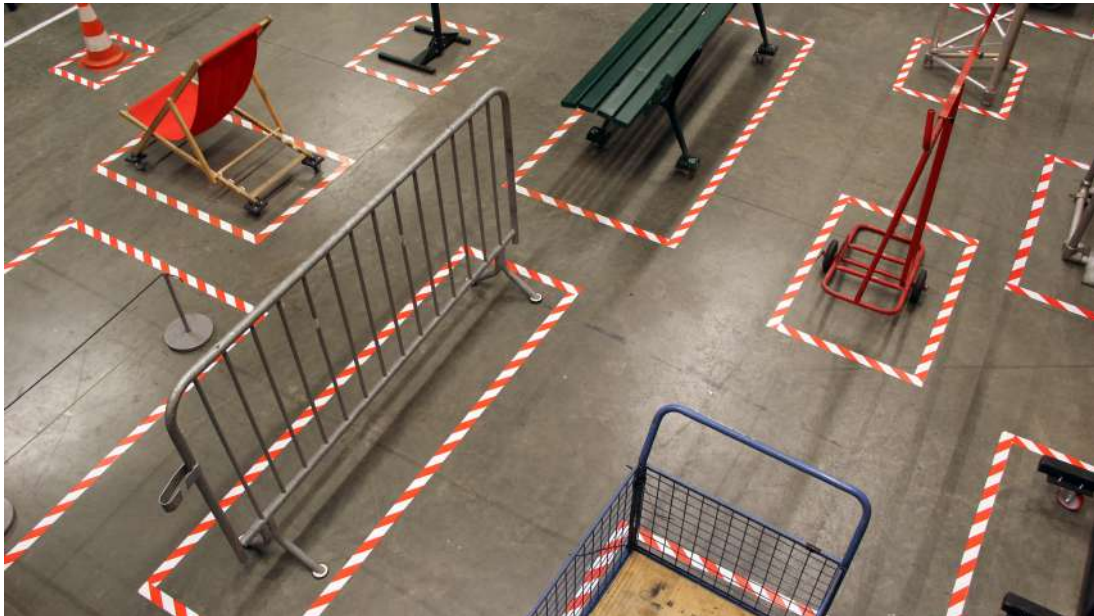


Image 14 : Structures mobiles de l'installation entourées de scotch blanc et rouge © Pedro Varella

En s'appuyant sur les structures mobiles du Centquatre pour créer une installation, Pedro Varella et Julie Desprairies leur concèdent un nouveau statut. Ce nouveau moyen d'usage qui leur est accordé les sortent de leur banalité. Gaston Bachelard, en analysant l'espace à travers le biais de la littérature et de la poésie, déclare que « Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime⁸⁴ ». Ici, cette notion fait écho au geste des deux artistes au sein du Centquatre. D'abord, parce que le choix de les mettre en avant en tant que représentants d'une mobilité caractéristique du bâtiment est une conséquence de la relation spécifique entre artistes et lieu investi. En suite, en attribuant

⁸⁴ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957, p.183

aux structures mobiles un discours basé sur leurs propres expériences du lieu, Pedro Varella et Julie Desprairies permettent à la signification des objets de s'étendre à des lieux qui ne leur avaient pas été assignés auparavant. Et finalement, le regroupement de ces éléments dans le contexte où ils remplissent leurs fonctions, élargit la compréhension du discours entrelacé non seulement aux objets qui composent l'installation, mais à l'ensemble du bâtiment.

L'aspect de la création *in situ* de « faire voir du lieu⁸⁵ » est évident dans cette proposition d'installation de Julie Desprairies et Pedro Varella. Dans des études de perception, Maurice Merleau-Ponty, en réfléchissant sur « regarder un objet », lui, il affirme que « [...] chaque objet est le miroir de tous les autres⁸⁶ ». C'est-à-dire qu'en regardant un objet, il reste à refléter les objets qui l'entourent, et par conséquent le contexte qu'il occupe. Ce mouvement est double, d'une manière qui se produit en vise-versa. Merleau-Ponty déclare que « [...] regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui⁸⁷ ». Ainsi, selon ce point de vue, on pourrait considérer l'installation proposée par le duo d'artistes comme de multiples miroirs qui reflètent les caractéristiques de l'espace selon la perspective créée par leur rapport spécifique avec l'espace. Nous pouvons aussi regarder cette proposition comme une invitation pour faire voir *l'invisible du lieu*, déjà que l'installation met en relief des éléments du contexte qui passent inaperçus aux yeux aveuglés par l'habitude. C'est rendre les fantômes de l'espace visibles comme un moyen de *hanter un lieu*.



Image 16 : Cône © Pedro Varella



Image 15 : Pupitre © Pedro Varella



Image 17 : Sol glissant © Pedro Varella

⁸⁵ PICHAUD, Laurent, « Faire 'voir du lieu' avec la danse » in *Repères, cahier de danse* n°18, La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2006, p.19.

⁸⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op.cit.*, p.100.

⁸⁷ *Idem.*

Il est intéressant de dire que, même si cette proposition d'installation est basée sur les caractéristiques physiques et structurelles de l'architecture du bâtiment, elle rebondit dans l'aspect humain du site investi. Lors des tests qui ont été effectués sur les exemplaires de structures mobiles à la Cours-d'horloge, des employés de l'espace se sont approchés de nous pour donner leurs avis sur l'œuvre. Plusieurs parmi eux ont rapporté qu'ils connaissaient très bien toutes ces structures, mais qu'ils ne les avaient jamais regardées comme dans la façon évoquée par le travail des deux artistes. L'installation a même été surnommée par les employés de « Ferme du Centquatre ». Ils se sont référés aux structures comme des animaux trouvés sur place. Cet aspect pourrait, à terme, révéler une affection due à la familiarité des employés avec les objets. Selon Yi-fu Tuan, cette condition pourrait générer un résultat paradoxal, car selon lui, « la familiarité engendre l'affection quand elle n'engendre pas le mépris⁸⁸ » [notre traduction]. En d'autres termes, la familiarité avec les structures pourrait provoquer un sentiment d'identification et d'affection, ainsi qu'un sentiment d'ordinaire, de peu d'importance.



Image 18 : Pedro Varela fait des essais pour l'installation à la Cours-de-l'horloge © Ramon Lima

⁸⁸ TUAN, Yi-fu, *op.cit.*, p.99 | *Familiarity breeds affection when it does not breed contempt.*

2. *Les fantômes du lieu*

En orientant l'œuvre vers un format d'installation, Pedro Varella et Julie Desprairies la rapprochent d'une pratique plus recourante dans le domaine des arts plastiques et de l'architecture éphémère. Ici, pour définir ce qu'est une installation, nous nous confronterons avec la définition de Claire Bishop, qui affirme que « L'installation crée une situation dans laquelle le spectateur y entre physiquement et insiste pour que cela soit considéré comme une totalité singulière⁸⁹ » [notre traduction]. Elle souligne l'adresse au public comme une caractéristique que différencie l'installation d'autres formes d'art plus conventionnel où l'expérience du public est résumée au regard. Selon Claire Bishop, « l'installation suppose un spectateur incarné dont les sens du toucher, de l'odorat et du son sont aussi élevés que leur sens de la vision⁹⁰ » [notre traduction]. Ici, elle ne mentionne pas le sens kinesthésique, ce que dans la présente analyse c'est aussi envisageable.

Pour comprendre la relation spécifique proposée par l'installation de Pedro Varella et Julie Desprairies, nous allons l'analyser les notions de *ghost* (fantôme) et *host* (hôte) de Clifford McLucas et Mike Pearson. Ces deux termes ont été utilisés par les derniers, tout simplement comme un moyen de « décrire la relation entre le lieu et l'événement⁹¹ » [notre traduction]. En peu de mots, Clifford McLucas synthétise cette relation avec une simple image : « Le site *host* est hanté pendant une période par une *ghost* créée par les créateurs de théâtre⁹² » [notre traduction]. De cette manière, le *host* serait essentiellement constitué du lieu qui héberge l'événement artistique. Déjà le *ghost*, à son tour, serait la proposition créée par l'artiste qui « hantera » le site investi pendant une durée qui serait celle de la performance. Il renforce également que le *ghost* de la création *in situ*, ainsi comme celui de l'imaginaire fictive, « [...] il est transparent et le *host* peut être vu à travers le *ghost*⁹³ » [notre traduction]. Dans le cadre de la création d'*Actions tropicalistes*, cet aspect spectral s'est perçu dans la pratique de rendre l'espace visible par le biais de la création *in situ*. Pourtant, il souligne le fait que ce chevauchement n'a pas

⁸⁹ BISHOP, Claire, *Installation Art*, Tate Publishing, Londres, 2005, p.6 | *Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality.*

⁹⁰ *Idem.* | [...] *installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision.*

⁹¹ MCLUCAS, Clifford *apud.* TURNER, Cathy, « Palimpsest or Potential Space ? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance » in *New Theater Quarterly*, Cambridge, Cambridge University Press, v.20, 4, 2004, p. 373 | [...] *describe the relationship between place and event.*

⁹² *Idem.* | *The host site is haunted for a time by a ghost that the theatre-makers create.*

⁹³ *Ibid.* p.373-374. | *Like all ghosts it is transparent and the host can be seen through the ghost.*

pour but de masquer les caractéristiques du site ou de créer une illusion qui nie, voire cache, l'espace imbriqué. Au contraire, cela fonctionne comme une loupe qui rapproche le site du spectateur, sur la base de la relation spécifique qui se produit entre l'espace et l'événement.

Finalement, selon Mike Pearson, nous pouvons admettre que ces termes peuvent différencier le site investi avant et après une intervention artistique :

Le site peut permettre la construction d'une nouvelle architecture, le « *ghost* » au sein de le « *host*. » Le *host* et le *ghost*, d'origines différentes, coexistent mais, surtout, ne sont pas congruents. La performance reste transparente. [...] Les performances de site spécifiques reposent sur la superposition complexe et la coexistence d'un certain nombre de récits et d'architectures, historiques et contemporains. Ceux-ci se répartissent en deux groupes : ceux qui préexistent à l'œuvre – de le *host* – et ceux qui sont à l'œuvre – du *ghost*⁹⁴. [notre traduction]

Même si au début nous pouvions voir le *host* simplement comme l'endroit de la représentation, la dimension du terme ne s'arrête pas là. Selon la chercheuse Cathy Turner, « le *host* comprend non seulement le vocabulaire ordonnant du lieu mais aussi les résonances de ses anciennes articulations⁹⁵ » [notre traduction]. Ainsi comme Mathis Stock, au proposant l'idée du terme *habiter* comme une voie pour opposer l'idée d'espace comme surface ou élément figé, le terme *host* apporte un sens au lieu qui articule leurs caractéristiques historiques, d'usage, physiques, architecturales, comportementales, etc. Sachant que ces caractéristiques sont constamment mises à jour sous le facteur temps. Ainsi, le *ghost*, selon Cathy Turner, « catalyse » l'aspect procédural du *host*.

Du point de vue des notions de *host* et *ghost*, nous pouvons examiner la façon dont l'espace et l'œuvre ont été articulés dans la proposition d'installation de Pedro Varella et Julie Desprairies d'une manière différente. En supposant que le terme *host* comprend les aspects qui préexistaient sur le site avant de l'abordage des artistes, les structures mobiles

⁹⁴ PEARSON, Mike *apud*. TURNER, Cathy, *art.cit.*, p.374. | *Site may allow the construction of a new architecture, the 'ghost' within the 'host'. Host and ghost, of different origins, are co-existent but, crucially, are not congruent. The performance remains transparent. [...] Site-specific performances rely upon the complex superimposition and co-existence of a number of narratives and architectures, historical and contemporary. These fall into two groups : those that pre-exist the work – of the host – and those which are of the work – of the ghost.*

⁹⁵ TURNER, Cathy, *art.cit.*, p. 374. | [...] *the 'host' comprises not only the ordering vocabulary of place but the resonances of its former articulations.*

qui serviraient à l'installation correspond à priori au *host*. Cependant, en s'appropriant ces structures pour la construction d'une installation, le duo d'artistes déplace leurs sens initiaux. Désormais, les structures mobiles du Centquatre acquièrent également un statut de *ghost*, car elles font partie intégrante de l'installation créée. Autrement dit, même si à la base les structures mobiles font partir du groupe de choses qu'existaient avant l'arrivée des artistes, à partir du moment où Pedro Varela et Julie Desprairies décident d'en s'approprier, elles basculent leurs sens vers le groupe de chose créée par les artistes, le *ghost*. Donc, elles portent une nature hybride. Ce qui dans le cadre de l'œuvre *Actions tropicalistes* constitue la base de l'argument du dispositif créé. Ici, les structures mobiles constituent le voile à travers lequel nous verrons la relation spécifique qui se construit entre le lieu et l'œuvre.

Le phénoménologue Dylan Trigg, apporte des réflexions liées à l'imaginaire des fantômes qui peut aussi ajouter des couches au contexte d'analyse de l'installation d'*Actions tropicalistes*. Lui, il défend que « l'idée d'un lieu hanté dépend de la matérialité même d'un fantôme assumant une routine habituelle sur place⁹⁶ » [notre traduction]. Cette perspective employée au site investi – le Centquatre –, confronte l'idée de *ghost* de Clifford McLucas et Mike Pearson, celle qui le définit comme un élément créé ultérieurement par les artistes. Ici, Dylan Trigg nous lance une pensée que peut corroborer avec l'hypothèse où, même avant l'arrivée du duo d'artistes, il y avait des possibles fantômes qui hantaient le lieu, de sorte que ce que l'installation d'*Actions tropicalistes* cause c'est les rendre visibles aux yeux déjà habitués à leurs présences. Éventuellement, nous pouvons également envisager que dès le début, la présence de Julie Desprairies et Pedro Varela – ainsi comme leur intention de créer *in situ* au sein du Centquatre –, constituait une présence fantôme dans le lieu. C'est-à-dire que, même pendant le processus de création, ils hantaient le lieu.

Sachant qu'à la fin de la période de présentation de l'installation, les structures mobiles qui la composent retrouveront leur statut initial, nous pouvons éventuellement envisager cette proposition comme un moyen de « hanter un lieu. » Ainsi, lorsqu'ils mettent en évidence les structures mobiles du Centquatre, basculant ainsi leur statut de *host* vers le *ghost*, ils dévoilent un aspect du lieu invisible jusqu'au moment de l'installation

⁹⁶ TRIGG, Dylan, *op.cit.*, p.294 [...] *the idea of a haunted place depends upon the very materiality of a ghost assuming a habitual routine in place.*

proposée. Et en s'appuyant sur ces structures mobiles, ils révèlent ou soulignent des aspects du site qui ne se limitent pas à leurs aspects esthétiques et architecturaux. Au contraire, ils soulignent également leurs caractéristiques comportementales, humaines et d'usage.

Dylan Trigg, en analysant la relation de l'espace dans l'expérience du corps, affirme que « le corps intègre et absorbe l'environnement environnant de manière précognitive⁹⁷ » [notre traduction]. Cette hypothèse met en lumière le fait que nos expériences ne se limitent pas à la matérialité de notre propre corps. Autrement dit, même si nous pouvons voir le corps comme le centre où nos expériences convergent, il ne se termine pas aux frontières de la peau qui le recouvre. Ainsi, toujours dans la perspective de l'analyse de l'installation par Pedro Varella et Julie Desprairies, nous porterons attention à la proposition de montrer la mobilité du Centquatre à travers les structures mobiles trouvées sur place. Dylan Trigg fait valoir que « Avec le corps étendu au-delà de sa propre matérialité, il devient possible de monter un cas pour expérimenter des choses immatérielles à travers les objets matériels⁹⁸ » [notre traduction]. Ainsi, lorsque le duo d'artistes choisit de placer côte à côte un exemplaire de chaque structure mobile du lieu, ils se font l'écho à cette hypothèse selon laquelle à travers des objets, ils proposeraient une expérience liée à un aspect immatériel du site investi : sa mobilité. Cette perspective est consonante à l'idée de *ghost* de Mike Pearson et Clifford McLucas, où ils soulignent la nature transparente du fantôme qui permet de voir le lieu. En ce qui concerne la perspective du fantôme et le geste artistique comme moyen de hanter le lieu, Dylan Trigg observe que « l'objet des hantises n'est pas menaçant dans sa distance cachée, mais dérangeant dans sa familiarité, quoique sous une forme augmentée⁹⁹ » [notre traduction]. Cette caractéristique soulevée par lui corrobore l'univers proposé par l'installation d'*Actions tropicalistes*, vu que sa puissance est ancrée sur la familiarité que les usagers ont avec ces structures mobiles, de sorte que leur conférer un statut d'œuvre d'art, rend cette caractéristique mobile encore plus augmentée.

⁹⁷ *Ibid.* p.295 | [...] *body incorporates and absorbs the surrounding environment in a precognitive manner.*

⁹⁸ *Ibid.* p.299 | [...] *With the body extended beyond its own materiality, it becomes possible to mount a case for experiencing immaterial things through the medium of material objects.*

⁹⁹ *Ibid.* p.289 | *The object of hauntings is not menacing in its lurking distance, but disturbing in its familiarity, albeit in an augmented form.*

Cette perspective de rendre visibles les aspects invisibles du lieu a déjà été abordée par Pedro Varella dans d'autres installations qu'il a mises en place au cours de sa carrière. Dans *Quota 10*, lui et Julio Parente¹⁰⁰ ont créé une proposition d'installation qui évoquait la présence d'un ancien viaduc récemment démoli au centre-ville de Rio de Janeiro. Pour cela, ils construisent une structure d'échafaudage où le public peut monter jusqu'à 10 mètres de hauteur, en se bénéficiant d'une vue privilégiée après la Place XV. Cette mesure reflète la hauteur du monument démoli, permettant au public de revivre le paysage après le point de vue du viaduc qui n'existe plus. Une proposition qui étire le passé et le présent. Avant, il y avait une lourde structure en béton qui laisse, maintenant, un vide où le corps peut occuper une nouvelle perspective d'y être. Ici, nous pouvons percevoir une évocation directe à l'invisible du site, afin de rendre à nouveau visible un aspect historique du lieu, voire structurelle.

En conclusion, nous pouvons vérifier dans la proposition d'installation d'Actions tropicalistes, une œuvre qui se développe avec la matière invisible de l'espace, avec la matière fantôme du lieu. Le fait de révoquer ces structures en tant qu'œuvre artistique, leur donne un nouveau sens qui contamine également la façon de regarder l'espace investi. C'est le fantôme à travers lequel nous voyions le lieu. Mais c'est aussi le reflet d'une relation spécifique qui se construit dans le temps entre Julie Desprairies, Pedro Varella et le Centquatre.

¹⁰⁰ Julio Parente est un artiste brésilien qui travaille avec des arts numériques tourné vers les domaines des arts visuels, architecture, éclairage, musique et technologie. Disponible sur :<https://eujulioparente.com/>
Consulté le 29 juin 2020.

Chapitre 9. Activer l'immobile, tracer un geste sur l'espace

Dans ce chapitre, nous continuerons à analyser le déclenchement de la proposition d'installation de Pedro Varela. Néanmoins, nous allons nous concentrer, en particulier sur la façon dont cette proposition a été enrichie par les actions performatives proposées par Julie Desprairies. C'est-à-dire une analyse des dispositifs créés par le chorégraphe dans le but de dialoguer avec l'installation des structures mobiles trouvées sur le lieu. Pour cela, dans un premier temps, je résumerai la présentation de l'installation de Pedro Varela au Centquatre, en tenant compte de son amendement par la collaboration entre les deux artistes.

1. Installer une action pour et par un lieu

Située au centre du Cours de l'horloge— entre la Halle d'Aubervilliers et l'entrée de la Nef Curial —, l'installation devait être mise en place devant la baie vitrée de la nef qui monte jusqu'au plafond du bâtiment. Cette position centrale permettait au public qu'il puisse également assister aux différentes pratiques spontanées qui ont lieu à l'intérieur des halles. L'installation devait agir comme une loupe, qui augmenterait la perception des pratiques déjà développées sur place, renforçant aussi le caractère mobile du lieu. Pour cela, un exemplaire de chaque structure mobile du Centquatre devait siéger : chariot, banc, chaise longue, panneau, chaire, pupitre, cône, poubelle, etc. Ces objets placés côte à côte créaient une sorte de résumé faisant référence aux autres exemplaires disséminés dans le Centquatre. Au sol, un scotch blanc et rouge serait appliqué autour de chaque structure, en respectant leurs échelles singulières. De sorte que, si tous les objets étaient à nouveau retirés, leur absence serait mise en évidence par un carré au sol qui indiquerait leur souvenir à cet endroit. Ainsi, l'installation affirmait la présence de structures mobiles ainsi que leur absence mise en évidence par les bandes adhésives.

Au cours du processus, ils ont compris qu'il ne serait pas possible d'installer des roues sur toutes les structures car, en raison de la spécificité de la base de chaque objet, il aurait fallu beaucoup de temps pour tester différents prototypes de roues. Ainsi, il a été décidé que quelques-uns posséderaient des roues, notamment ceux dont la dimension

symbolique s'impose dans l'espace et leur familiarité avec public : les chaises, les bancs, etc. Le choix s'est aussi porté sur les structures qui avaient besoin de roues pour être manipulées par les participants à l'occasion des performances : miroirs noirs, structures métalliques, etc.

Étant donné que le but de l'installation était de rendre le caractère mobile et spontané du Centquatre encore plus évident pour le public, l'une des premières actions de la chorégraphe Julie Desprairies a répondu à cette demande. Celle-ci consisterait simplement à déplacer des objets de leur emplacement d'origine et les repositionner dans d'autres carrés vides qui s'assimilent à leur échelle. Cette action reconstituerait leur usage plus courant, ce qui est employé quotidiennement dans l'utilisation de ces structures : pousser, tirer, bouger, placer. Ici, le chorégraphe s'appuie sur un répertoire de mouvements liés à ces structures dans le contexte où elles existent. De plus cette action évoque une caractéristique du lieu où les structures sont en déplacement constant, comme dans une danse de mobiles. Cette caractéristique fait écho à l'intérêt de la recherche inscrite dans l'idée de *Body Library* par Gretchen Schiller, qui cherche à comprendre « comment les répertoires de mouvements quotidiens sont générateurs de résidus référentiels de lieu¹⁰¹ » [notre traduction]. Ces résidus constituent la vie quotidienne de cet espace, de sorte que ce répertoire au sein de la performance crée un geste accru des pratiques du lieu et de ses utilisateurs.



Image 19 : Julie Desprairies et Ramon Lima déplacent les structures mobiles. © Pedro Varella

¹⁰¹ SCHILLER, Gretchen, « The *Body Library* : Chor(e)ographic Approaches to Movement, Memory and Place » in SCHILLER, Gretchen (ed.), RUBIDGE, Sara (ed.), *Choreographic Dwellings : Practising Place*, Palgrave Macmillan, Londres, 2014, p.144 | [...] *how the repertoires of daily movement are generative of referential residues of place.*

L'écriture chorégraphique de Julie Desprairies s'appuie souvent sur des mouvements quotidiens liés aux pratiques des lieux investis dans ses créations. À l'exemple du film *Les trois Contentes*, réalisé par Julie Desprairies et Arnold Pasquier en 2008, dans le cadre d'une résidence artistique accueillie par la Manufacture nationale de Sèvres (fabrique dédiée à la production d'objets d'art en céramique selon des méthodes traditionnelles). Insérée dans le contexte industriel, Julie Desprairies s'intéresse, notamment aux usages de l'espace. Ainsi, lors de la création du film, elle s'est dit « attachée aux gestes de fabrication de la porcelaine, des céramistes, aux matériaux, aux formes des pièces produites dans les ateliers¹⁰² ». Ainsi, dans les séquences du film, on peut voir son écriture basée sur un geste raffiné et précis qui évoque les résidus de siècles de mise au point du savoir-faire développé par les potiers locaux.

La deuxième action proposée par le chorégraphe joue avec les résidus de déplacement des structures mobiles. Elle suggère de créer des mouvements en utilisant les structures mobiles d'une manière non conventionnelle. Autrement dit, à partir de la relation établie dans les déplacements, trouver une gestualité basée sur les objets manipulés, mais qui trouve une nature différente de celle qui leur est communément attribué. Ainsi, par opposition, elle revendique une nouvelle façon de pratiquer les objets. Ici, les consignes données par la chorégraphe ont encouragé les participants à s'appuyer à la fois sur la mémoire créée au contact de l'objet, ainsi que sur une exploration de ses structures, matérialités, usages, aspects ergonomiques, poids, mesures, etc. En conséquence, la relation créée serait singulière, puisque la subjectivité de chaque participant détermine une manière unique d'aborder l'installation. À cette étape du projet, Julie Desprairies n'a pas écrit les mouvements issus des expériences avec les structures mobiles. Elle a conservé le caractère spontané et unique potentiellement lié chaque participant, en utilisant uniquement les paramètres donnés comme consigne.

¹⁰² DESPRAIRIES, Julie, PHELIPPEAU, Mickaël et ZARKA, Raphaël, *art. cit.*, p.9



Image 20 : Ramon Lima utilise autrement les structures mobiles. © Julie Desprairies



Image 21 : Pedro Varella utilise autrement les structures mobiles. © Julie Desprairies



Image 22 : Pedro Varella et Ramon Lima utilisent autrement les structures mobiles. © Julie Desprairies

La troisième action proposée par Julie Desprairies proposait un atelier sur l'apprentissage de la marche avec talons hauts animé par Jean-Pierre Gomis, employé du Centquatre. Pour cette action, plusieurs chaussures de toutes pointures étaient mises à la disposition du public. L'action prévue consisterait en un cours pratique, à l'intérieur de l'installation, pour que les gens apprennent à marcher avec des talons hauts. Une perspective d'apprendre à être mobile d'une autre manière. Ainsi, la mobilité des structures a été intégrée par les participants qui se promèneraient autour d'elles, ces dernières demeurant statiques. Julie Desprairies se sert des résidus d'une autre pratique : celle de l'employé Jean-Pierre Gomis développait avant de travailler au Centquatre. L'atelier reprend ses souvenirs du corps et les savoir-faire construits à une autre époque et transférés dans un autre lieu. Ainsi, la proposition de la chorégraphe met à jour les empreintes laissées par ses anciennes pratiques dans l'espace actuel où il développe d'autres activités quotidiennes. Cela frotte le passé et le présent, en lui ouvrant la possibilité d'*habiter* le Centquatre d'une manière différente de celle qu'il pratique couramment. Ici, Julie Desprairies s'appuie sur l'aspect humain du lieu, en intégrant ses utilisateurs dans les actions performatives créées *in situ*, même si la pratique choisie n'est pas celle qu'il pratiquait couramment au Centquatre.

D'autres actions ont été discutées et pensées pour activer l'installation, notamment la reprise des archives audiovisuelles d'un discours du activiste indigène, Airton Krenac, lors de l'assemblée constituante du Brésil en 1988 ; les chansons de Caetano Veloso jouées par un hautboïste en direct dans la Halle d'Aubervilliers ; un chœur formé par la communauté brésilienne à Paris qui chanterait la chanson *O bêbado e o equilibrista* (L'ivrogne et l'équilibriste) composée par Aldir Blanc et João Bosco (1978) et interprétée par Elis Regina (1979), etc. Cependant, aucune de ces actions a été développée ou essayée avant l'annulation du festival, donc je ne serai pas en mesure de parler sur la façon dont elles seraient mises en place, ni les enjeux qu'elles devaient soulever.

Je termine le panorama des actions performatives et chorégraphiques proposées pour l'activation de l'installation d'*Actions tropicalites*. Cependant, toute cette expérience en terrain m'encourage à réfléchir sur ce qui reste de cette expérience dans la mémoire du lieu. Ainsi, à la suite, nous parlerons de ce qui constitue la mémoire d'un lieu et comment une création *in situ* peut laisser des traces dans les sens qu'il apporte.

2. *La trace, le sentier, les résidus*

« Au travers de nos passages, mouvements, moments, actions, rencontres, nous marquons constamment notre environnement matériel¹⁰³ » [notre traduction]. En prêtant attention à cette condition d'être au monde, Mike Pearson met en valeur la relation entre la performance et le site investi. Pour cela, il propose un rapprochement entre la perspective archéologique et la pratique performative, puisque cette dernière met en place une relation spécifique avec l'espace et le temps. Ainsi, Mike Pearson et l'archéologue Michael Shanks investissent dans la réflexion dialogique entre performance et archéologie. Pour cela, Mike Pearson fera attention à notion de « passé contemporain », qui implique la production de traces et de marques dans une dimension quotidienne au sein d'une temporalité récente. Cette perspective met en lumière une production archéologique au niveau individuel ou local. À notre tour, cette dimension peut nous aider à comprendre comment la résidence de création d'*Actions tropicalistes* avec Pedro Varella et Julie Desprairies peut, éventuellement, laisser des traces, des marques et des résidus au Centquatre.

Compte tenu de que le projet se rapprochait de son format final, certaines des structures mobiles ont gagné des roues comme prévu lors de la conception de l'installation — même si l'œuvre n'a pas été rendu publique. Parmi les éléments qui ont été équipés par des roues, il y avait un exemplaire de banc vert et de chaise longue rouge, ceux que l'on retrouve sur toute la surface du Centquatre. Du point de vue du plan matériel, on peut mettre en avant ces deux exemplaires qui composeraient l'installation comme des objets ayant subi à l'intervention d'artistes. C'est-à-dire, les objets qui portent les marques physiques de la relation spécifique entre le duo d'artistes et le lieu investi. Ces marques sont la preuve de l'événement qui s'est construit à l'occasion, et persisteront même après la fin de la résidence de création d'*Actions tropicalistes*. Ainsi, la présence des artistes devrait continuer à résonner dans le bâtiment même après leur absence.

Fouiller sur un plan matériel les marques de cette relation semblent plus faciles à réaliser, puisque sont des marques d'une intervention reconnaissable du point de vue formel du objet. Cependant, le questionnement que nous intéresse à comprendre c'est comment ces traces persistent dans la mémoire du lieu ? Comment ces objets qui portent

¹⁰³ PEARSON, Mike, *op.cit.*, p. 43 | *Through our passage, movements, moments, actions, encounters, we constantly mark our material surroundings.*

littéralement la marque de cet événement continuent-ils à communiquer le contexte de création de l'œuvre même après l'absence des artistes ?



Image 23 : Chaise longue équipée de roues. © Pedro Varella



Image 24 : Banc équipé de roues. © Pedro Varella

Si on considère que ces deux objets – le banc et la chaise désormais équipés de roues – retournent dans leur contexte d'origine – les halles du bâtiment –, cela pourrait, éventuellement, générer un sentiment d'étrangeté chez les utilisateurs du Centquatre. Cela serait mis en évidence par la singularité intrigante de ces « nouveaux » objets qui se réintroduisent dans le paysage du lieu. C'est-à-dire qu'ils ressortiraient parmi les nombreux autres exemplaires qui ne sont pas équipés de roues, de sorte que l'intervention du duo d'artistes les révélerait dans le paysage qui constitue le contexte du bâtiment. Ici, on peut croire que l'étrangeté générée par la singularité de ces objets, pourrait être considérée comme un écho de la relation qui s'est construite entre les artistes et le lieu. Cela corrobore l'idée que l'occasion de la résidence de création d'*Actions tropicalistes* continue à résonner dans l'espace du Centquatre même après sa fin. Par conséquent, nous pouvons imaginer que cet événement prend place dans la mémoire du lieu.

En conclusion, on peut imaginer que l'objet artistique créé dans un régime de création *in situ* reste à faire basculer les sens du lieu même après la période où il était censé exister, comme dans le cas des *Actions tropicalistes*. En d'autres termes, les résidus de l'œuvre restent vivants dans le contexte du lieu, mis à jour par les pratiques qui les chevauchent naturellement avec le temps et les usages qui se développent sur le site.

Ici, nous nous concentrons uniquement sur les traces laissées matériellement sur place. Dans une perspective plus large, on peut encore considérer l'influence des vestiges immatériels sur le site investi à partir de la relation spécifique créée par les artistes avec le lieu. À titre d'exemple, nous pouvons analyser le fait que dans la résidence de création d'*Actions tropicalistes*, l'œuvre n'est pas rendue public, donc il nous manque une étape de création qui c'est la restitution publique. Donc, il nous reste à imaginer comment la

relation du public avec l'œuvre aurait pu se produire et comment elle réagirait au contexte inséré. En conséquence, nous pouvons croire que l'imagination pourrait aussi garder des traces de cette résidence. En plus, en raison du caractère subjectif que l'imagination apporte, nous pouvons, éventuellement, penser que l'œuvre pourrait être multipliée à l'infini la forme, en résonnant différemment chez chaque individu témoin de son processus de création. Ici, on pourrait rebondir la pensée de Michel de Certeau selon laquelle « les lieux vécus sont comme des présences d'absences. » Ce qui peut corroborer à l'hypothèse où, même après la fin de la résidence pour créer *Actions tropicalistes*, ses résidus, traces et marques restent en faisant partie de l'épaisseur du lieu.

Conclusion

Inspiré par l'expérience de stage avec Julie Desprairies et Pedro Varella, je me suis lancé dans la rédaction de ce mémoire avec l'ambition de comprendre comment une œuvre *in situ* pourrait articuler une profusion de variables contextuelles dans ses sens et ses formats. Cela avait le but de dévoiler les enjeux artistiques liées à ce genre de régime de création. Ainsi, en employant la notion d'*habiter* proposée par Mathis Stock dans cette recherche, nous avons revendiqué un regard sur la création qui l'affrontait en tant qu'un système complexe formé de plusieurs variables qui pourraient, à terme, influencer ou irriguer la création de l'œuvre. Sachant que ces variables ne sont pas des éléments rigides qui coexistent indépendamment, mais plutôt, qui dialoguent en permanence.

Cette perspective a débordé sur une dimension d'accumulation d'expériences qui s'inscrivaient les unes sur les autres, de manière à révéler que le lieu investi ne se définissait pas seulement par sa surface, mais aussi par son épaisseur. Michel de Certeau compare l'espace à un palimpseste, dans une métaphore qui corrobore l'idée d'un système qui juxtapose continuellement des expériences et des mémoires. Cette perspective, au sein de la création *in situ*, a pu dévoiler les couches à partir desquelles les artistes se sont servis pour la création. Sachant qu'au moment où ils habitaient le lieu, ils écrivaient aussi cette expérience tant sur l'épaisseur du lieu, comme sur leurs propres corps. Ainsi, un des enjeux soulevés dans la recherche a démontré cette dualité liée au terme *habiter* dans le processus de création des *Actions tropicalistes*. C'est-à-dire que lorsque les artistes habitaient le lieu, ils se sont en également habités. Cette variable se présente à la fois sous la forme d'un mouvement cyclique qui agit parfois sur les artistes, qui à leur tour agissent sur le lieu et vice versa.

Même si la notion d'*habiter* de Mathis Stock a permis d'élargir la réflexion sur les enjeux théoriques et artistiques liés à l'*in situ*, il était aussi pertinent d'avoir le point de vue d'un artiste et chercheur qui se consacre au thème pour confronter le cadre de la création d'*Actions tropicalistes*. Donc, la pensée et la pratique de Mike Pearson ont été un point de convergence pour la présente réflexion. Parce que sa vaste expérience lui a permis d'envisager la création *in situ* sous différents angles, dans différentes situations et contextes. Le panorama des œuvres qu'il aborde dans son ouvrage retombe sur la nature diverse que les œuvres *in situ* peuvent apporter. Même si Mike Pearson apporte plusieurs

approches et divers exemples de créations *in situ*, la grande majorité d'entre eux concernaient principalement une description de l'œuvre déjà créée et en contact avec le public. En plus, dans chaque exemple, il cherche à tirer le fil d'un thème spécifique – ce qui est justifié par le caractère pédagogique du livre. En revanche, dans ce mémoire, nous avons choisi d'affronter l'œuvre à travers le prisme de différents sujets – tels que la danse, l'architecture, l'installation, les arts visuels, la phénoménologie, etc. Cela nous a permis de regarder l'œuvre à la loupe, en pouvant réfléchir à la genèse des dispositifs artistiques mis en place par le duo d'artistes. Ce qui nous a conduit à un voyage dans le temps vers le mouvement *tropicaliste* de la fin des années 1960, au Brésil. Cette approche visait à rechercher des résidus de la démarche des artistes plasticiens, Lygia Clark et Hélio Oiticica, dans la pratique contemporaine de Julie Desprairies et Pedro Varella. Ce que nous avons pu observer surtout dans la problématisation de la place et du rôle du public.

Dans *Actions tropicalistes*, une autre variable importante s'est présentée dans le contexte de création de l'œuvre : le caractère *trans-artistique* des deux principaux acteurs de la création, Julie Desprairies et Pedro Varella. L'architecture et la danse ont été les pare-chocs avec lesquels le duo d'artistes confronte le lieu. Le dialogue que ces deux domaines établissaient au cours du processus de création a pu éventuellement révéler des aspects constitutifs sortis des deux pratiques afin de les mettre en valeur. À l'exemple des notations chorégraphiques mises en forme selon la signalétique du Centquatre, traitées précédemment dans ce mémoire. Là, on peut voir comment différentes approches issues de l'architecture et de la danse se sont croisées pour créer une troisième approche qui est celle où les deux domaines se rencontrent. Cependant, cette relation n'est pas toujours horizontale, c'est-à-dire qu'on peut éventuellement admettre qu'une pratique peut « surmonter » l'autre. À l'étape de création où Pedro Varella a présenté une proposition d'installation par laquelle Julie Desprairies créerait les actions performatives du projet. Cette perspective pourrait être considérée comme une place inégale, puisque la danse devrait s'adapter en fonction de ce contexte. Cependant, nous pouvons l'examiner sous un autre angle où cela pourrait démontrer un vestige de la nature de la danse, qui selon Julie Perrin, « n'a pas imposé de lieu spécifique à son art, ni de standard architectural¹⁰⁴ ». Ainsi, d'autre enjeu soulevé dans le processus de création d'*Actions*

¹⁰⁴ PERRIN, Julie, « L'espace en question » in *Repères, cahier de danse* n°18, La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2006, p.3.

tropicalistes, c'est la manière dont les le dialogue trans-artistique se met en place. Cela point vers une compréhension sur comment les spécificités de chaque domaine peuvent, éventuellement, conditionner la relation mis en place dans le processus.

Finalement, dans le cadre de la création d'*Actions tropicalistes*, la dimension d'*habiter* ne s'appliquait pas seulement aux artistes qui ont créé l'œuvre. Elle est également en résonance avec mon expérience en tant qu'observateur participant. Elle conditionnait donc non seulement la façon dont j'ai pratiqué le lieu pendant la période de résidence. Mais les résidus de cette expérience agissaient également sur la réflexion que cette étude porte. C'est-à-dire la façon dont je m'appuyais sur ma propre mémoire et mes propres perceptions pour rapporter ce qui s'est passé pendant la période de résidence. Cela jouait un rôle sur mes choix des moments et dispositifs à traiter. C'est un acte en partie pris, puisque le criblage vient de moi en tant qu'observateur et participant. Et donc, les analyses et réflexions présentes dans cette étude portent également la marque de mon corps vécu, ainsi que les oublies.

Dans le cadre de cette recherche, nous n'avons pas pu réaliser une analyse complète de l'expérience du public en raison de l'annulation des présentations. Vu que tous les dispositifs artistiques abordés dans cette recherche tendent à problématiser la place et le rôle du public dans l'expérience de l'œuvre, nous n'avons pas pu rapporter la manière dont cette relation serait donnée. Cette lacune expose donc les limites de cette étude, qui ne couvre que le processus créatif d'*Actions tropicalistes*. Ainsi, je voudrais, dans une prochaine occasion, approfondir la recherche en ayant la possibilité d'inclure le public dans le système complexe qui constitue une création *in situ*. L'objectif est de vérifier comment les résidus que chaque spectateur apporte peuvent transformer les sens de l'œuvre. En plus, réfléchir sur la façon dont l'expérience de mon corps dans un lieu peut permettre la création d'une œuvre qui communique avec une autre personne. En d'autres termes, comment puis-je transférer mon expérience d'un lieu à l'autre personne par le biais de la création *in situ*, particulièrement axée sur le domaine de la danse ? Quels sont les supports qui peuvent communiquer les récits et les sens de ce qui est vécu dans un lieu ?

L'expérience de cette étude me pousse à poursuivre la réflexion sur les pratiques *in situ* dans le cadre d'une seconde année du master, puis, éventuellement dans un doctorat. Je m'intéresse à ce domaine en raison de la perspective de la production et de la manipulation des couches qui construisent le contexte du lieu, aussi que la manière dont le

geste artistique peut fournir une expérience qui change ses sens. Au regard des pistes ouvertes par cette recherche, je vois les connaissances acquises ici comme une possibilité d'approfondissement et de réverbération dans d'autres démarches futures.

Bibliographie

I) Autour des artistes Julie Desprairies et Pedro Varella

DESPRAIRIES, Julie, MARREY, Bernard, « Sur le toit de l'opéra » entretien réalisé à l'occasion du projet *Inventaire dansé de la ville de Pantin*, Paris, 2014, in *Journal Cie des prairies*.

DESPRAIRIES, Julie, PHELIPPEAU, Mickaël et ZARKA, Raphaël, « Une pratique de danse contextuelle » entretien réalisé à l'occasion du projet *Inventaire dansé de la ville de Pantin*, Paris, 2014, in *Journal Cie des prairies*.

DESPRAIRIES, Julie, *Note d'intention de Sous le Tilleul*, 2016 [En Ligne], disponible sur www.compagniedesprairies.com/IMG/pdf/sous_le_tilleul_julie_desprairies_v2.pdf consulté le 29 mars 2020.

VUAILLAT, Zoé, sous la direction RUSSET, Séverine, *Mettre en scène un lieu : Domaine nomade et Rythmes héroïques : deux créations chorégraphiques in situ à Grenoble*. Mémoire de Recherche, Université Grenoble-Alpes, 2019.

II) Danse

DESPRAIRIES, Julie, *Manuel d'entraînement régulier du danseur urbain*, Ville de Pantin, 2014.

PERRIN, Julie, PICHAUD, Laurent et VOLVEY, Anne, « Faire avec l'espace ou faire jouer "le tournant spatial" en art », in *Les Cahiers Skéné* n°4, Montpellier, 2013.

PERRIN, Julie, « Habiter en danseur », in *Les Cahiers Skéné* n°1, Montpellier, 2013.

PERRIN, Julie, « L'espace en question » in *Repères, cahier de danse* n°18, La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2006.

PICHAUD, Laurent, « Faire 'voir du lieu' avec la danse » in *Repères, cahier de danse* n°18, La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2006.

RIFFAUD, Thomas, « Quand la danse in situ questionne la recherche » in *CIST2018 – Représenter les territoires / Representing territories*, CIST, Rouen, 2018.

SCHENCK, Cécile, « Quand la danse s'adresse aux arts visuels, points de mire et lignes de fuite » in *Alternatives théâtrales – revue des arts de la scène*, n.138, Bruxelles, 2019.

SCHILLER, Gretchen (ed.), RUBIDGE, Sara (ed.), *Choreographic Dwellings : Practising Place*, Palgrave Macmillan, Londres, 2014.

III) Arts de la scène et arts plastiques

BISHOP, Claire, *Installation Art*, Tate Publishing, Londres, 2005.

FÉRAL, Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – Au-delà du théâtre*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2011.

KAYE, Nick, *Multi-media : video, installation, performance*, Routledge, Abingdon, 2007.

KAYE, Nick, *Site-Specific Art : Performance, Place and Documentation*, Routledge, Londres, 2000.

PEARSON, Mike, *Site-specific Performance*, Palgrave Macmillan, Londres, 2010.

PEARSON, Mike, SHANKS, Michel, *Theater/archaeology: disciplinary dialogues*, Routledge, Londres, 2001.

TURNER, Cathy, « Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance » in *New Theater Quarterly*, Cambridge, Cambridge University Press, v.20, n.4, 2004.

IV) Tropicalisme

CLARK, Lygia, « Breviário sobre o corpo » in *Concinnitas*, v.1, n.26, Rio de Janeiro, 2015.

FAVARETTO Celso Fernando, « O grande mundo da invenção », in *ARS (São Paulo)*, n.30, 2017.

FAVARETTO, Celso Fernando, *Tropicália, alegoria, alegria*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2000.

NAPOLITANO, Marcos, VILLACA, Mariana Martins, « Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate », in *Rev. Bras. Hist.* [En ligne], v. 18, n. 35, 1998, disponible sur : https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci_arttext consulté le 16 avril 2020.

OITICICA, Hélio, « Anotações sobre o “Parangolé”, 1964 » in *Programa Hélio Oiticica de Itaú Cultural* [En ligne] disponible sur <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/>

enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=anexo/0070.64%20normal%20p01%20-%2036.gif consulté le 21 avril 2020.

OITICICA, Hélio, « Bases Fundamentais para uma definição do “Parangolé” » in *Programa Hélio Oiticica de Itaú Cultural* [En ligne] disponible sur <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=590&tipo=2> consulté le 21 avril 2020

ROLNIK, Sueli, « Lygia Clark e o híbrido arte/clínica » in *Concinnitas*, v.1, n.26, Rio de Janeiro, 2015.

ROLNIK, Sueli, « Molda-se uma alma contemporânea o vazio-pleno de Lygia Clark », in *The Experimental Exercise of Freedom : Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1999.

SPERLING, David, « Corpo + Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark » in *Concinnitas*, v.1, n.26, Rio de Janeiro, 2015.

SALOMÃO, Waly, *Hélio Oiticica : Qual é o parangolé ? E outros escritos*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2013.

TEIXEIRA Amanda Gatinho, « Um olhar sobre a poética dos Parangolés de Hélio Oiticica », *Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, [S.l.], Pará, 2017.

V) Pensée de l’Espace

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l’espace*, PUF, Paris, 1957.

CERTEAU, Michel de, *L’invention du quotidien : Arts de faire*, Paris, Gallimard, v.1, 1980.

STOCK, Mathis, « L’habiter comme pratique des lieux géographiques. », in *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, 2004 | disponible sur www.espacestemp.net/articles/habiter-comme-pratique-des-lieux-geographiques/, consulté le 15 avril 2020.

STOCK, Mathis, « Pratiques des lieux, modes d’habiter, régimes d’habiter : pour une analyse triologique des dimensions spatiales des sociétés humaines » in *Travaux de l’Institut de Géographie de Reims*, 2006.

STOCK, Mathis, « Théorie de l’habiter. Questionnements », in PACQUOT, Thierry, LUSSAULT, Michel, YOUNÈS, Chris, *Habiter. Le propre de l’humain. Ville, territoires et philosophie*, La découverte, Paris, 2007.

STOCK, Mathis, « “Faire avec de l’espace” : pour une approche de l’habiter par les pratiques », in FRELAT-KAHN, Brigitte et LAZZAROTTI, Olivier. (dir.), *Habiter. Vers un nouveau concept ?*, Paris, 2012.

STOCK, Mathis, « Habiter comme « faire avec l’espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique », in COLIN, Armand, *Annales de géographie*, n.704, 2015.

TSCHUMI, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, New York, 1994.

TUAN, Yi-Fu, *Topophilia : A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Morningside editions, New York, 1974.

TUAN, Yi-Fu, *Space and Place : The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

TRIGG, Dylan, *The memory of place : a phenomenology of the uncanny*, Ohio University Press, Athens, 2012.

URBAN, Jean-Didier, « La trace et le territoire » in *Actes sémiotiques*, n.117, Paris, 2014.

VI) Autres

MASSONNAT, Jean, « Observer » in BLANCHET, Alain, GHIGLION, Rodolphe, MASSONNAT, Jean, TROGNON, Alian (ed.), *Les techniques d’enquête en sciences sociales*, Dunod, Paris, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

PÉTONNET, Collete, « L’Observation flottante. L’exemple d’un cimetière parisien » in *L’Homme* n.22, 1982, [En ligne] disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1982_num_22_4_368323 consulté le 28 février 2020.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La fabrique, 2008.

Sitographie

Site de la Cie des prairies disponible sur :

<https://www.compagniedesprairies.com/> consulté le 30 avril 2020.

Site du bureau d'architecture *Gru.a Arquitetos* disponible sur :

<https://www.grua.arq.br/> consulté le 25 mars 2020.

Vidéotheque sur Julie Desprairies sur le site internet numeridanse.tv disponible sur :

<https://www.numeridanse.tv/dance-videotheque?type=author&id=56124&label=Desprairies%20Julie&offset=0&limit=12&ressource=&date=&country=&contributor=&format=&geo=&sort=date&collection=> consulté le 18 mars 2020.

Chaîne Vimeo de la Cie des prairies disponible sur :

<https://vimeo.com/ciedesprairies> consulté le 17 février 2020.

Résumé du projet sur le site du Centquatre-Paris disponible sur :

<https://www.104.fr/fiche-evenement/actions-tropicalistes.html> consulté le 20 mars 2020.

Site de Julio Parente disponible sur :

<https://eujiuloparente.com/> consulté le 29 juin 2020.

Site de *Teatro Oficina* disponible sur :

<https://teatroficina.com/> consulté le 14 mai 2020.

Site de Le Rize disponible sur :

<https://lerize.villeurbanne.fr/le-rize/le-projet/> consulté le 13 mai 2020.

Site du *Programa Hélio Oiticica de Itaú Cultural* disponible sur :

https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm consulté le 21 avril 2020.

Filmographie

BOZON, Serge et DESPRAIRIES, Julie, *L'architecte de Saint-Gaudens*, production Les Films de la Liberté, 29', 2015.

DESPRAIRIES, Julie et NARBONI, Louise, *Après un rêve*, production film de l'air, 26', 2012.

DESPRAIRIES, Julie et PASQUIER, Arnold, *Les trois contents*, production Compagnie des prairies, 16', 2008.

DESPRAIRIES, Julie et LÉON, Vladimir, *Cinq points de vue autorisés sur les Courtilières*, production Compagnie des prairies, 7', 2014.

DESPRAIRIES, Julie et LÉON, Vladimir, *Petit vocabulaire danse/architecture*, production Compagnie des prairies, 17', 2005.

MEINSOHN, Bérénice, *Making of "Autour du parc"*, production Maison de la Danse, 10', 2011, disponible sur <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/making-autour-du-parc?s>, consulté le 25 avril 2020.

Table des illustrations

Image 1 : <i>A praia e o tempo</i> (La plage et le temps) © Rafael Salim.....	16
Image 2 : Rampe de la Place des Écuries, vue du rez-de-chaussée ©Jean-Christophe Benoist.....	23
Image 3 : Pente de la Place des Écuries, vue du sous-sol. © Ramon Lima.....	23
Image 4 : Carinho de rolimã © Vagner Santos	26
Image 5 : Des arcs vitrés de la Halle d’Aubervilliers © Ramon Lima.....	37
Image 6 : Inventaire des codes graphiques de la signalétique du Centquatre © Ramon Lima	41
Image 7 : Essai de notation chorégraphique selon la signalétique du Centquatre © Ramon Lima.	43
Image 8 : Installation des sculptures <i>Bichos</i> de Lygia Clark à Signals, Wigmore Street, Londres.	45
Image 9 : Chaises longues rouges aux halles du Centquatre © François Grunberg.....	48
Image 10 : Chaises longues rouges aux halles du Centquatre © François Grunberg.....	48
Image 11 : P15 <i>Parangolé</i> Capa 12, <i>Eu Incorporo a Revolta</i> (J’incarne la révolte) porté par Nildo de Manguera © Claudio Oiticica.....	50
Image 12 : <i>Parangolé</i> © César et Claudio Oiticica.....	50
Image 13 : Croquis de la proposition d'installation © Pedro Varella.....	62
Image 14 : Structures mobiles de l'installation entourées de scotch blanc et rouge © Pedro Varella	63
Image 15 : Pupitre © Pedro Varella	64
Image 16 : Sol glissant © Pedro Varella	64
Image 17 : Cône © Pedro Varella	64
Image 18 : Pedro Varella fait des essais pour l’installation à la Cours-de-l'horloge © Ramon Lima	65
Image 19 : Julie Desprairies et Ramon Lima déplacent les structures mobiles. © Pedro Varella ..	72
Image 20 : Ramon Lima utilise autrement les structures mobiles. © Julie Desprairies.....	74
Image 21 : Pedro Varella utilise autrement les structures mobiles. © Julie Desprairies.....	74
Image 22 : Pedro Varella et Ramon Lima utilisent autrement les structures mobiles. © Julie Desprairies.....	74
Image 23 : Chaise longue équipée de roues. © Pedro Varella	77
Image 24 : Banc équipé de roues. © Pedro Varella.....	77

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	7
PARTIE 1 - HABITER UN LIEU.....	14
CHAPITRE 1. COLLABORER EN CREATION	15
1. La rencontre de Julie Desprairies et Pedro Varela à Rio de Janeiro.....	15
2. Actions tropicalistes, la deuxième collaboration à Paris	16
CHAPITRE 2. COHABITER EN CREATION	18
1. La notion d’habiter comme voie pour la création in situ.....	18
2. Les variables qui dépassent les frontières du lieu	20
CHAPITRE 3. PRATIQUER UN LIEU EN CREATION	22
1. Approches sur le visiteur et les premiers abords d’un lieu.....	22
2. Faire face aux épreuves du lieu.....	25
3. Le rôle du régime d’habiter dans la création.....	28
PARTIE 2 - ÊTRE HABITÉ PAR UN LIEU	31
CHAPITRE 4. DANSER UN SITE	32
1. Des approches pour une danse in situ	32
2. Un geste écrit par un contexte.....	36
CHAPITRE 5. INCORPORER UN SITE	40
1. Un inventaire chorégraphique pour se faire habiter par le lieu	40
2. Incorporer une œuvre, dialogues avec Bichos de Lygia Clark.....	43
CHAPITRE 6. PORTER UN SITE	47
1. Porter la matière du lieu, se contaminer par leurs ressources.....	47
2. Porter une œuvre, dialogues avec Parangolés de Hélio Oiticica	49
3. Créer avec le public	52
PARTIE 3 - HANTER UN LIEU	54
CHAPITRE 7. LA DUALITE D’HABITER	55
1. Le corps comme point de convergence.....	55
2. Le temps comme une force qui modèle l’expérience.....	59
CHAPITRE 8. RENDRE L’INVISIBLE VISIBLE, UNE VOIE POUR SE VOIR DU LIEU	61
1. Une installation faite avec l’espace.....	61
2. Les fantômes du lieu.....	66
CHAPITRE 9. ACTIVER L’IMMOBILE, TRACER UN GESTE SUR L’ESPACE	71

1. Installer une action pour et par un lieu.....	71
2. La trace, le sentier, les résidus	76
Conclusion.....	79
Bibliographie.....	83
Sitographie	87
Filmographie	88
Table des illustrations.....	89
Table des matières	90