



HAL
open science

Protopolis : une installation chorégraphique autotopographique

Ramon Lima da Silva

► **To cite this version:**

Ramon Lima da Silva. Protopolis : une installation chorégraphique autotopographique. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03560415

HAL Id: dumas-03560415

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03560415v1>

Submitted on 7 Feb 2022

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.



Protopolis:

Une installation chorégraphique autotopographique.

**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 2 mention Création Artistique

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2020-2021

Protopolis:

Une installation chorégraphique autotopographique.

**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 2 mention Création Artistique

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2020-2021

Remerciements

Avant toute chose, je tiens à remercier Gretchen Schiller, directrice de mémoire, pour son encadrement attentif et pour m'aider à pousser plus loin la réflexion de cette étude.

Je remercie également toute l'équipe de la SFR Création et Performance Lab, notamment Michel Morin, Nataliya Grulois et Virginie Meunier pour leur accueil et leur soutien.

Pour finir, je tiens également à remercier Roberto Dagô pour les échanges passionnés sur l'art.

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 : Ramon

NOM : LIMA DA SILVA

DATE : 30 août 2021.

Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire	5
Introduction	7
Partie 1 - Protocoles pour inventer une ville.....	14
Chapitre 1. Agir sur le territoire.....	15
1. Le corps comme point de convergence	15
2. Les échelles d'expérience urbaine.....	17
3. Inventivité méthodologique ou méthodologie sur mesure	19
4. Bricoler des outils de l'autoethnographie pour la recherche en création.....	21
Chapitre 2. Quadrilatères : un protocole sur le regard.....	24
1. Sur le seuil des fenêtres	24
2. Approches croisées entre protocole d'action et programme performatif	26
3. Entre l'observateur et l'observé.....	28
4. Fictionnaliser l'autre, créer des récits de soi	32
Chapitre 3. Primaires, un protocole qui interroge les rencontres urbaines	36
1. La gestation : création d'un objet relationnel qui interroge la rencontre.....	37
2. La ponte : quand un objet relationnel rencontre l'espace urbain.....	44
3. L'éclosion : lorsque la potentialité de la rencontre s'actualise.....	48
4. Le retour : Tisser des trajectoires dans le temps et l'espace.....	51
Partie 2 - Processus créatif de <i>Protopolis</i>	56
Chapitre 4. Entre autobiographie et topographie.....	57
1. Perspectives autobiographiques dans la construction d'une œuvre	57
2. Perspectives autotopographiques dans la construction de l'œuvre	59
Chapitre 5. Construire un espace inventé, installer une action chorégraphique	62
1. Topographie immersive.....	63
1.1 Matérialité et chromaticité	64
1.2 Créer des reliefs, construire des horizons possibles.....	65
1.3 La perspective in situ comme outil de composition	66
2. L'affordance de la matière comme moteur chorégraphique.....	67
2.1 Mythes et théories de la création de l'espace.....	68
2.2 Dans la grotte, perspectives souterraines.....	70
2.3 L'auto-atmosphère dansante	72
Chapitre 6. Déclinaison des expériences avec la ville en propositions chorégraphiques	78
1. Le regard.....	78
2. Le drapeau blanc.....	80
3. Les cartes	82

Partie 3 - Dans les entrailles de <i>Protopolis</i>, une installation chorégraphique d'ordre autotopographique.....	86
<i>Chapitre 7 - Protopolis, une installation chorégraphique.....</i>	88
1. TABLEAU #01 – Genèse, ou ce que la ville enterre.	89
2. TABLEAU #02 – Les drapeaux sont des murs entre les gens.	92
3. TABLEAU #03 – La perversion du regard.	93
4. TABLEAU #04 – La grotte, le souterrain, la tente.	95
5. TABLEAU #05 – L’atmosphère, l’œuf, la suffocation.....	97
6. TABLEAU #06 – La ville des tortues.....	100
<i>Chapitre 8 – Disséquer l’expérience.....</i>	102
1. Entre les objets, les choses, les matières et les corps	102
1.1. <i>L’ascension vers la « chose »</i>	103
1.2. <i>Corps enterré</i>	105
2. Entre, répétition, insistance et différence	107
2.1 <i>Le piège de la temporalité.....</i>	107
2.2 <i>Cycles de différence</i>	109
3. Entre immerger, habiter, porter et tracer	110
3.1 <i>Un espace pénétrable.....</i>	111
3.2 <i>Transmutabilité du corps-matière.....</i>	113
3.3 <i>Le trait comme geste biographique.....</i>	116
<i>Chapitre 9 – Création d une autotopographie.....</i>	118
1. Résidus de temps passés.....	118
2. Étendre le corps au-delà de ses frontières	120
Conclusion.....	122
Bibliographie.....	125
Sitographie.....	130
Table des illustrations	131
Table des annexes.....	132
Table des matières.....	140

Introduction

Située au cœur de la plaine où se rejoignent l'Isère et le Drac, Grenoble a toute la profusion de mouvements d'une petite métropole. Entourée de chaînes de montagnes qui s'élèvent de manière omniprésente au-dessus de la ville, cette dernière se distingue par son paysage urbain singulier. Ce cadre constitue le lieu où cette étude se situe et prend forme.

Réalisé dans un format de recherche en création, ce mémoire s'intéresse aux aspects méthodologiques de la création artistique qui se développe dans l'expérience avec le terrain, en se concentrant sur la perspective de l'interprète et créateur solo. Pour ce faire, le potentiel politique et artistique de la relation entre artiste et terrain est mis en avance, ainsi que la manière dont le vécu peut être à la fois sujet et véhicule de la conception de l'œuvre.

Ce projet est construit en deux étapes. La première est intitulée *Protocoles pour une ville inventée* et englobe deux protocoles d'actions artistiques – *Quadrilatères* et *Primaires* – qui ont la ville de Grenoble comme champ d'action et d'inspiration. Il s'agit donc d'une étape d'exploration et d'expérimentation sur le terrain, une étape qui, en soi, peut être considérée comme un acte artistique, mais qui, pour l'ensemble du projet, représente également une phase préparatoire à la composition de *Protopolis*, l'objet artistique final de cette démarche. La deuxième et dernière phase de ce projet s'est déroulée sur des studios de répétition (les laboratoires somatiques) et sur le *Live Arts Lab* (laboratoire de recherche) à la Maison de la Création et de l'Innovation – MaCI. Dans cette étape, les expériences urbaines sont déployées et transposées afin de créer une œuvre située dans le *Live Arts Lab*. *Protopolis* est donc d'une œuvre construite et basée sur le paysage urbain grenoblois, mais qui vise à extrapoler la référence directe à cette ville. Ici, trois thèmes majeurs sont au cœur de cette exploration : les notions d'**espace**, de **temps** et d'**appartenance**. Dans cette œuvre, ces thèmes sont confrontés à une approche chorégraphique et visuelle qui les envisage d'un point de vue politique, culturel et artistique, en faisant appel à un regard performatif et autoréférentiel. Finalement, *Protopolis* prend la forme d'une installation chorégraphique présentée le 08 septembre 2021, au *Live Arts Lab*, à la Maison de la Création et de l'Innovation – MaCI, Saint-Martin-d'Hères.

Même s'il est possible d'identifier clairement deux étapes distinctes dans le travail – l'une *in situ* et l'autre *in loco* – il est important de dire qu'il y a un échange indéniable entre elles, un mouvement de va-et-vient qui alimente la création dans son ensemble. La volonté d'avoir ces deux étapes dans le projet découle du désir d'étudier ce qui reste de l'expérience urbaine dans le corps de l'interprète et créateur, ainsi que les méthodologies sollicitées pour que ces empreintes se transforment ou se transposent pour un espace scénique plus conventionnel, tel qu'un studio de répétition ou une salle de spectacle. Dans ce projet artistique, le studio de répétition et le terrain sont misent en tension comme une proposition méthodologique pour la création artistique.

Sur le plan méthodologique, la recherche s'appuie principalement sur des outils liés à une approche **autoethnographique**, notamment sur la notion de **données autoethnographique** – qui sera discutée plus tard. Cela se justifie parce que dans ce projet, la dimension culturelle — lié à un référentiel social — est également mise en évidence. D'autres approches sont également adoptés pour cette étude telles que l'**autopoïèse** (l'œuvre artistique en cours de réalisation) ; l'**autoréflexivité** (une production qui se réfère à elle-même) ; et l'**autobiographie** (une perspective d'écriture sur le vécu d'un individu, écrit par l'individu lui-même, sous forme documentaire ou fictive). Ces approches me semblent plus appropriées à la démarche présente dans cette étude en raison de la position que j'occupe dans le projet : à la fois sujet et objet de cette étude.

Compte tenu de cette spécificité du projet, il me semble nécessaire de présenter ma perspective artistique, ainsi que les artistes qui m'influencent. Au sein de cette étude, je cherche à dialoguer avec ces derniers, mettant en évidence un éventuel héritage artistique.

Le caractère expérientiel est fondamental dans ma démarche créative, puisque la création émerge dans l'interaction entre ce que mon corps vit et ce que cette expérience déclenche comme idée, réflexion, désir. Cela signifie que le travail est basé sur la transformation ou le déploiement de ce qui est vécu, sans avoir un attachement systématique au factuel. L'expérience, ou la recherche de l'expérience, est présente aussi bien dans le processus de conception que dans la phase de présentation au public. Ce qui prendra finalement la forme d'un espace, d'une matière, d'une temporalité à vivre, qui potentiellement se transmutera avec l'interaction du public.

Cette façon d'envisager la création a une perspective performative qui est traversée par des réflexions relatives à une étape de la carrière du plasticien brésilien Hélio Oiticica, définie par *Celso Favaretto* comme « la découverte du corps¹ », phase dans laquelle les *Parangolés* ont été créés à la fin des années 1960. Dans cette phase, Hélio Oiticica affirme avoir atteint un « état d'invention », ce qui pour lui consistait à « transformer les processus de l'art en sensations de vie² ». Ainsi, l'accent mis sur le vécu et l'expérience est devenu le centre de son travail, ce qui englobe la perspective de la participation. Dans ce changement de paradigme, « le corps n'est pas seulement le protagoniste ou une source de sensorialité, mais une structure-comportement qui redimensionne la sensibilité de l'art, l'idée même de l'art et aussi celle de l'artiste³ ». Cette perspective m'a influencé de deux manières au cours du processus de création des actions performatives présentes dans la phase de terrain du projet, *Protocoles pour une ville inventée*. Tout d'abord, l'accent mis sur l'expérience du corps comme centre de la réflexion esthétique-conceptuelle du projet. En suite, la relation brouillée entre les limites de ce qui est art et ce qui est vie. Cette perspective a été explorée dans des protocoles où l'objet artistique ou l'action artistique était tellement intégré – ou presque cachés – dans les usages de la ville, qu'il était difficile de les distinguer. Par ailleurs, cette approche a également fait disparaître la présence de « l'artiste » au sein des « actes artistiques », puisque je ne voulais pas souligner ce statut dans ma relation avec la ville, de sorte que les protocoles mis en place ne comptaient pas directement avec une proposition où ma présence en faisait partie.

Une autre artiste qui croise ma référence artistique est la plasticienne brésilienne Lygia Clark. Elle a également une approche esthétique qui fait émerger des questions de l'art moderne, notamment le lien entre l'art et la vie. L'artiste mène un travail exploratoire avec des objets et des matières interactives, appelant le spectateur à s'engager dans l'œuvre afin de « 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

¹ FAVARETTO Celso Fernando, « O grande mundo da invenção », in *ARS (São Paulo)*, n.30, 2017, p.34.

² *Ibid.*, p. 38 | *Transformar os processos de arte em sensações de vida*.

³ *Ibid.*, p.38-39 | *Nessa concepção, o corpo não é mero protagonista ou uma fonte de sensorialidade, mas uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível da arte, a própria ideia de arte e também a de artista*.

perceptives et cognitives⁴ ». La dimension d'**objet relationnel**, développée par Lygia Clark, est également abordée lors de la phase d'exploration de la ville. En plus, une de ses œuvres les plus marquantes, *Bichos* (Bêtes), apporte une perspective esthétique qui m'inspire sur trois facteurs dans cette démarche artistique. Premièrement, l'utilisation de matériaux non nobles dans la composition d'objets d'art – dans cette œuvre, Lygia Clark utilise des plaques de métal poli. Deuxièmement, la relation de proximité entre l'objet (ou la matérialité) et le corps de l'artiste ou du spectateur, ainsi que le caractère exploratoire de cette relation. Et enfin, la réflexion que cette proposition apporte par rapport aux réflexions sur l'espace. À propos de cette œuvre, Lygia Clark déclare : « En fait, ce que je voulais faire, c'était exprimer l'espace lui-même et non composer en son sein⁵ ».

Je cite une troisième artiste brésilienne contemporaine comme référence esthétique, politique et théorique pour mes procédures de composition : l'artiste et professeure, Eleonora Fabião. Avec une vaste production artistique et académique, Eleonora Fabião travaille principalement avec ce qu'elle appelle le « programme performatif ». Son approche vise à brouiller les frontières entre « art et non-art », en considérant le monde – et en particulier l'espace partagé de la rue – comme un champ de performance où l'on vit le « corps-en-expérience » à travers des actions performatives (ou des programmes performatifs, comme elle les définit elle-même).

Un aspect en commun traverse l'approche de ces trois artistes, ce que je considère être en concordance avec la proposition de ce projet, est la relation imbriquée entre la recherche théorique (ou la pratique de l'écriture) et la création artistique. Dans un échange de lettres entre Lygia Clark et Hélio Oiticica, en 1974, Lygia Clark annonce que c'est à la Sorbonne « où j'ai trouvé pour la première fois les conditions pour communiquer mon travail⁶ ». Cette dernière affirme que la production théorique dans le domaine de l'art doit être réalisée par ceux qui sont engagés dans la création artistique : « Celui qui rapporte et

⁴ 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 anestesiadora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja através da intensificação de suas capacidades perceptivas e cognitivas.*

⁵ 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.”

⁶ CLARK Lygia, OITICICA Hélio, FIGUEIREDO Luciano (org.), *Cartas 1964 – 1974*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, p.221 | *Continuo na Sorbonne, onde encontrei pela primeira vez condições para comunicar o meu trabalho;*

qui critique est soit un artiste, soit personne⁷ ». Hélio Oiticica, à son tour, a également trouvé dans la production théorique un moyen de réfléchir à sa pratique artistique. Sa relation étroite avec l'écriture lui a laissé un vaste héritage d'archives dans lesquelles il décrit et réfléchit sur ses procédures de création, ses œuvres et leur relation dans le contexte artistique de l'époque. Même si cette production théorique n'a pas pris un format académique classique, son importante contribution continue de résonner dans les réflexions des chercheurs en art actuellement. Son répertoire théorique (qui comprend des lettres, des textes, des dessins et des photos) est disponible sur le site web *Programa Oiticica*⁸, un projet réalisé par l'Institut culturel Itaú pour numériser la collection de l'artiste. Peut-être que, parmi ces trois artistes, Eleonora Fabião est celle qui représente le plus clairement cette relation entre pratique artistique et théorie, étant donné que l'artiste a suivi un parcours universitaire classique au sein des universités de Rio de Janeiro et de New York, et actuellement, enseigne à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro – URFJ. Sa façon d'affronter sa propre pratique d'enseignement et la salle de classe rend claire l'imbrication entre la recherche et la pratique artistique : « Je vis la salle de classe comme un espace performatif et le travail pédagogique comme une réalisation artistique⁹ ». Elle rapporte qu'au fil de sa carrière, elle s'est rendu compte que « l'université est un espace de création¹⁰ » et que l'articulation entre théorie et pratique sont des « gestes indissociables¹¹ ». Même avec des approches et des contextes de performance différents, l'importance de l'articulation entre la pratique et la théorie artistique dans les procédures de création de ces trois artistes est évidente. Et même s'ils ne se déclarent pas comme artistes chercheurs dans un cadre de recherche en création, leurs contributions pratiques et réflexives soulignent des questions épistémologiques, méthodologiques et artistiques très importantes pour ce domaine de connaissance.

S'agissant d'un projet qui témoigne d'une relation avec un espace spécifique, la ville de Grenoble, il était nécessaire de convoquer les réflexions de théoriciens de différents domaines pour clarifier les questions traitées dans ce mémoire. Concernant la

⁷ *Ibid.*, p.227 | *Quem relata e quem critica ou é artista ou nada é.*

⁸ Site du *Programa Hélio Oiticica de l'Itaú Cultural* est disponible sur : https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

⁹ FABIAO Eleonora, OSORIO Luiz Camilo, « Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osório » in *Anais do GT Artes Cênicas na Rua*, v.2, Porto Velho, 2019, p.2 | *Experimento a sala de aula como um espaço performativo e o trabalho pedagógico como um fazer artístico.*

¹⁰ *Idem.* | [...] *a universidade como mais um espaço de criação* [...]

¹¹ *Idem.* | [...] *fazeres indissociáveis* [...]

pensée sur l'espace, je me suis surtout basé sur les phénoménologues Edward S. Casey et Dylan Trigg. Leurs contributions servent à clarifier la perspective du corps dans l'expérience de l'espace. Pour enrichir les réflexions sur ce dernier, la pensée du géographe Mathis Stock est également convoquée, afin de mettre en évidence l'usage des lieux comme un élément constituant de l'idée d'espace. En ce qui concerne les pratiques artistiques qui se développent en relation avec un espace spécifique, les réflexions sur l'*in situ*, traitées par l'artiste et enseignant Mike Pearson, ont nourri le regard apporté sur cette démarche artistique – même si dans ce mémoire je ne me penche pas sur l'*in situ* de manière directe. Par contre, son point de vue rejoint en quelque sorte la notion de « programme performatif » d'Eleonora Fabião, vu que cela propose d'expérimenter l'espace urbain à partir d'actions situées. Ce concept, développé par Eleonora Fabião, m'a servi tant de base théorique, comme de méthodologie pour la création.

La rédaction de ce mémoire se déroule en trois parties :

La première partie est consacrée à une réflexion méthodologique sur les deux protocoles d'actions proposés dans la première étape de ce projet artistique : *Quadrilatères* et *Primaires*. Ces deux derniers font partie de *Protocoles pour une ville inventée*, une étape exploratoire développée sur le paysage urbain grenoblois. Pour ce faire, quelques repères liés aux enjeux méthodologiques d'une démarche de recherche en création sont posés dans un premier temps, notamment les notions de **données autoethnographiques** et de **bricolage méthodologique**. Ainsi, les pensées des chercheurs Sylvie Fortin, Pierre Gosselin et Diane Laurier sont mises en dialogue avec la démarche de ce projet. Autre perspective méthodologique traitée dans cette partie est dû au dialogue entre la notion de **protocole d'action** et **programme performatif** de Eleonora Fabião. Ces concepts se retrouvent dans l'analyse du déroulement des deux protocoles d'action traités dans cette partie.

Le processus de composition de *Protopolis* est traité dans la deuxième partie de ce mémoire. La manière dont les protocoles d'actions précédentes ont influencé la composition de l'œuvre est mise en lumière, afin de dévoiler le processus de transposition et de transformation de ces expériences urbaines. Cela nous amène à examiner les enjeux soulevés par la relation entre terrain et studio de création. Pour ce faire, l'utilisation de l'**autobiographie** dans la création d'œuvres artistiques est abordée, en s'appuyant sur la pensée de la chercheuse Deirdre Heddon comme référence théorique. Afin d'élargir la

perspective autobiographique de l'œuvre et de comprendre la relation spatiale imbriquée, la notion d'**autotopographie** est également sollicitée. Ce terme a été inventé par la professeure Jennifer A. Gonzáles de l'Université de Californie, et après adopté par Deirdre Heddon.

Dans la dernière partie, une analyse esthétique et conceptuelle de *Protopolis* sera menée en soulignant son approche immersive et les aspects politiques et comportementales mis en évidence par l'installation chorégraphique. Dans cette analyse de l'œuvre, nous nous attarderons sur les réflexions relatives à l'utilisation d'objets dans la danse expérimentale récente. À cette fin, nous nous pencherons sur la pensée du chercheur et curateur André Lepecki, dans laquelle il propose une distinction politique-esthétique entre l'idée d'**objet** et de « **chose** ». Ensuite, nous nous intéresserons également à la relation entre le corps et l'œuvre immersive en établissant des dialogues avec le projet artistique d'Hélio Oiticia, notamment l'étape de la « découverte du corps ». Enfin, nous nous concentrerons sur les raisons pour lesquelles *Protopolis* peut être considérée comme une **œuvre autotopographique**, en invoquant la pensée du phénoménologue Dylan Trigg pour dialoguer sur une relation entre mémoire, corps et espace.

Partie 1

-

Protocoles pour inventer une ville

Le processus de recherche et d'expérimentation du projet *Protocoles pour une ville inventée* est configuré par deux étapes d'exploration qui se développent sur des sites distincts : la ville de Grenoble et le studio de création situé à la Maison de la Création et de l'Innovation – MACI. Ces deux espaces distincts constituent le terrain de cette recherche artistique.

Deux protocoles d'action ont été élaborés pour l'étape d'explorations à Grenoble, l'un à une échelle plus domestique et l'autre à une échelle plus urbaine. Ces protocoles ont servi de balise et de moteur pour les études et les expérimentations sur ce paysage urbain.

Dans cette partie de l'étude, je m'attache à réfléchir à cette étape d'exploration de la ville. Je souligne également les méthodologies sollicitées, en mettant l'accent sur la perspective du corps au cours de cette période d'investigation.

Chapitre 1. Agir sur le territoire

Avant de me lancer dans une réflexion sur les protocoles d'action mis en place dans le cadre de ce projet, je voudrais porter attention à la triade élémentaire avec laquelle nous entamons cette démarche : **temps, espace, corps**. La relation entre ces trois acteurs constitue la base de l'expérience de ce projet. Sachant que ces éléments ont déjà été réfléchis par différents théoriciens et théoriciennes – dans des domaines différents – je voudrais ici évoquer certains de ceux qui alimentent et guident la perspective avec laquelle j'aborde cette triade dans le cadre de cette étude.

1. Le corps comme point de convergence

Commençons par l'espace. Pour le philosophe américain Edward S. Casey, « [...] l'espace sert de condition à toutes les choses existantes. Cela signifie que, loin d'être simplement locatif ou situationnel, l'espace appartient au concept même d'existence¹² » [notre traduction]. À partir de cette perspective, j'envisage dans cette étude l'espace comme un aspect indissociable de notre compréhension du corps, donc une condition

¹² CASEY Edward S., *Getting Back into Place, Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Deuxième édition, Bloomington, 2009, p.15 | [...] place serves as the condition of all existing things. This means that, far from being merely locatory or situational, place belongs to the very concept of existence.

élémentaire de notre notion « d'être ». Cette vision est également défendue par le géographe Mathis Stock qui défend une définition qui n'envisage pas l'espace « comme étendue, contenant ou surface terrestre, mais comme une condition et ressource de l'action¹³ ». Dans les deux approches, l'espace cesse d'être observé à partir d'une perspective métrique et fixe – le périmètre que nos corps occupent –, et est défini par sa capacité à générer du corps et de l'action. Je considère que la potentialité et l'agentivité inhérentes à l'espace sont des caractéristiques essentielles dans le cadre de cette recherche. Et de ce fait, le corps s'impose comme le point de convergence de toutes expériences de l'espace.

Edward S. Casey affirme que « Mon corps me met continuellement en place. Il est à la fois agent et véhicule, articulateur et témoin de l'être-en-place¹⁴ » [notre traduction]. Cette optique place le corps au centre de l'expérience du lieu. Ce point de vue est partagé par le phénoménologue Dylan Trigg. Il est également 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. Dylan Trigg affirme que « la totalité de l'expérience du lieu commence et se termine avec le corps¹⁵ » [notre traduction]. Bien que cette perspective pourrait supposer une hiérarchie du corps sur l'espace, elle dévoile finalement l'interdépendance entre ces deux forces. Cette perspective est partagée par Dylan Trigg, qui suggère que « Le corps active le lieu. Mais la même chose est vraie à l'envers : le lieu active le corps¹⁶ » [notre traduction].

Selon Dylan Trigg l'accent mis sur le corps dans l'appréhension du lieu rend ce dernier « temporellement et spatialement singulier¹⁷ » [notre traduction], puisque chaque individu aura son propre corps – et tout ce qu'il apporte – comme médiateur de cette relation. Dans le cadre de cette recherche, l'accent sur la spécificité de la relation qui s'établit entre moi et Grenoble est essentiel pour la compréhension de ce projet. Cela se justifie par le fait que toutes les données produites au cours des explorations et de la

¹³ 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.

¹⁴ CASEY Edward S., *Ibid.*, p. 48 | *My body continuously takes me into place. It is at once agent and vehicle articulator and witness of being-in-place.*

¹⁵ 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.*

¹⁶ *Ibid.*, p.11 | *The body activates place. But the same is true in reverse: Place activates the body.*

¹⁷ *Ibid.*, p.6 | [...] *temporally and spatially singular.*

réalisation des protocoles ne cherchent pas une compréhension généralisée des aspects de l'urbanité grenobloise. Les données explicitent plutôt un regard spécifique qui passe par l'expérience unique de mon corps avec cet espace et temps. Selon Dylan Trigg, cet angle est inévitable car « 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 irréductible¹⁸ »[notre traduction].

Un autre aspect que je voudrais évoquer ici est celui de l'ordre de la temporalité. Dylan Trigg suggère que « la temporalité et la spatialité sont intimement liées, chacune impliquant l'autre¹⁹ » [notre traduction]. Cette caractéristique ressort comme un facteur important dans ce projet, puisque sa réalisation s'étend sur une période de presque un an. La temporalité est donc, un autre acteur qui met en tension, modifie et façonne ma relation entre cet espace et temps imbriqués avec l'expérience de mon propre corps. Cela signifie que, dans cette démarche, la triade **temps-espace-corps** incarne un système en constante interaction et transformation, influençant et reconfigurant mutuellement mon expérience avec ce paysage urbain.

2. Les échelles d'expérience urbaine

En octobre 2020, j'ai commencé à mobiliser les premières réflexions qui ont engendré l'étape d'expérimentation qui serait consacrée à l'espace de la ville de Grenoble. À ce stade, il était clair pour moi que le cœur de l'étude serait la relation entre le corps et l'urbanité de Grenoble. Pour procéder à cette exploration, j'ai délimité quatre échelles d'expérience urbaine dans la ville de Grenoble : **l'échelle intime, l'échelle architecturale, l'échelle massive et l'échelle tacite**. Ces dernières ont été délibérément adoptées après une première réflexion qui visait à choisir des caractéristiques correspondant à un premier regard sur ce paysage urbain. J'ai défini ces quatre perspectives comme suit : L'échelle intime est liée à un périmètre personnel, à la fois le mien et celui des habitants de la ville. Elle est liée aux mouvements qui se construisent quotidiennement, aux déplacements et aux relations interpersonnelles. À son tour, l'échelle architecturale renvoie à l'urbanisme de la ville, ses bâtiments, ses places, ses monuments, son mobilier urbain, ses ponts, ses

¹⁸*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.*

¹⁹*Ibid.*, p.XIX | [...] *temporality and spatiality are fundamentally entwined, each implicating the other.*

rues, ses moyens de transport. L'échelle massive concerne les structures et les événements naturels, le grand paysage, tels que les montagnes, les rivières, le ciel, les nuages, les bois, le climat. Enfin, l'échelle tacite se communique avec les éléments invisibles de la ville, tels que son histoire, son passé, ses mythologies, ses temporalités, ses tensions, ses coutumes.

L'inspiration pour travailler avec l'idée des échelles d'expérience urbaine, je l'apporte de mon vécu sur la ville où j'ai grandi : Brasília. Cette dernière est une ville inventée de toutes pièces, construite au centre du Brésil pour accueillir la nouvelle capitale brésilienne, suite à une proposition d'intériorisation et de modernisation du pays. Sa conception est le résultat d'un concours, organisé en 1957, et remporté par Lúcio Costa, un urbaniste brésilien né en France, responsable du plan d'urbanisme de la ville. L'inauguration de la nouvelle capitale a eu lieu le 21 avril 1960. Cependant, ce n'est qu'en 1961 que Lúcio Costa définira ce qui, selon lui, « caractérise et donne un sens à Brasília », ses quatre échelles urbaines qu'il définit comme suit :

L'échelle résidentielle ou quotidienne ; l'échelle dite monumentale, dans laquelle l'homme acquiert une dimension collective, expression urbanistique de ce nouveau concept de noblesse. Enfin, l'échelle grégaire, où les dimensions et l'espace sont délibérément réduits et concentrés afin de créer un climat favorable au regroupement. Nous pouvons également ajouter une quatrième échelle, l'échelle bucolique des espaces ouverts destinés aux week-ends au bord du lac ou à la campagne²⁰.

La relation de mon corps avec ces quatre échelles a toujours été vivante dans mon expérience avec Brasília. L'expérience conceptuelle et concrète de ces caractéristiques dans ma vie quotidienne a forgé en moi un regard spécifique sur l'espace urbain de la ville où j'ai grandi. Par conséquent, ce regard forgé dans une relation avec Brasília devient un paramètre avec lequel je regarde les autres villes que je traverse. Dylan Trigg souligne que l'unicité de chaque individu sera également marquée par d'autres endroits « que nous emportons avec nous²¹ » [notre traduction]. En d'autres termes, les résidus provenant d'autres espaces vécus imprègnent la façon dont nous habitons le monde. Cette pensée est corroborée par la manière dont mes expériences urbaines antérieures ont influencé la

²⁰ COSTA Lúcio, *apud.*, BARATTO Rômulo, *Escalas de Brasília, pelas lentes de Joana França*, Brasília, 2019, disponible sur le lien : <https://www.archdaily.com.br/br/872391/escalas-de-brasil-ia-pelas-lentes-de-joana-franca>, consulté le 20 août 2021. | *A escala residencial ou cotidiana; a dita escala monumental, em que o homem adquire dimensão coletiva, a expressão urbanística desse novo conceito de nobreza. Finalmente, a escala gregária, onde as dimensões e o espaço são deliberadamente reduzidos e concentrados a fim de criar clima propício ao agrupamento. Poderemos ainda acrescentar mais uma quarta escala, a escala bucólica das áreas abertas destinadas a fins de semana lacustres ou campestres.*

²¹ TRIGG Dylan, *op. cit.* p.11 | [...] *carrying places with us* [...]

relation spécifique que je construis avec la ville de Grenoble. Et donc, élire quatre échelles qui caractérisent Grenoble est une preuve de cette influence.

Transposer cette perspective des échelles urbaines à mon expérience avec Grenoble a été un moyen que j'ai trouvé pour aborder et identifier les caractéristiques de ce paysage urbain. Depuis ces aspects, je pourrais enquêter les spécificités de son urbanité. Segmenter l'expérience de la ville de Grenoble dans une proposition de quatre échelles (intime, massive, tacite et architecturale) était, donc, un moyen que j'ai trouvé pour établir les premiers paramètres d'action et de réflexion sur ce territoire – un paramètre encore fluide et mobile que je ne garderais pas obligatoirement dans toute la continuité du projet. Et même s'il a été méthodologiquement choisi de les séparer, je comprends qu'il existe un processus de contamination et de croisement entre les quatre échelles. C'est l'agencement et l'interaction de tous ces aspects – et de nombreux autres qui se chevauchent – qui caractérisent et donne forme à « l'âme de la ville ». Ainsi, lorsque je fais ce choix, je dessine pour moi-même une première ébauche de ce que serait cette âme de Grenoble. Cela est une évaluation fondée, on l'assume, sur un premier regard extérieur de quelqu'un qui ne maîtrise pas profondément les strates de cette ville et qui apporte d'autres expériences urbaines qui sont mise en tension avec ce territoire.

Je peux donc dire que le choix de cette catégorisation en quatre échelles est déjà, en quelque sorte, une première réponse théorique-performative à l'urbanité grenobloise, puisqu'elle naît de la friction entre un référentiel culturel que je porte en amont et mon expérience actuel avec la ville de Grenoble. C'est-à-dire que c'est une proposition méthodologique qui n'émerge pas d'une méthode d'analyse déjà établie précédemment pour la recherche, mais d'une articulation entre ce que j'apporte comme bagage référentiel et une première expérience d'immersion réflexive sur ce paysage urbain.

3. Inventivité méthodologique ou méthodologie sur mesure

Cette première proposition méthodologique basée sur une approche empirique sur le terrain révèle un fait important que nous pourrions retrouver tout au long de ce projet : « l'invention » d'outils méthodologiques spécifiques au contexte qui est présenté dans ce projet. Une sorte de méthodologie sur mesure qui s'approprie, emprunte, reconfigure et rassemble des outils méthodologiques issues d'autres domaines de recherche, de telle sorte que cette « nouvelle » méthode que s'installe au sein de cette étude répond à un contexte

de recherche spécifique, et peut ou non fonctionner dans d'autres démarches. Ce type d'approche est appelé « bricolage méthodologique²² » par Sylvie Fortin, professeure du Département de Danse de l'Université du Québec à Montréal. Elle définit ce mouvement comme « l'intégration d'éléments venus d'horizons multiples, ce qui est loin d'un syncrétisme effectué simplement par commodité²³ ». L'idée de reconfigurer les méthodologies pour le déploiement de nouvelles approches de recherche est également défendue par elle, qui encourage « le développement possible de méthodes de recherche adaptées aux besoins de la pratique artistique²⁴ ». Je crois que, d'un point de vue épistémologique, cette marge d'inventivité – même sur le plan méthodologique ou analytique – est quelque chose d'inhérent au processus de recherche dans les pratiques artistiques, étant donné la spécificité de la pratique artistique elle-même – un domaine qui mobilise des aspects liés au sensible, au subjectif et à l'expérientiel.

Pierre Gosselin, professeur de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, fait écho à cette même pensée, en mettant également en lumière l'importance des méthodologies capables d'unir les aspects expérientiels et conceptuels de la recherche. Pour lui, en raison de la spécificité de la recherche dans la pratique artistique, les artistes chercheurs « doivent en quelque sorte se donner une méthode permettant d'articuler un savoir émergeant du terrain d'une pratique ou d'une pensée expérientielle et la pensée conceptuelle collaborent de façon particulière²⁵ ». Le fait de se « donner » une méthodologie met en évidence le caractère de spécificité de la recherche en art, puisque la profusion d'approches et d'esthétiques entraîne l'impossibilité d'un cadre fixe comme paramètre unique pour toutes les démarches, de sorte que l'artiste-chercheur en tant qu'agent actif de sa recherche doit trouver les méthodes les plus adaptées à la démarche qu'il mène. Cette mise au point méthodologique peut être façonnée par la pratique elle-même, qui définira ses besoins spécifiques, ou par l'emprunt et l'adaptation d'autres méthodologies provenant d'autres domaines de pensée.

²² FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique » in GOSSELIN Pierre (dir.), LE COGUIEC Éric (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique*, Presses de l'université du Québec, Québec, 2009, p.98.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p.108

²⁵ GOSSELIN Pierre, « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies » in GOSSELIN Pierre (dir.), LE COGUIEC Éric (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique*, Presses de l'université du Québec, Québec, 2009, p.27.

Ainsi, me servir d'un paramètre culturel utilisé pour définir les caractéristiques de la ville où j'ai grandi – les notions d'échelle urbaine – pour créer un paramètre conceptuel permettant d'aborder l'objet de cette recherche – l'urbanité de Grenoble –, a été en quelque sorte, le développement spontané d'une approche méthodologique spécifique au contexte de ce projet. Cette méthodologie cherchait à relier une donnée de l'ordre du vécu avec une pensée conceptuelle basée dans la relation avec le terrain. Cela m'a également servi de repère pour circonscrire mon projet, en choisissant des éléments d'exploration objectifs, afin qu'à partir de ces repères, je puisse me lancer dans l'étape exploratoire dans le paysage urbain grenoblois.

4. Bricoler des outils de l'autoethnographie pour la recherche en création

Au sein des réflexions et des discussions sur la recherche en création, différentes approches méthodologiques sont signalées comme étant les plus récurrentes ou les plus appropriées aux spécificités de ce cadre de recherche. Pour Diane Laurier, professeure du Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, certaines approches de recherche sont plus récurrentes lorsque l'artiste-chercheur cherche à « investiguer et théoriser autour de sa pratique personnelle²⁶ », pour elle, « les approches phénoménologique, heuristique, systémique, ou encore autobiographique sont celles qui semblent les plus couramment convenir à sa recherche²⁷ ».

Sylvia Fortin, à son tour, élit les études ethnographiques et autoethnographiques comme champs de connaissance où le chercheur peut effectuer son « bricolage méthodologique ». Pour elle, ce champ d'études offre des procédures qui peuvent être très utiles pour « l'artiste désirant s'adonner à la fois à une théorisation de sa propre pratique et à celle d'autres artistes²⁸ ». Dans le cadre des méthodologies des études ethnographiques, elle insistera surtout sur la dynamique de production des « données ethnographiques, c'est-à-dire des données empiriques issues d'une présence sur le terrain²⁹ ». Elle fait une

²⁶ LAURIER Diane, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique : quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs » in GOSSELIN Pierre (dir.), LE COGUIEC Éric (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique*, Presses de l'université du Québec, Québec, 2009, p.84.

²⁷ *Idem.*

²⁸ FORTIN Sylvie, *op. cit.*, p.106.

²⁹ *Ibid.*, p.99.

distinction lorsque le terrain est la propre pratique de l'artiste chercheur, dans ce cas elle les appelle des données autoethnographiques. Elle nous dit que ces données peuvent être traitées par différentes approches théoriques (ethnographique, phénoménologique, heuristique, systémique...), cependant, ce faisant, le chercheur ne réalisera pas nécessairement une ethnographie en tant que telle. Cette distinction entre les études ethnographiques et les données ethnographiques est très importante à souligner afin de faire comprendre que l'appropriation des méthodologies de ce champ d'étude ne constitue pas une inscription dans celui-ci.

Dans les *Protocoles pour une ville inventée*, la notion de données autoethnographiques est essentielle pour justifier et clarifier la procédure établie tout au long de l'étape d'exploration de la ville. Tout d'abord, en inscrivant cette recherche sur une perspective autoethnographique, j'assume la prise en compte de la dimension culturelle au sein de cette démarche. Ce choix est justifié par ma position par rapport à ce paysage : un étranger d'origine brésilienne qui explore les caractéristiques de la ville de Grenoble. Sachant que ces données sont d'ordre empirique, leur production passe exclusivement par la relation de mon corps avec cet espace et temps – un processus qui correspond aux aspirations initiales de cette démarche. Ces données peuvent être de différentes natures, comme le souligne Sylvie Fortin en illustrant une tendance dans le domaine de la danse à prendre en compte les « réactions somatiques du chercheur³⁰ » comme données ethnographiques. D'après elle, « La corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain, sont reconnues comme des sources d'informations au même titre que peut l'être une photographie de l'œuvre en cours³¹ ». Ainsi, lorsque je les classe selon la perspective de l'autoethnographie, je les déplace du niveau ordinaire de l'expérience personnelle à un niveau de compréhension qui les envisage comme des données de recherche. Ce déplacement me permet de manipuler et de traiter cette matière d'un point de vue légèrement plus distancié – même si je ne fais jamais abstraction de ma positionnalité dans le processus d'investigation. De cette façon, l'influence que les deux champs d'action de ce projet ont l'un sur l'autre devient plus évidente pour moi. En d'autres termes, la façon dont je vis la ville modifie ma pratique dans le studio, tout comme cette dernière modifie ma façon d'être dans la ville. Un mouvement qui se reproduit constamment sur lui-même. Cette caractéristique est particulièrement explorée dans la démarche pratique

³⁰ *Ibid.*, p.101.

³¹ *Idem.*

que je mène dans le projet, étant donné la volonté de travailler entre le paysage urbain et le studio de création. Cette influence mutuelle peut être clairement observée dans l'exemple du premier *protocole d'action* mis en place dans l'étape d'exploration de la ville. Ce dernier sera traité dans le prochain chapitre.

Chapitre 2. *Quadrilatères* : un protocole sur le regard

Au cours de mes promenades à vélo dans la ville de Grenoble, je me suis intéressé à ce qui était affiché à l'intérieur des cadres de fenêtres pendant les secondes où elles entraient dans mon champ de vision. En raison du déplacement rapide du vélo, je ne percevais que de petits fragments de l'intérieur des fenêtres, comme, par exemple, une télévision allumée diffusant un programme quelconque ; une personne frottant des casseroles dans l'évier de la cuisine ; une conversation entre deux hommes qui se ressemblent physiquement ; quelqu'un lisant assis en tailleur dans son fauteuil ; une pièce vide. Des petits faits quotidiens sans importance. Des petits fragments isolés de la vie de quelqu'un. Instinctivement, je « complétais » ces fragments de vie quotidienne avec un fait que j'imaginai pouvoir justifier l'événement exposé, le fictionnalisant avec un donnée qui pouvait être aussi bien être de l'ordre du passé que du futur. Par exemple, quelqu'un qui regarde tous les jours le même programme télévisé juste après être rentré fatigué d'une journée de travail qu'il n'a jamais songé à changer, bien qu'il ne se sente pas totalement épanoui professionnellement ; une personne qui lave les casseroles utilisées lors du dernier dîner qu'elle a mangé seule ; une conversation entre deux frères qui ne se voient pas souvent et qui, de ce fait, n'ont pas beaucoup de choses à échanger, seulement l'essentiel ; une personne qui lit des livres en quête de développement personnel ; une personne qui a quitté précipitamment la maison parce qu'elle était en retard pour un rendez-vous important et a oublié d'éteindre la lumière. Ce mouvement qui s'est établi naturellement dans mon expérience avec la ville m'a inspiré la mise en place d'un premier protocole d'action pour déclencher les explorations qui font partie de l'étapes d'investigation dans la ville : *Protocoles pour une ville inventée*. Au cours de la réalisation de ce premier protocole d'action, je me suis penché sur des réflexions sur ce que j'ai défini précédemment comme l'échelle intime.

1. Sur le seuil des fenêtres

La première étape de cette recherche commence à être conçue dans un contexte incertain où la distanciation sociale et la limite du déplacement ont été imposées en raison des mesures sanitaires pour faire face au COVID. Ce cadre m'a éloigné de la conception d'une proposition artistique plus relationnelle ou performative. Cela a aussi limité mes

expériences avec la ville au studio de répétition à la MaCI, mon domicile et les déplacements entre les deux lieux. Et c'est à ce moment du processus de création que la réflexion sur l'échelle intime de la ville se présente dans les explorations. Je m'intéressais à la manière dont cette strate de la ville nous singularise et rend évident différents accords sociaux qui peuvent régler nos relations interpersonnelles. Ainsi, une première question est soulevée : quelle est la limite tacite qui s'impose dans l'enquête qui cherche à comprendre de l'intimité de quelqu'un hors de mon cercle personnel ?

Ce questionnement me pousse à concentrer les explorations sur un élément de l'urbanité qui pourrait représenter les caractéristiques de l'échelle intime dans une agglomération urbaine: la maison. Cette dernière comme un élément représentatif de l'ordre du privé, de l'intime et du personnel. Ayant l'espace de la maison comme ce noyau intime de chaque individu, la fenêtre surgit comme élément clé de cette enquête, puisqu'elle représente le portail qui relie deux qualités opposées qui coexistent dans la ville : le public et l'intime. Je souhaitais interroger cette ouverture qui délimite la frontière tenue entre divers paramètres dichotomiques qu'on retrouve dans l'expérience urbaine : le dangereux et le sécurisé ; l'intérieur et l'extérieur ; le fini et l'infini ; le contrôlé et l'imprévisible ; le privé et le public ; le soi et l'autre. Dans ce lieu de frontière, je m'intéresse à ce qui était affiché dans les cadres des fenêtres de la ville : des petits fragments de quotidien qui s'ouvrent au public à travers le cadre de la fenêtre, ainsi qu'à la relation et posture de l'observateur à cet événement dévoilé.

Sachant que le cadre de la fenêtre est ce portail qui relie le public et le privé, y a-t-il quelque chose de public dans ce qui est montré à l'extérieur ? Et si oui, pourrait-on s'approprier de ces éléments ? Ces questions ont alimenté les réflexions qui ont précédé le début de ce protocole d'action.

Un premier protocole d'action pour affronter l'échelle intime de la ville est mis en place, ce que j'ai intitulé *Quadrilatères*. Lors de mes déplacements dans la ville, je me plaçais dans une position de disponibilité pour les événements qui se manifestaient dans les différentes fenêtres et façades de la ville. Sans nécessairement élire une cible spécifique ou un lieu précis à observer, je me laissais déambuler sans avoir la prétention d'avoir un fragment de vie quotidienne à observer. Cependant, lorsque quelque chose m'attirait l'œil, je recueillis mentalement cette image afin de pouvoir, plus tard, fictionnaliser un passé ou un présent pour ce fragment d'intimité.

Pour cette récolte, je devais me servir d'une observation quotidienne, en essayant de ne pas conduire mon regard dans une perspective objective ou productive. C'est-à-dire éviter de se déplacer dans la ville dans le but de trouver des fragments dans les fenêtres, mais laisser ces fragments rencontrer mon regard flottant. Cette perspective représentait un défi pour moi, car la limite entre la réalisation du prototype et le simple fait de vivre ma vie quotidienne était très subtile. Le résultat a été une contamination entre ces deux perspectives de telle sorte que le protocole artistique s'est confondu avec ma vie quotidienne.

Je renforce que cette enquête n'avait pas une posture inquisitrice en soi, c'est-à-dire qu'elle n'était pas configurée comme une chasse aux événements affichés dans les cadres des fenêtres. Au contraire, le but était de laisser émerger ces fragments de manière spontanée, en les laissant traverser mes activités quotidiennes dans un second plan. Cette collecte préserve l'anonymat des personnes, afin de regarder ces fragments comme une image ou un tableau d'un événement impersonnel. L'objectif était de traiter cette collection pour sa matérialité et pour ce qu'elle évoque en tant que récit fictif.

2. Approches croisées entre protocole d'action et programme performatif

Le terme **protocole** ou **protocole d'action** est adopté pour définir cet outil de recherche qui permet de créer des occasions pour expérimenter les échelles de la ville. Dans ce projet, ce mot est employé comme une balise dans le champ d'exploration. Il fixe les règles et les critères conceptuels et pratiques qui seront pris en compte lors des explorations – qui peuvent parfois prendre la forme d'une consigne, d'une liste d'actions ou d'un réseau d'expériences qui s'enchaîne. Ces derniers conservent une certaine malléabilité, car les protocoles peuvent être adaptés en fonction de l'évolution de la recherche.

L'idée de protocole – comme un outil qui crée des circonstances pour mettre le corps en expérience avec la ville – est basée et inspirée de la notion de *programme performatif* élaborée par Eleonora Fabião, performeuse et professeure de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro – UFRJ. L'artiste qui se définit comme quelqu'un « qui fait des actions », adopte le mot *programme* en s'inspirant de l'utilisation du terme par Gilles

Deleuze et Félix Guattari dans *18 novembre 1947 – Comment se faire un corps sans organes ?*³². Pour les philosophes, le programme est défini comme « moteur d'expérimentation³³ ». Utilisant cette réflexion pour les études sur la performance, Eleonora Fabião défend que « la déconstruction de la représentation, si fondamentale dans l'art de la performance, s'opère à travers une procédure compositionnelle spécifique³⁴ » [notre traduction], qu'elle appelle « **programme performatif**³⁵ » [notre traduction]. Selon elle, le programme peut être défini comme suit :

Le programme est le moteur de l'expérimentation, car la *pratique du programme* crée du corps et des relations entre les corps ; elle déclenche des négociations d'appartenance ; elle active des circulations affectives impensables avant la formulation et l'exécution du programme. Le programme est le moteur de l'expérimentation psychophysique et politique. Ou, pour reprendre un mot cher au projet politique et théorique d'Hanna Arendt, les programmes sont des **initiatives**.³⁶[notre traduction]

Pour Eleonora Fabião, cette procédure compositionnelle prendra la forme d'une *consigne* qui « permet, guide et entraîne l'expérimentation³⁷ » [notre traduction]. Concrètement, cette consigne se traduit par « un ensemble d'actions préalablement stipulées, clairement articulées et conceptuellement polies, à être exécuté par l'artiste, par le public ou par les deux, sans répétition préalable³⁸ » [notre traduction]. En prenant comme exemple le protocole discuté dans ce chapitre, nous pourrions appliquer cette méthodologie en adoptant la consigne suivante : *collecter des fragments de la vie quotidienne qui sont montrés dans les cadres des fenêtres de la ville et ensuite construire des récits fictionnels avec ces éléments*. Dans ce cas, la consigne délimite et pousse à une action spécifique qui permet une expérience concise et bien circonscrite dans un contexte objectif.

³² Chapitre de l'ouvrage *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie* de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

³³ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « 18 novembre 1947 – Comment se faire un corps sans organes ? » in *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit, 1980, Paris, p.188.

³⁴ FABIÃO Eleonora, « Programa Performativo: o corpo-em-experiência » in *Révu Ilinx*, n. 4, Campinas, 2013, p.4. | [...] *a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico*.

³⁵ *Idem.* | [...] *programa performativo*.

³⁶ *Idem.* | *Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas*.

³⁷ *Idem.* | [...] *possibilita, norteia e move a experimentação*.

³⁸ *Idem.* | [...] *um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio*.

Malgré l'adhésion à la pensée esthétique et politique évoquée par le « programme performatif » d'Eleonora Fabião, l'option de conserver le mot **protocole** a été faite en raison de la dimension de routine que ce mot porte intrinsèquement. Cette décision est justifiée par la caractéristique qu'ont pris les protocoles présents dans ce projet. Ils s'étendent sur une longue période de temps de manière répétitive ou quotidienne, c'est-à-dire qu'il s'agit d'actions qui sont faites et refaites sur une longue temporalité. Ainsi, dans cette pratique, le caractère de routine me semblait tout à fait adéquat, et, par conséquent, la notion de protocole.

3. Entre l'observateur et l'observé

Dans un premier temps, le protocole d'action qui visait à étudier l'échelle intime de la ville a demandé un engagement clair de l'observation. Cette dernière, largement utilisée et discutée dans différentes méthodologies de recherche, devait ici trouver la bonne adéquation avec les objectifs du projet. Délibérément, l'observation réalisée n'a pas cherché à saisir l'événement observé, et encore moins à l'aborder de manière analytique. Cette caractéristique a généré un état de conscience de basse tension de sorte qu'une corporalité et une objectivité quotidiennes ont prévalu pendant le processus d'exploration. Paradoxalement, mes niveaux d'attention pendant mes déplacements sont devenus plus aigus, comme si le protocole restait dans un second plan de ma conscience, étant sollicité dès qu'un événement me traverse, l'activant de manière spontanée. Ainsi, l'observation de ces fragments pénétrait des couches profondes de ma vie quotidienne et, d'une certaine manière, le protocole n'était jamais vraiment en suspension. Ce manque de clarté entre faire ou ne pas faire le protocole, démontrait presque une inséparabilité entre les deux strates de ma routine. Et cette caractéristique corroborait pour que, finalement, le protocole entrât aussi dans mon espace domestique. C'est-à-dire que même à la maison, je me voyais activer le protocole en prenant une bouffée d'air à la fenêtre, quelque chose qui a finalement pris une place de plus en plus grande dans le protocole et qui a été intégrée complètement dans le projet.

En ce moment, avec le renforcement des mesures visant à limiter les déplacements, ma routine se limite pratiquement à mon appartement. Cela restreint mon terrain à 62 m². Déjà bien intégré dans mon quotidien, ce protocole est maintenant réalisé depuis ma propre fenêtre, tout en gardant la caractéristique de ne pas être une observation

objective. Dans ces expérimentations, divers fragments de la vie quotidienne ont été collectés, comme un homme qui fume assis sur le rebord d'une fenêtre ; une télévision qui montre un jeu de guerre avec le point de vue du soldat ; un homme qui lit avec des jambes croisées et qui se balancent comme un métronome ; une dame qui tricote avec deux aiguilles ; un homme au torse nu qui arrose des plantes en été. Certains éléments de cette collection sont marqués par la répétition, ajoutant à ceux-ci une couche de routine. Cela se justifie par la récurrence de l'endroit d'où je regardais — la fenêtre de mon appartement — , quelque chose qui n'a pas été constatée lors de mes déplacements en ville.

En raison des règles du protocole mis en place – une proposition d'action qui se confronte aux limites de l'intime et du public – l'acte d'observer a pris une place importante dans les réflexions soulevées à cette étape du projet. A priori, cette action pouvait être envisagée seulement comme une procédure inhérente au protocole. Par contre, l'acte « d'observer » a déclenché un ensemble de questions sur ma position au sein du protocole, ainsi que sur l'expérience de mon corps lors des expérimentations, ce qui a directement affecté ma perspective sur cette pratique.

L'une des premières remarques qui ont été faites par rapport à mon observation est la posture anonyme lors de la réalisation du protocole. Cette condition m'a mis à l'aise pendant les explorations, m'a donné un sentiment de sécurité. En même temps, la prise de conscience de cette caractéristique m'a indiqué un risque imminent et possible : être vu aussi, perdre ce statut d'anonyme et me retrouver finalement dans la condition d'observé. Cette possible inversion des rôles – me faire l'objet de l'observation de celui qui est observé – a été un point crucial pour le changement de ma façon d'aborder ce protocole. J'ai réalisé que même en étudiant l'échelle intime de la ville par le biais d'un sujet externe à moi, l'expérience de le faire se passait, avant tout, dans mon propre corps. Ainsi, au moment où j'observais quelqu'un depuis ma fenêtre, je me montrais aussi à l'extérieur, rendant public un fragment de mon intimité.

Ce constat par rapport au regard, a suscité mon intérêt pour la perspective du *voyeurisme* dans cette étude. Cela se justifiait initialement par trois aspects : le caractère anonyme de la démarche ; le regard étant le vecteur de cette exploration ; et les réflexions sur les limites du privé et du public au sein d'une agglomération urbaine.

Dans une perspective clinique psychanalytique, le voyeurisme peut être abordé comme « une perversion du regard³⁹ ». Ce point de vue n'est pas adopté dans cette étude, ni constitue la circonstance de réalisation des explorations de ce projet. Cependant, certaines réflexions issues de ce domaine m'ont semblé utiles pour expliquer et élargir le point de vue avec lequel les données produites dans ce protocole ont été traitées. Tout d'abord, l'accent mis sur le **regard**.

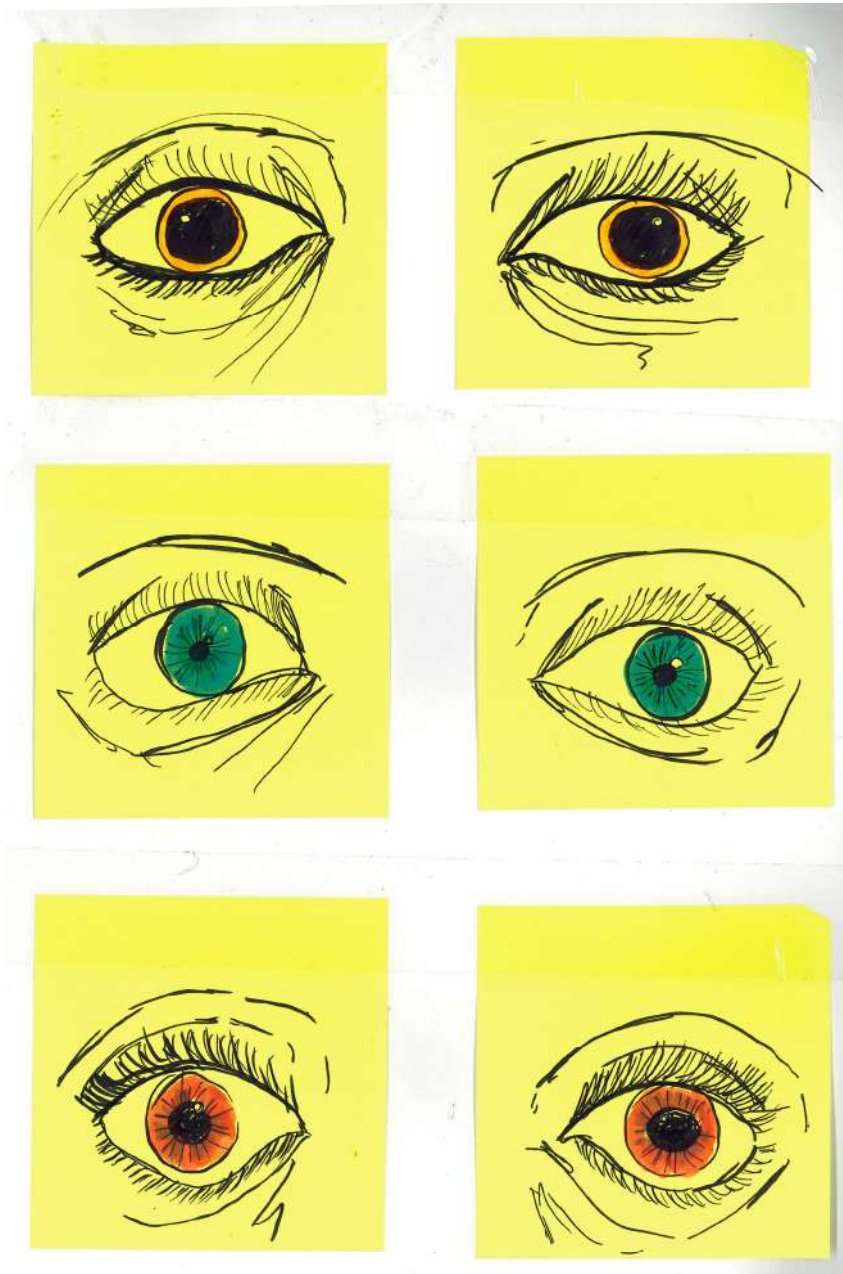


Figure 1: *Les yeux sont la fenêtre de l'âme, dessin fait sur des post-it et collés dans le carnet de bord.*
© Ramon Lima

³⁹ CACCIALI Jean-Luc, « Une perversion du regard : le voyeurisme » in *Journal français de psychiatrie*, Éditions Érès, n.16, Toulouse, 2002, p.33.

Selon le psychanalyste Jean-Luc Cacciali, « [...] dans le voyeurisme l'objet est le regard, le regard c'est aussi le sujet⁴⁰ ». L'accent mis sur le regard a rendu plus flagrante la manière dont l'acte de « regarder » me permettait de vivre l'échelle intime de Grenoble, par le biais ma propre intimité. En considérant que la vue est un sens dans lequel il est possible d'agir de manière plus directive – c'est-à-dire, dans certains cas, choisir délibérément de voir quelque chose ou non –, cela me donnait des indices que « observer » pourrait se figurer comme un lieu d'expression de ma propre intimité. Ainsi, choisir ou non de regarder un fragment de l'intimité de quelqu'un d'autre révèle, avant tout, des données sur moi-même.

Une autre réflexion soulevée par les études sur le voyeurisme concerne l'ordre de l'objet regardé. Pour Jean-Luc Cacciali « Ce qui importe au voyeur et qu'il interroge dans l'Autre, ce n'est pas ce qui peut se voir, même de façon dérobée, c'est ce qui ne peut se voir, [...] ce qu'il cherche à voir c'est l'objet mais l'objet en tant qu'absence [...]»⁴¹. Ce constat rejoint un autre volet du protocole mis en place à ce stade du projet : le processus de fictionnalisation des fragments de la vie quotidienne. Dans la réalisation du protocole, il est explicite que ce qui est généré dans ce contact invisible entre moi et l'autre est une construction de récit qui se réfère à quelque chose qui n'est pas vu dans la fenêtre. Une absence. Ce qui m'interroge dans les fragments de quotidiens ce n'est l'événement en tant que tel, mais tout ce qui n'est pas visible. C'est la potentialité de ce cadre. Et encore une fois, la manière dont ce récit est produit est bien plus un lieu d'expression de mon intimité que de celui qui est regardé. Ainsi, dans ce protocole, « fictionnaliser » est manipuler l'absence qui caractérise la relation entre moi et l'autre.

Sylvie Fortin met en dialogue cette inversion de perspective au sein de la recherche en pratiques artistiques. En traitant de « La crise de la représentation » dans les études ethnographiques, Sylvie Fortin soutient que « Toute description est en fait une interprétation [...]»⁴². Sachant cela, elle souligne un changement dans le paradigme de la recherche qui fait appel à ces outils méthodologiques.

La crise de la représentation, loin de voir la description comme un simple exercice de transcription et d'adéquation entre les mots et la réalité, impose fermement la présence

⁴⁰ *Ibid.*, p.34.

⁴¹ *Idem.*

⁴² FORTIN Sylvie, *op. cit.*, p.103.

et la subjectivité du chercheur jusqu'à faire de celui-ci l'objet central dans les études autoethnographiques.⁴³

Dans ce protocole, le choix délibéré de fictionnaliser des données ethnographiques rend cette caractéristique encore plus flagrante dans une recherche qui fait usage d'une proposition méthodologique basée sur l'observation. Cela signifie que lorsque j'essaie de créer des récits qui rejoignent le paysage urbain de cette ville, je crée en fait un portrait momentané de moi-même dans le contexte et l'espace-temps de cette ville que je découvre. Sylvie Fortin attribue cette caractéristique à l'inséparabilité entre celui qui mène les investigations et la production de la recherche, et lance la provocation suivante « pourquoi alors ne pas observer l'observateur ?⁴⁴ ».

En conclusion, cette perspective en miroir de l'observateur et de l'observé, bascule l'idée que celui qui observe est un agent éloigné du centre de l'action. Au contraire, là, il est le point central et médiateur de cet événement. Dans ce protocole, cette relation dévoile un mouvement de réflexivité, c'est-à-dire que la construction narrative de l'autre est un reflet momentané de moi-même au sein de cette recherche.

4. Fictionnaliser l'autre, créer des récits de soi

La réflexivité qui s'instaure dans ce protocole d'action, est observée également dans la manière dont les fragments de vie quotidienne sont devenus récits. Le texte suivant est une fiction faisant référence à « l'homme qui fume assis sur le rebord de la fenêtre ». Nous pouvons y voir clairement comment l'observateur et l'observé sont les parties constitutives d'un même tableau. L'un justifie l'autre.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*



Figure 2: *Le fumeur*, dessin fait dans le carnet de bord. © Ramon Lima

FENÊTRE DE L'ÂME

Le fumeur du huitième étage est encore une fois assis sur le rebord de la fenêtre de son appartement. La moitié de son corps est à l'aise dans la sécurité domestique et l'autre moitié dans exposée à une potentielle chute libre. Je crois qu'il aime jouer avec le risque et le temps. Car en s'asseyant de cette façon, il prend un risque présent de mort, et en fumant de cette façon, il prend un risque futur de mort. Il fait face à la mort à différentes échelles du temps et cela m'incite à continuer à le regarder quotidiennement. La durée d'une cigarette c'est la période de sa performance de risque. Comme un numéro de cirque où le ciel est le chapiteau et le sol le filet de sécurité mortel. En même temps, la durée de la cigarette est la répétition d'un risque projeté dans l'avenir, un affront à son être futur. S'il tombe maintenant et se fait sauter la cervelle, il surmontera la maladie potentielle qui ne prendra jamais place dans son corps. Rester en vie dans ce cas, c'est peut-être, perdre la bataille future. Au fond de mes yeux, je ne sais pas quoi encourager. Je n'observe que la beauté de son corps encadré dans la façade du bâtiment. Ses mouvements lents et son regard perdu à l'horizon. Il est comme une peinture de la Renaissance, faisant de mon bâtiment un musée à vivre. Il ignore le sol qui réclame sa chair à grands cris. Peut-être, il s'envisage plutôt comme la fumée de sa cigarette, qui flotte toujours vers le ciel et n'a jamais soif de la terre. Mais que se passerait-il s'il tombait maintenant ? Serais-je la dernière personne à le voir encore vivant ? Cette condition particulière me fait le regarder comme une mère qui regarde son fils s'amuser dans la cour de récréation, mais qui, au fond d'elle-même, regarde comme quelqu'un qui prend soin que quelque chose de mal n'arrive pas. Je le regarde, mais il ne me voit jamais. Son risque envahit les profondeurs de ma maison et m'oblige à apprécier son numéro pyrotechnique d'équilibre précaire. Je suis un spectateur invisible qui assure que sa performance soit vue. Ou qu'au cours d'une tragédie, sa mort soit vue. Mais vous avez tort de penser que le risque est entièrement le sien. Depuis la sécurité de mon appartement, je m'expose aussi à cette tragédie. Le regarder, c'est également se montrer à l'extérieur, dévoiler mon moi intérieur à un public qui me voit aussi invisiblement. Finalement, j'avoue que moi, j'ai peur d'être vu par lui en retour. Peut-être que la surprise d'être observé, en lui, le causera un déséquilibre, et il tombera. Ou peut-être que nous connectons nos regards de telle sorte que sa cigarette se consumera complètement en brûlant enfin le bout de ses doigts, et la douleur l'entraînera au déséquilibre et à la mort. Et qui serait-il le responsable de cette tragédie ?

16 de novembro de 2020, Grenoble.

Mais pourquoi créer des récits sur ces éléments d'intimité issues d'une récolte sur la ville de Grenoble ? Je pourrais dire que, peut-être, lorsque je crée un récit pour cette ville, je crée pour moi-même un lieu d'appartenance à cet endroit. Agir sur ce terrain, c'est la façon dont je me l'approprié pour que j'en fasse partie et qu'il fasse aussi partie de moi. C'est le moyen que je trouve pour prendre le contrôle de ma présence dans cet espace et pour inscrire mes marques sur ce lieu. Eleonora Fabião parle d'une « appartenance performative⁴⁵ » qui est occasionnée par la réalisation d'un « programme performatif ». Pour elle, cette appartenance est un « triple acte : de repérage, de négociation et de réinvention à travers le corps-en-expérience⁴⁶ ». Je me rattache à cette pensée également du point de vue d'Hélio Oiticica et de ce qu'il appelait « l'état d'invention » ce qui pour lui consistait à « transformer les processus de l'art en sensations de vie⁴⁷ ». Donc, lorsque ces protocoles d'action sont réalisés, je crée pour moi-même une ville inventée.

En conclusion, ce mouvement de réflexivité, observé lors de la réalisation du protocole, s'inscrit pour moi dans une perspective de recueil de données autoethnographiques. C'est-à-dire de constats issus de ma présence dans cette pratique artistique qui est le terrain de recherche de la présente étude. Cette collection fait partie de la matière qui sera creusée ultérieurement dans une autre étape réalisée dans le studio de répétition.

⁴⁵ FABIÃO Eleonora, *op. cit.*, p.5 | [...] *pertencer performativo* [...]

⁴⁶ *Idem.* | [...] *ato de triplíce: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência.*

⁴⁷ FAVARETTO Celso Fernando, « O grande mundo da invenção », in *ARS*, n.30, São Paulo, 2017, p.38 | *Transformar os processos de arte em sensações de vida.*

Chapitre 3. *Primaires*, un protocole qui interroge les rencontres urbaines

Après deux mois de réflexion sur l'échelle intime de la ville à partir du protocole d'action traité dans le chapitre précédent, j'ai ressenti le besoin de me lancer dans des expériences qui se dérouleraient en dehors de mon périmètre domestique. Ce désir est né après avoir considéré que le premier protocole avait une circonscription très délimitée, de sorte que pour découvrir d'autres couches d'expérience avec la ville, je devais quitter le domaine intime, contrôlé et sûr de ma maison et me lancer dans un environnement public, imprévisible et incontrôlable : les rues de Grenoble.

Pour le deuxième protocole, une image poétique est sollicitée : le cycle de vie des tortues. Ce dernier m'habitais depuis long temps compte tenue de la manière bien particulière dont celui se déploie : une chaîne d'étapes qui se déroulent sur un même cycle, ramenant toujours les tortues à leur point de départ chaque fois qu'elles génèrent un nouveau cycle. Cet aspect rend évident une condition implicite du cycle de vie des tortues — revenir à la plage où elles sont nées —, ce qui en quelque sorte peut rejoindre l'idée de l'**échelle tacite** de la ville. C'est-à-dire, des éléments invisibles qui nous traversent et influencent notre expérience, tels que les coutumes, l'histoire, les accords sociaux. Pour cette raison, je m'inspire de trois étapes du cycle de vie des tortues pour créer le deuxième protocole d'action intitulé *Primaires*. Les étapes sur lesquelles je me base sont les suivantes : **la ponte** – le moment où la tortue adulte quitte la mer et monte sur la plage pour pondre ses œufs fécondés ; l'**éclosion** et la **maturation** – le stade où les petits quittent le nid et traversent la plage pour se lancer dans la mer, où ils restent jusqu'à l'âge adulte ; et le **retour** à l'espace où ils sont nés – le moment où la tortue femelle retourne sur la plage pour pondre des œufs et relancer ainsi un autre cycle de vie des tortues.

Primaires prend la forme d'un déclencheur d'actions qui se développe de manière cyclique, comme la vie des tortues. Différents aspects de chacune de ces trois étapes — la ponte, la maturation et le retour à la plage — ont été utilisés comme moteurs symboliques pour créer des actions qui traitent de la vie urbaine à Grenoble. Dans ce chapitre, nous aborderons les spécificités de chaque étape de ce protocole d'action, en mettant l'accent sur la manière dont cet image symbolique a déclenche des actions qui traitent d'éléments liés à l'échelle tacite du paysage urbain grenoblois.

1. La gestation : création d'un objet relationnel qui interroge la rencontre

Statistiquement, seuls un ou deux jeunes tortues sur mille survivent jusqu'à l'âge adulte (le moment où elles retournent sur la plage pour pondre une nouvelle ponte). Depuis le moment où ils sont déposés dans le nid sur la plage jusqu'au moment où ils y retournent, ils sont confrontés aux différents dangers de la nature, auxquels peu de petits parviennent à échapper. Chaque nouveau-né de tortue porte en lui la possibilité d'être une tortue adulte, mais très peu le deviennent. Ce lieu subtil entre la puissance d'être quelque chose, et finalement devenir ce qui n'était que puissance, m'a intéressé pour sa beauté et sa cruauté. Je me suis interrogé sur les raisons qui font que des milliers de puissances ne parviennent pas à se concrétiser et se perdent en chemin, tandis que très peu parviennent à être ce qu'ils sont censés être.

Je m'interroge si ce processus se reproduit également parmi nous, au niveau urbain. Quelles sont les puissances qui échouent avant même de devenir quelque chose dans l'espace urbain ? Pour moi, un élément clé pourrait représenter ce processus dans un contexte urbain : **les rencontres**. De cette réflexion surgit la base sur laquelle *Primaires* s'attache. Ici, la rencontre est prise par son sens élargi.

Lors d'une conférence-performance intitulée *Secalharidade*, en 2012, le chorégraphe portugais João Fiadeiro et l'artiste et anthropologue brésilienne Fernanda Eugénio, utilisent la symbolique de la « blessure » pour définir ce qu'est pour eux la rencontre.

[La rencontre est] Une blessure qui, d'une manière aussi délicate que brutale, élargit le possible et le pensable, signale d'autres mondes et d'autres manières de vivre ensemble, tout en soustrayant passé et futur par son émergence perturbatrice⁴⁸. [notre traduction]

Cette perspective de la rencontre trouve une consonance dans cette étude pour les aspects suivants. Tout d'abord, la possibilité de perturber un cadre ou paysage précédemment établi. Deuxièmement, la capacité d'évoquer des changements dans la façon

⁴⁸ FIADEIRO João, EUGÉNIO Fernanda, « O encontro é uma ferida » in *Secalharidade*, GHOST, Lisbon, 2013 | *Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva.*

dont nous voyons et pensons à notre monde, même si c'est momentanément. Enfin, une fine connexion avec le temps présent.

Pour activer les rencontres dans la ville et mettre en lumière les questions relatives aux potentialités urbaines qui ne sont pas matérialisées, un objet est produit au sein de ce protocole. Cela avait la finalité de déclencher une relation spécifique du public avec l'espace urbain, en d'autres termes quelque chose qui pourrait **activer une rencontre**. La conception de cet élément est inspirée de la notion d'« objet relationnel » de Lygia Clark.

Objet relationnel est le terme générique donné par Lygia Clark à tous les éléments qu'elle a utilisés dans les séances de *Estruturação do Self* [Structuration du Soi] – travail pratiqué de 1976 à 1988, qui aboutissent aux investigations de l'artiste impliquant le récepteur et convoquant son expérience corporelle comme condition de réalisation de l'œuvre⁴⁹. [notre traduction]

Dans *Primaires*, l'objet relationnel prend la forme de **petites enveloppes** contenant à l'intérieur un appel à l'action qui engage l'expérience du corps du participant dans l'espace urbain. Ces enveloppes sont déposées en différents points du paysage urbain grenoblois, de sorte que lorsqu'elles sont retrouvées, elles activent une nouvelle étape du protocole d'action qui sera précisée ultérieurement.

Pour la conception de ces objets, je me base sur une donnée objective qui communique avec le moteur symbolique de ce protocole : **une portée de tortues**. Selon les données du projet TAMAR⁵⁰, chaque nid de tortue compte environ 120 œufs. Ce nombre me sert de paramètre dans la production des enveloppes, délimitant un échantillon pour les expériences. Une autre donnée qui renvoie à cet univers symbolique est la durée moyenne d'incubation des œufs, qui éclosent entre 45 et 60 jours. Ces données sont traduites dans la recherche comme la durée pendant laquelle le protocole sera exploré.

⁴⁹ ROLNIK Suely, « Breve descrição dos Objetos Relacionais », in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro* (catalogue), Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 15 | *Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra.*

⁵⁰ Projet TAMAR est un projet de conservation au Brésil qui vise à préserver les tortues de mer menacées d'extinction. (<https://www.tamar.org.br/>)

Œufs de tortue

Dans ce protocole d'action, j'e parts de la symbolique de l'œuf de tortue comme centre de cette expérimentation. Pour cela, il a été produite manuellement 120 mini-enveloppes de chacune des trois couleurs primaires – bleu, rouge et jaune – ce qui donne un échantillon de 360 enveloppes au final. Le nombre d'enveloppes produites pour chaque couleur primaire – 120 exemplaires – était une référence directe à la posture d'une tortue, tandis que la somme de toutes les enveloppes – 360 exemplaires – était une référence à la notion de panorama ou de sphère environnementale qui nous entoure : 360°.



Figure 3: Les enveloppes bleues, jaunes et rouges comme objets relationnels. © Ramon Lima

Sur le plan formel, les enveloppes avaient une forme rectangulaire, mesurant 7 cm de large sur 5 cm de haut. Au recto de chaque enveloppe, une phrase adressée « POUR VOUS QUI M'AVEZ TROUVÉE ». Sur le verso, un autocollant doré scellait l'ouverture. À l'intérieur de l'enveloppe, une lettre dont l'en-tête est la phrase suivante : « CECI N'EST PAS UN HASARD ! ». Cette lettre contenait un appel à l'action : « Prenez une photo de n'importe quel objet dans la ville qui soit de la même couleur que celle de l'enveloppe trouvée. Ensuite, envoyez-nous la photo par mail, ainsi que la localisation ou l'adresse où la photo a été prise, de manière à ce que nous puissions retrouver cet objet. Et c'est tout ! »

Dans la perspective de ce travail, en trouvant une de ces enveloppes, le participant instaure la puissance d'une rencontre, mais celle-ci ne s'actualise concrètement que lorsqu'il exécute la consigne demandée dans l'enveloppe. Même si trouver, ouvrir et lire l'enveloppe demande déjà un engagement physique et une rupture dans la vie quotidienne

du participant – éléments qui corroborent la notion de rencontre dans ce projet — il a été délibérément décidé de ne considérer comme rencontre aboutie que ceux qui ont parcouru tout le chemin proposé par l’enveloppe, arrivant finalement à envoyer la photo et le lieu à l’adresse e-mail indiquée dans la lettre. Ce serait aussi une façon concrète d’identifier le nombre de rencontres qui seraient abouties dans ce spectre de 360 enveloppes.

La palette de couleurs primaires

Le choix des couleurs primaires est une tentative de me concentrer sur ce spectre de couleurs qui donne naissance à d’autres. Une façon de revenir à l’essentiel, au principe, à ce qui est primaire. Partant du principe que ces trois couleurs ont la puissance de générer une palette infinie d’autres couleurs, je voudrais attribuer métaphoriquement à l’enveloppe cette même faculté. C’est-à-dire être l’élément primaire de ma relation avec le participant qui la rencontrerait. À partir de cette première rencontre, laisser que cet objet relationnel devient la source d’une nouvelle nuance qui émerge de la manière singulière dont chacun se relationne avec cette matière. Faire en sorte que cette couleur-objet guide le regard de celui qui est impliqué dans l’action, afin de l’amener à s’arrêter et remarquer le monde que l’entoure. Une couleur primaire qui déclenche une action primaire : remarquer. Une couleur qui dépasse le format de l’enveloppe et prend corps et mobilité dans l’urbanité, permettant au participant de se laisser guider dans la ville par une activité qui perturbe le quotidien fonctionnel, productif et objectiviste. C’est un jeu qui il n’y a pas de gagnant. Une action qui n’aboutit à rien, du moins à rien de ce à quoi nous sommes habitués (récompenses, paiements, objectifs). Dans ce micro lieu instauré pour ces couleurs il existe un espace de résistance et d’asymétrie aux logiques qui régissent notre mobilité urbaine.

Répétition, insistance et différence.

La production des 360 enveloppes a été réalisée de manière manuelle. Tout d’abord, les maquettes d’enveloppes ont été imprimées sur des feuilles A4 de couleur – bleu, jaune et rouge –, tandis que les lettres qui seraient placées à l’intérieur des enveloppes ont été imprimées sur des feuilles A4 blanches. Tous ces contenus, qui avaient initialement le même format, celui de la feuille A4, ont été découpés et réservés par

couleur et par nature. L'étape suivante consistait à replier les rabats des enveloppes sur eux-mêmes afin de donner une forme à l'objet. Ensuite, la lettre était également pliée au milieu et placée à l'intérieur, de sorte que l'enveloppe et le contenu ne se séparent pas. Enfin, les enveloppes étaient adressées et scellées avec un autocollant doré.

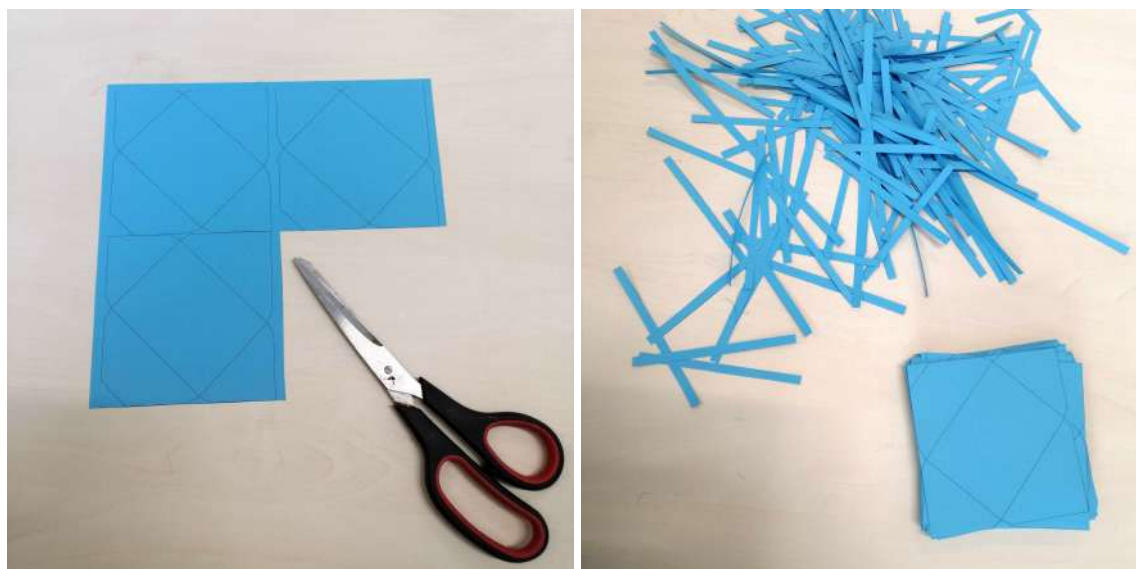


Figure 4: *Processus de production des enveloppes.* © Ramon Lima

En soi, la production manuelle des 360 enveloppes pourrait déjà être considérée comme un protocole d'action, puisque cette tâche a mis mon corps dans un type spécifique d'expérience avec la matérialité, la répétition, la routine et la durée. Cette étape du protocole s'est étendue sur au moins deux semaines, étant divisée en différentes sessions de travail. De manière inattendue, ces séances, que a priori pourraient être envisagés par une perspective uniquement objective de la fabrication d'enveloppes, se sont avérées un champ de réflexion important. À partir de l'exacerbation des limites de la répétition de l'action e de la gestuelle, une autre qualité est mise en évidence : celle de la différence ou de la divergence.

Henri Lefebvre dans son dernier ouvrage, *Éléments de rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes*, se concentre sur l'analyse du rythme comme un outil de compréhension de la vie quotidienne. Pour lui, « Pas de rythme sans répétition dans le temps et dans l'espace, sans reprise, sans retour, bref sans mesure⁵¹ » [notre traduction]. L'accent mis sur la répétition dans le temps et l'espace trouve un écho dans la

⁵¹ LEFEBVRE Henri, *Rhythmanalysis : space, time and everyday life*. Traduit par ELDEN Stuart et MOORE Gerald, avec introduction de ELDEN Stuart. Continuum, London, 2004, p.6 | *No rhythm without repetition in time and in space, without reprises, without return, in short without measure.*

réalisation de ce protocole, soulignant la perspective du rythme comme un marqueur possible de l'expérience de la fabrication manuelle de 360 enveloppes.

Le niveau d'exposition et d'immersion à cette tâche a mis en évidence les subtilités de chacune des actions imbriquées – couper, plier, coller, sceller. Ces dernières ont mobilisé différents niveaux d'attention et de corporalité au cours de leur réalisation. Cela a mis en lumière un changement de rythme corporel qui, par conséquent, a influencé mes expériences pendant les sessions de travail. De manière concrète, nous pouvons vérifier ces micros transformations physiques et subjectives générées par le simple fait de couper le papier.

Pour réaliser les enveloppes, j'ai dû effectuer trois types de découpes : la **maquette de l'enveloppe**, composée essentiellement d'un rectangle central relié à quatre triangles distincts sur chacun de ses côtés ; **la lettre**, qui consistait essentiellement en un rectangle de 10 cm de haut sur 7 cm de large ; et **le papier du destinataire**, qui consistait en une ligne de 5,5 cm de large sur 1 cm de long. Ces coupes peuvent être vues ci-dessous dans leurs échelles réelles :

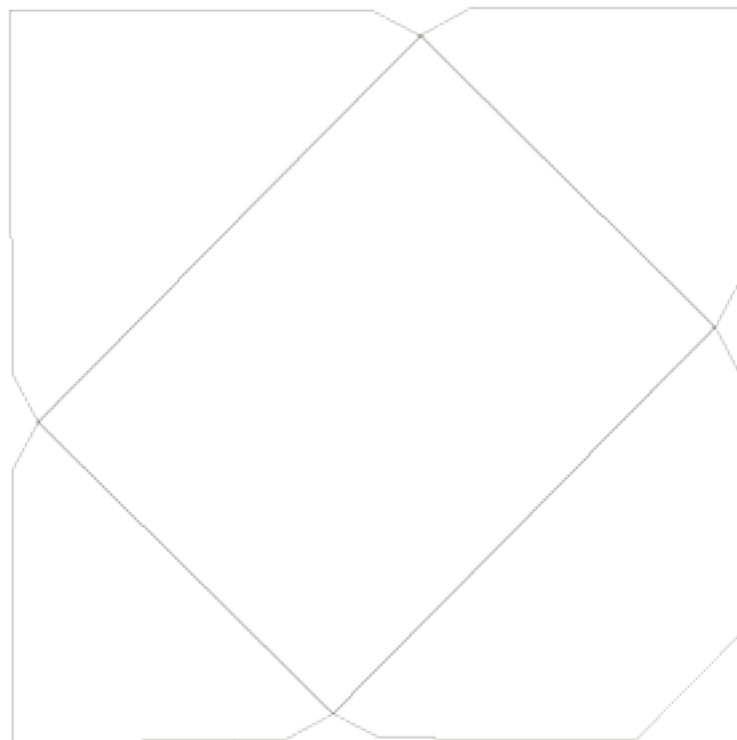


Figure 5 : *Maquette de l'enveloppe.*

POUR VOUS QUI M'AVEZ TROUVÉE

Ceci n'est pas un hasard !

« Ville inventée » est un projet artistique qui interroge les questions d'urbanité grenobloise, afin de proposer des manières d'habiter la ville autrement. Pour la suite du projet, nous avons besoin de l'apport de votre expérience avec la ville de Grenoble. La tâche qui vous sera confiée est très simple et ne vous coûtera rien, mais votre contribution sera d'une grande valeur pour la poursuite du projet.

Prenez une photo de n'importe quel objet dans la ville qui soit de la même couleur que celle de l'enveloppe trouvée. En suite, envoyez-nous la photo par mail, ainsi que la localisation ou adresse où la photo a été prise, de manière que nous puissions retrouver cet objet. Et c'est tout !

Voici notre mail pour participer et/ou se renseigner plus sur le projet : **villeinventee@gmail.com**

Nous vous remercions d'avance par votre attention !
#villeinventee #grenoble

Figure 6: *L'adressage et lettre.* © Ramon Lima

La découpe de chacun des éléments a nécessité une certaine quantité de corps et d'attention. L'enveloppe, étant l'élément le plus complexe, a exigé un niveau d'attention plus élevé, étant donné ses détails. Les différentes tailles dans les lignes diagonales – courtes et longues – a provoqué une bascule constante des niveaux d'attention. Les diagonales larges et convergentes exigeaient un coup de ciseaux précis et rapide, utilisant toute la surface de la lame. Les diagonales courtes, en revanche, demandaient une attention plus concentrée, la coupe devant être effectuée de manière plus lente et plus minutieuse, en utilisant particulièrement la pointe des ciseaux. Ces différences de corporalité s'appliquent également à la dimension de l'élément à découper. Même si la lettre et le destinataire étaient essentiellement deux simples figures rectangulaires, leur découpe me demandait deux qualités physiques différentes, ce qui était justifié par leurs échelles – un grand et un petit objet. En général, les coupes plus larges ont permis à mon attention d'être plus diffuse et à mes pensées d'être plus rapides. Les petites coupures et les petites échelles, en revanche, concentraient mon attention et ralentissaient ma pensée, comme si lorsque je pensais, je pensais en chuchotant. D'autres aspects de cette expérience pourraient

également être mis en avant, tels que la sensorialité du papier, le processus de pliage et la relation physique avec les différents outils utilisés au cours du processus.

Répéter continuellement la même action dans l'étape de préparation des enveloppes, m'a servi à expérimenter, avant tout, la différence ou la spécificité. Cette procédure s'inscrit dans la lignée de la pensée d'Henri Lefebvre qui soutient que « non seulement la répétition n'exclut pas la différence, mais elle lui donne naissance, elle la produit⁵² ». En d'autres termes, cette expérience m'a poussé à considérer la répétition comme un espace instaurateur de divergence. Quelque chose qui, plus tard, a été exploitée dans d'autres étapes de ce processus de recherche.

2. La ponte : quand un objet relationnel rencontre l'espace urbain

La deuxième étape du protocole a consisté à disséminer les enveloppes dans l'espace urbain de la ville. Ce processus ne s'est pas déroulé dans une relation directe avec les participants potentiels, c'est-à-dire que je ne leur ai pas proposé directement l'enveloppe. Au contraire, cette relation s'est établie de manière indirecte, l'enveloppe étant le seul médiateur. Cela s'est produit parce que le processus de diffusion des enveloppes s'est déroulé de manière anonyme, en étant laissées délibérément dans différents endroits de la ville – banques, parcs, mobilier urbain, sièges de train, entre autres. Ainsi, le contact du participant potentiel avec l'objet relationnel se produit par accident, lorsqu'il retrouve l'enveloppe perdue dans un endroit ordinaire de l'espace urbain.

Certains paramètres ont été établis pour cette diffusion. Tout d'abord, l'enveloppe n'a pas occupé les espaces précédemment dédiés à cet objet, c'est-à-dire qu'elle n'a jamais été déposée dans une boîte aux lettres ou glissée sous la porte de quelqu'un. Dans les déplacements sur le terrain où je les diffusais, j'ai privilégié les points où l'enveloppe pouvait adhérer au paysage de manière à provoquer une asymétrie avec les normes de la vie quotidienne. De plus, j'ai essayé de les placer dans des endroits où elles pouvaient conserver leur statut d'objet et non de déchet. Ce qui pourrait facilement se produire si elles étaient placées dans des endroits où elles finiraient sur le sol, piétinés et pris pour un

⁵² LEFEBVRE Henri, *op. cit.*, p.7 | *Not only does repetition not exclude difference, it also gives birth to them; it produces them.*

morceau de papier sans intérêt. Pour éviter cela, j'ai souvent profité de leurs caractéristiques ergonomiques pour choisir le bon endroit où les mettre. Ainsi, on pouvait les trouver dans les fissures des murs, collés sur une barrière, sous le siège du train, à la rencontre de deux surfaces, attachée aux buissons, dans l'espace de sortie du ticket de la borne de transport public, sur la rambarde du pont, dans le trou d'un arbre, entre autres endroits. De cette façon, j'ai été confronté à une expérience de l'échelle architecturale de la ville.



Figure 7: *Objets relationnels diffusés dans l'espace urbain, partie 1.* © Ramon Lima

Un autre paramètre utilisé est la rareté. Pour cela, j'ai toujours évité de surcharger le même endroit d'enveloppes, car l'une des sensations que je cherchais à provoquer par cette rencontre potentielle était celle de l'exclusivité. Comme un petit trésor urbain. C'est-à-dire que lorsque quelqu'un trouve une de ces enveloppes, elle doit évoquer ce sentiment d'unicité, quelque chose de singulier qui est entré dans la vie quotidienne.

Toutes ces déambulations pour propager les enveloppes ont généré des « stratégies de survie » pour ces enveloppes. Considérant la possibilité qu'un jour de pluie détruise les enveloppes et les transforme en déchets urbains, elles étaient disséminées de manière fragmentée, en moyenne 20 enveloppes par jour. Cela a renforcé le sentiment de rareté, mais a également évité de perdre un grand nombre d'objets à cause de la pluie. Une autre stratégie consistait à les laisser aux points de circulation afin qu'elles puissent être trouvées. En d'autres termes, même si le sens de la découverte était voulu, il a fallu trouver la bonne mesure pour que les enveloppes ne soient pas perdues à jamais. Toutes ces stratégies s'affineraient avec le temps et l'expérience, c'est-à-dire que la propre expérience m'indiquait la manière la plus appropriée de la mener.



Figure 8: *Objets relationnels diffusés dans l'espace urbain, partie 2.* © Ramon Lima

Ce protocole m'a également amené à parcourir différents endroits de la ville où je n'étais pas encore allé, étant donné la posture de flâneur adoptée pour parcourir les rues à la recherche d'endroits où déposer les enveloppes. Même si parfois je me suis retrouvé à emprunter des voies plus récurrentes, j'ai délibérément cherché à orienter mes déplacements par une perspective de l'inconnu. Et quand j'ai senti que ce nouvel endroit devenait une récurrence pour moi, j'ai essayé de changer.

Dans l'une des dispersions, j'ai pu assister à la réaction corporelle de quelqu'un qui trouve l'enveloppe :

Un homme d'âge moyen s'approche du banc où je venais de déposer une enveloppe rouge. Il pose son sac à dos sur le même banc, l'ouvre et cherche rapidement quelque chose à l'intérieur. Soudainement, cette action est suspendue. Comme si une rupture s'était produite dans l'objectivité avec laquelle il fouillait dans les objets contenus dans son sac à dos. Ses yeux font face au banc avec une qualité différente de celle qu'il regardait à l'intérieur de son sac à dos. C'est comme si son temps quotidien était suspendu pendant quelques secondes. Il se penche encore plus vers le banc. Autour de lui, le monde continue à la même vitesse, mais lui, il a ralenti. Il hésite, comme s'il cherchait dans son répertoire quelque chose à assimiler à ce qu'il voit. Il tend la main vers

l'enveloppe rouge, la prend et la soulève à hauteur de ses yeux, la retourne et décide de l'ouvrir. Il ouvre l'enveloppe avec une qualité de présence plus proche de celle qu'il avait lorsqu'il cherchait quelque chose dans son sac à dos. D'un seul coup et l'enveloppe est ouverte. Il accélère encore. Il lit rapidement le billet, et finit par le froisser d'un seul coup, terminant par le jeter à la poubelle sans aucune délicatesse. Il reprend l'action qu'il effectuait précédemment comme si de rien n'était et reprend son chemin lorsqu'il trouve ce qu'il cherchait.

Même si cette rencontre, dans les paramètres établis dans ce protocole, n'a pas été aboutie, je crois que cet instant a pu laisser une trace sur celui qui a trouvé l'enveloppe. Peut-être qu'au cours de sa promenade, lorsqu'il verra un objet rouge dans la ville, il s'arrêtera et le remarquera, se souvenant de la consigne présente dans l'enveloppe qu'il avait trouvée, même si c'est de manière subjective. Une supposition qui repose sur un changement de posture physique, déclenché par l'objet relationnel, même si ce dernier n'a pas provoqué d'adhésion.

João Fiadeiro et Fernanda Eugénio, parlent de la puissance de l'accident qui devient une rencontre – quelque chose que je peux relier à la qualité de tomber inopinément sur une enveloppe qui appelle à l'action dans l'espace urbain. Ils soulignent qu'un processus précipité de codification de cette rencontre potentielle, peut nous éloigner d'une expérience réelle avec l'inattendu.

Beaucoup d'accidents qui pourraient devenir des rencontres ne se réalisent pas parce que, lorsqu'ils apparaissent, ils sont si hâtivement déchiffrés, attachés à ce que nous savons déjà et aux réponses que nous avons déjà, que notre existence continue sans relâche dans sa cinétique infinie : nous ne les percevons pas comme une agitation, comme une occasion de reformuler des questions, comme une occasion de refonder des modes de fonctionnement.⁵³[notre traduction]

Dans cette perspective, le caractère accidentel qu'évoque le protocole représente en soi une asymétrie avec le paysage quotidien de la ville. Cette perspective joue avec une échelle tacite de la ville, c'est-à-dire qu'elle se confronte à un fonctionnement invisible déjà établi dans cette urbanité, proposant un déplacement de ce qui est déjà établi, même

⁵³ FIADEIRO João, EUGÉNIO Fernanda, *op. cit.*, p.1 | *Muitos acidentes que se poderiam tornar encontro, não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar.*

momentanément. En agissant sur cette matérialité impalpable de la ville, le protocole fait donc émerger d'autres logiques que celles établies et tacitement convenues. Beaucoup d'entre eux sont ancrés dans une logique d'objectivité et de productivité plutôt que de contemplation et de découverte. Ainsi, marcher dans la ville à la recherche d'un objet bleu, ou rouge, ou jaune est le moyen d'intervenir dans l'échelle tacite et proposer des rencontres qui mobilisent une autre posture pour habiter cet espace urbain.

3. L'éclosion : lorsque la potentialité de la rencontre s'actualise.

La troisième étape de ce protocole d'action concerne la phase d'éclosion et de maturation des tortues. C'est le moment où elles sont exposées aux vicissitudes de la vie sauvage. Dans le contexte de ce projet, cela représente le moment après que les enveloppes ont été déposées, exposées à toutes sortes de destin que l'espace urbain pourrait leur offrir. Comme dans le cycle des tortues, c'est le moment où il deviendra évident quelles potentielles rencontres seront concrétisées et quelles autres seront laissées de côté.

Parallèlement à la distribution des enveloppes, je recevais les photos et les localisations de ceux qui s'étaient engagés à franchir toutes les étapes proposées par l'objet relationnelle. Dans le cadre de la proposition de ce projet, il s'agit d'un potentiel de rencontre qui se matérialise.

Toujours sur la notion de rencontre proposée par João Fiadeiro et Fernanda Eugênio, ils établissent une triade d'actions qui déclenchent l'espace de rencontre :

La rencontre n'est vraiment rencontre que lorsque son apparition accidentelle est perçue comme une offre, et finalement, acceptée et rétribuée. De cette implication réciproque émerge un *milieu*, un *environnement minimal* dont la durée va progressivement dessiner, marquer et s'inscrire comme un paysage commun.⁵⁴

Ce « paysage commun » qui se dessine à partir d'une « implication réciproque », dans cette recherche, a pris diverses formes selon la manière dont chaque participant a intégré la proposition trouvée dans l'enveloppe. Pour cette raison, j'ai pu élargir les

⁵⁴ *Idem.* | *O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição accidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum.*

réflexions sur la rencontre dans l'espace urbain à travers les réponses singulières de chaque participant.

L'une des premières réflexions évoquées par la réponse d'un participant est liée à la mobilité de l'objet et par conséquent du protocole. Après avoir trouvé une enveloppe bleue, une participante décide de m'envoyer une séquence de quatre photos avec des objets de la même couleur que l'enveloppe : **un panneau de piste cyclable**, localisé au croisement entre le cours Jean-Jaurès et l'avenue Alsace-Lorraine, en direction à la Porte de France ; **une enseigne de la Banque Populaire**, au cours Jean-Jaurès ; **un diamant sur le mur**, proche du rond-point de la place Hubert Dubedout ; et **un pochoir sur un banc en béton**, à la place Hubert Dubedout.



Figure 9: *La mobilité de l'objet relationnel dans une rencontre avec la ville.*

À partir de la séquence des photos et des lieux où elles ont été prises, il est possible de voir la manière dont le protocole a gagné en mobilité dans la ville. Elle ne s'est pas contentée de trouver un seul objet demandé dans l'enveloppe, mais plusieurs qu'elle a identifiés en chemin. Ces données m'amènent à me demander si ce qui la faisait bouger était la recherche des objets bleus, ou si les objets bleus étaient une conséquence de sa mobilité dans la ville. Par ce choix, elle ne nous montre pas un portrait immobile de l'espace urbain, mais un trajet et sa mobilité. Cela met en lumière une manière particulière dont cette rencontre peut prendre corps dans la ville, en soulignant également les aspects liés à la temporalité.

Il y a aussi ceux qui « subvertissent » la règle, en créant leur propre façon de répondre à la consigne proposée. Comme l'une des participantes qui, en cherchant un objet bleu dans l'espace urbain, n'a rien trouvé qui l'intéressait vraiment. Elle a donc décidé de se baser sur la forme de l'enveloppe pour trouver son objet, et m'a finalement envoyé la photo d'une **crue de l'Isère**, localisée au croisement des rues Eugène Faure et Dominique Villars, où l'enveloppe s'insérait parfaitement à l'intérieur.



Figure 10: *Utilisation ergonomique de l'objet relationnel.*

Bien qu'elle n'ait pas répondu à la consigne qui faisait référence à une caractéristique chromatique de l'objet relationnel, la participante a conservé l'enveloppe comme référence pour son exploration de l'espace urbain. Cela démontre une adaptation basée sur une donnée issue du propre objet relationnel, donc pour moi, la rencontre continue présente, même si elle n'a pas abouti à ce qui était attendu au départ.

Le rayonnement du protocole s'est étendu au-delà des personnes qui ont trouvé les enveloppes. Dans ce cas, l'une des participantes a déclaré avoir effectué les explorations dans l'espace urbain avec sa famille, en étant elle le point de médiation entre la rencontre avec l'enveloppe et la recherche ultérieure de l'objet dans la ville. Dans ce cas, nous pouvons voir comment la relation avec l'objet relationnel a déclenché des rencontres sous-jacentes, engageant physiquement d'autres individus qui n'avaient pas nécessairement de contact avec l'enveloppe.

Le dernier exemple décrit ici dévoile un aspect lié à la temporalité. J'ai reçu un mail d'un homme qui racontait avoir trouvé une enveloppe bleue le 15 avril, lors d'une

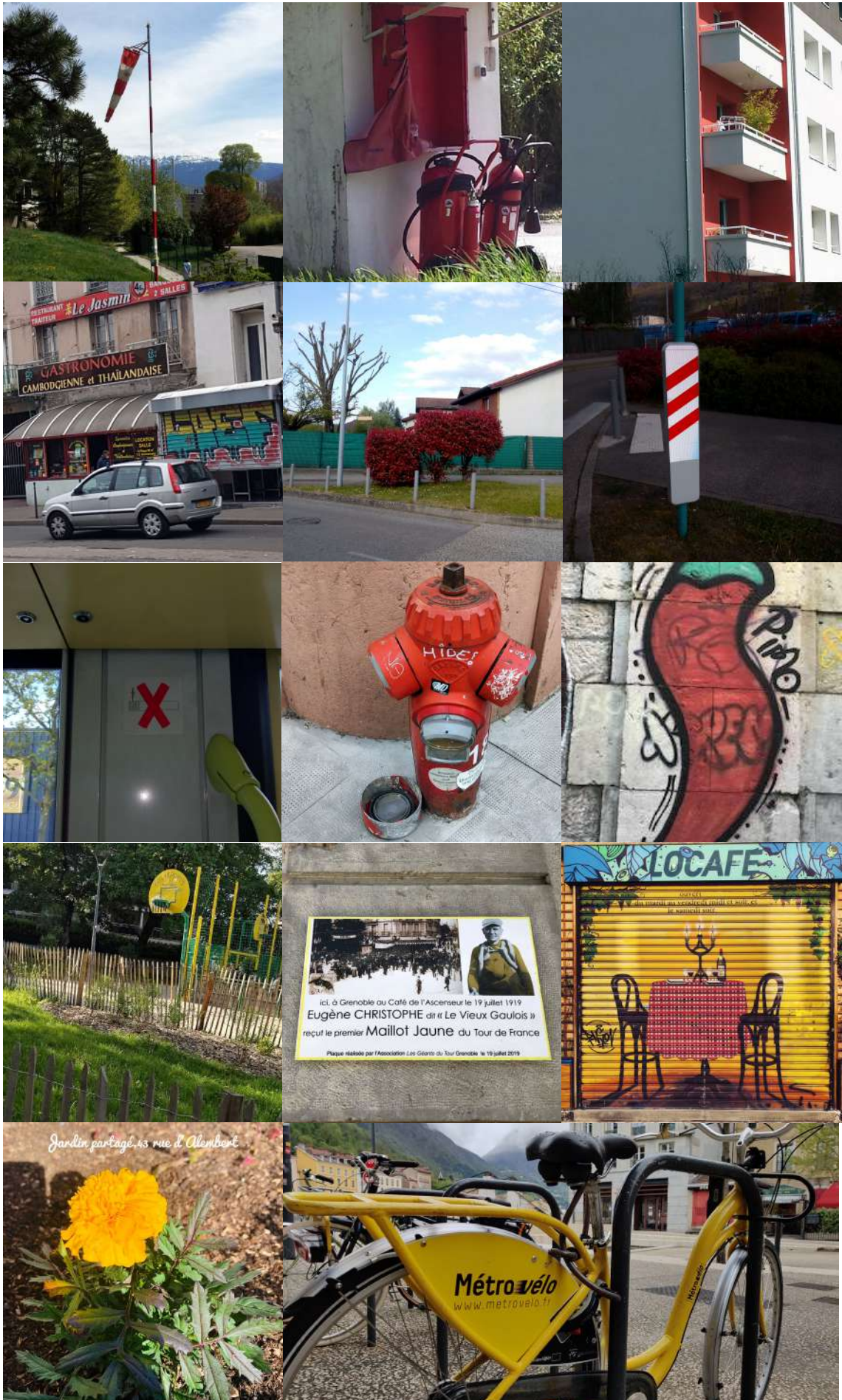
montée à la Bastille. Cependant, il n'a répondu à la consigne proposée dans le protocole que le 20 avril, c'est-à-dire qu'il a gardé cette action pendant 5 jours avant de finalement chercher un objet et de m'envoyer la photo. Ce temps qui s'étend, entre la rencontre avec l'enveloppe et l'action elle-même, est comme une fenêtre qui s'ouvre dans la vie quotidienne. Un temps suspendu où cette rencontre continue d'exister en latence. Parce qu'elle dure et contamine le quotidien, cette démarche peut potentiellement envahir le quotidien de ceux qui s'y adonnent, brouillant les barrières entre l'art et la vie.

4. Le retour : Tisser des trajectoires dans le temps et l'espace

La dernière étape de ce protocole d'action s'inspire de l'étape du cycle de vie des tortues qui, après être devenues adultes, retournent sur la plage où elles sont nées afin de relancer un nouveau cycle de vie. Cette étape se traduit dans ce projet par l'inventaire des photos et des lieux envoyés par ceux qui sont tombés par hasard sur l'objet relationnel de ce projet – les enveloppes – et ont finalement décidé de participer à l'appel qu'elles contenaient. Selon les paramètres établis dans ce protocole, cet inventaire est la synthèse des rencontres qui ont résisté aux circonstances du paysage urbain grenoblois. Il s'agit d'un portrait des potentiels qui ont été matérialisés. Dans cette expérience, sur les 360 enveloppes qui portaient en elles la potentialité d'une rencontre, seules 23 ont donné lieu à des rencontres abouties – **10 bleues, 7 rouges et 6 jaunes**.

Ci-dessous, nous pouvons vérifier l'inventaire produit pendant 53 jours d'incubation des 360 enveloppes dans l'espace urbain grenoblois :





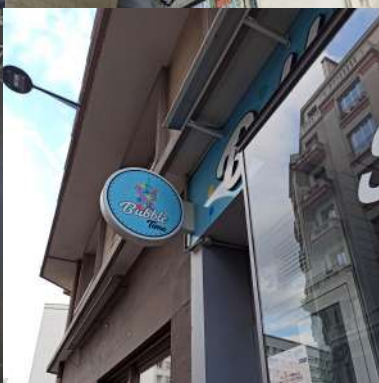
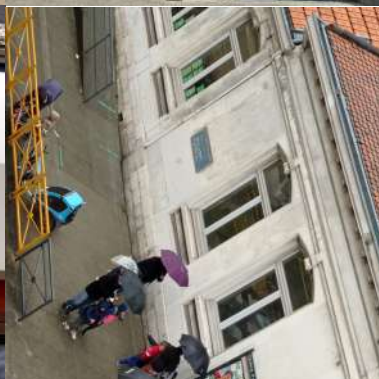




Figure 11: Inventaire des photos envoyées par ceux qui ont répondu à l'appel de l'enveloppe.

Comme ouverture de ce protocole, je propose de retracer les parcours générés par ces rencontres comme une manière de cartographier les espaces où ceux qui ont répondu à l'appel s'étaient trouvés à une autre époque. De cette façon, je souligne le lieu où chaque rencontre est née, comme une manière d'établir ce futur point de retour, comme dans le cycle de la tortue. Pour cela, la localisation où chacune des photos a été prise est utilisée, en reliant les objets en fonction de leur couleur. Ainsi, les chemins qui correspondent à chacune des couleurs primaires est crée. C'est un moyen de transformer le regard de chaque participant en mobilité, une caractéristique inhérente à l'urbanité. Construire en groupe un parcours dans la ville qui soit le résultat d'une expérience esthétique chromatique qui ne se base pas sur des circuits d'usage objectifs de l'espace urbain. Ainsi, lorsque ces points se connectent, une microroutine urbaine est créée.

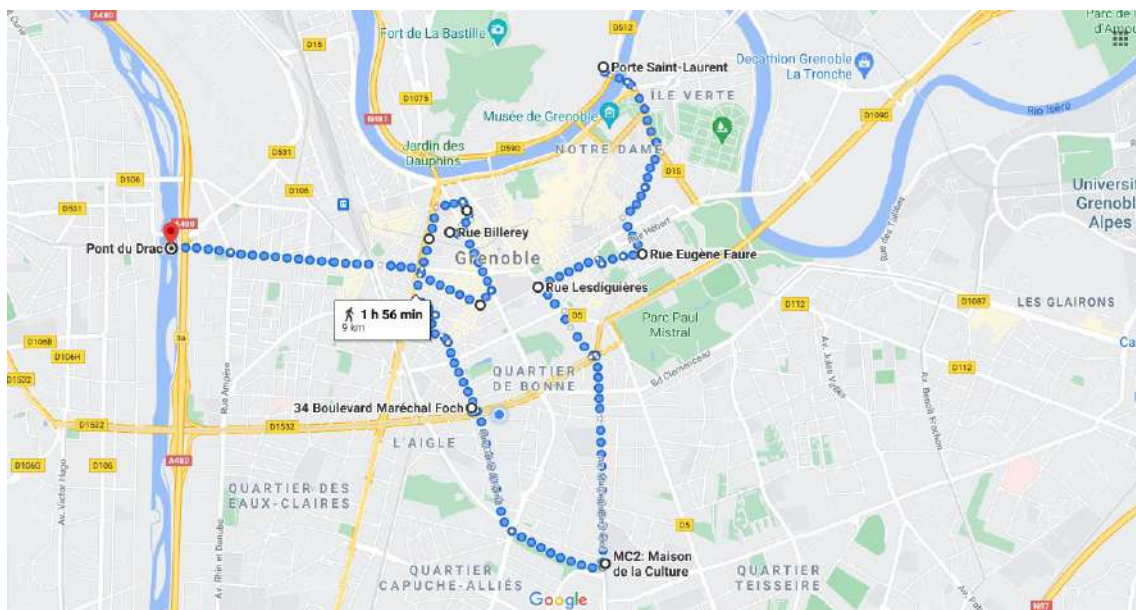


Figure 12 : Trajectoire bleue

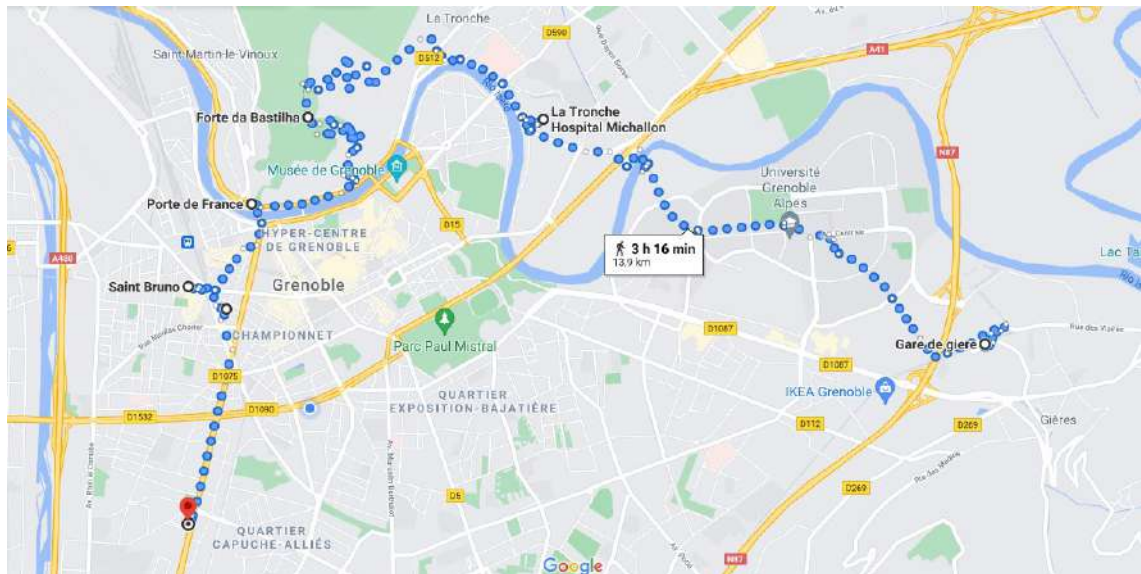


Figure 13 : Trajectoire rouge

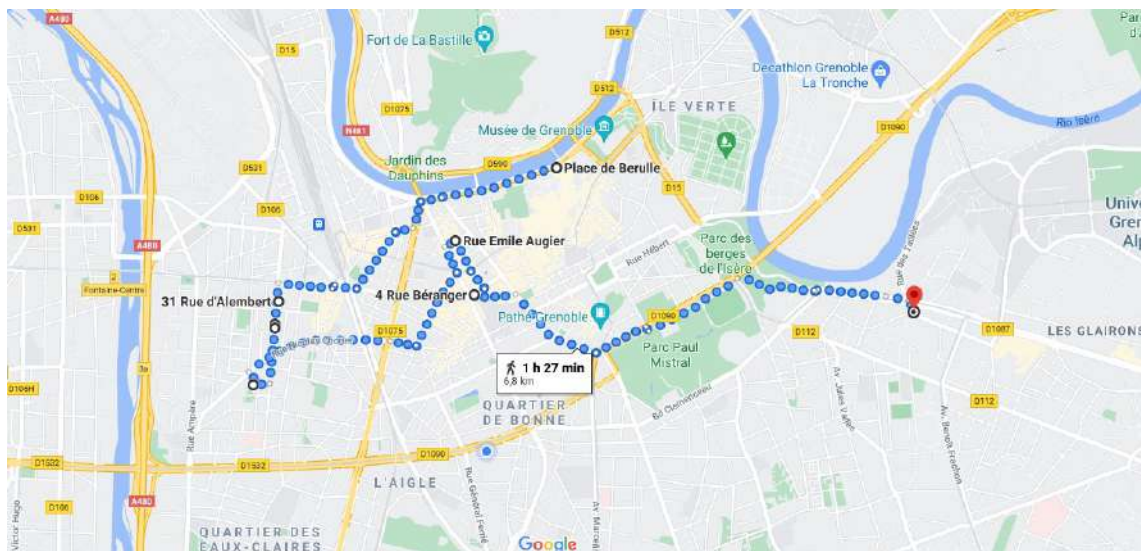


Figure 14 : Trajectoire jeune

Pour conclure, les protocoles d'action mis en place dans l'étape du projet consacrée aux expériences avec la ville, ont généré des données d'ordre autoethnographique. Ces dernières constituent la matière première de l'étape suivante de ce projet : la conception d'une proposition chorégraphique en salle de spectacle qui est traversée par ce vécu. Le processus de transposition ou de traduction de ces expériences sera traité dans la deuxième partie de ce mémoire, mettant en lumière les enjeux dévoilés dans une pratique artistique qui se déroule entre le terrain et le studio de création.

Partie 2

-

Processus créatif de *Protopolis*

Protocoles pour une ville inventée, l'étape de ce projet consacrée aux expériences dans la ville de Grenoble, a donné lieu à une importante collecte de données autoethnographiques. Ces dernières ont pris la forme d'écrits, de photos, de vidéos, de dessins, de diagrammes, de cartes ainsi que de non-objets, restant sur un plan de sensations, de réflexions et de corporalités. L'ensemble de ces données représente le contenu exploré dans la deuxième phase de ce projet, l'étape consacrée à la création de *Protopolis*, une installation chorégraphique résultant des expériences sur le site.

Protopolis est le regroupement de deux termes grecs : proto (premier, précédent, ancestral) + polis (ville). Un mot inventé qui revendique un retour à la forme première, à la notion d'antérieur, d'ancestral dans une relation référentielle avec les espaces de la ville. Même en ayant ces derniers comme noyau d'où émergent les premières réflexions, la perspective chorégraphique de cette démarche se concentre sur quelque chose d'encore plus primaire, la notion d'espace et de temps partagés (à la fois physiques et subjectifs).

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur le processus créatif de *Protopolis*. Il s'agit d'une étape de traduction et de déploiement des expériences sur le site, afin de créer une expérience chorégraphique immersive qu'évoquent des données de l'ordre du vécu.

Chapitre 4. Entre autobiographie et topographie

Comme il s'agit d'une démarche basée presque exclusivement sur des expériences vécues par mon propre corps en relation avec cette ville, certaines réflexions concernant la perspective autobiographique ont semblé pertinentes pour cette étude. Ici l'autobiographie est confrontée aux notions de temporalité, de site et de corporalité.

1. Perspectives autobiographiques dans la construction d'une œuvre

Dans les domaines de la performance, l'intérêt pour les perspectives autobiographiques a connu son essor dans les années 1960. L'auteure et professeure de l'Université de Glasgow, Deirdre Heddon, note qu'une grande partie des artistes américains qui se sont engagés dans ce type d'expression à cette époque ont ancré leur

travail dans des thèmes marginaux. Elle considère que « la relation entre les sujets marginalisés et l'attrait de la performance autobiographique n'est pas une coïncidence⁵⁵ » [notre traduction]. Les raisons pour lesquelles ces sujets reviennent dans ce type de performance sont corroborées par la potentialité que cet expression a de « s'engager dans les questions urgentes du présent qui ont trait à l'égalité, à la justice, à la citoyenneté, aux droits de l'homme⁵⁶ » [notre traduction].

Dans le cadre de ce projet, la perspective autobiographique croise également les thèmes liés à la marginalité, même si cette dernière n'est pas initialement le sujet principal du travail. Le fait que je sois d'origine brésilienne, dans un paysage européen, me place automatiquement dans une position marginale, puisque le statut d'étranger et d'immigrant est intrinsèquement associé à ma présence dans la ville. Donc, mettre en lumière la relation autobiographique que j'établis avec ce territoire souligne, consciemment ou inconsciemment, une caractéristique marginale que mon corps occupe dans cette exploration. Ainsi, lorsque j'assume délibérément le pouvoir de manipuler la matière qui est le fruit de cette relation pour (ré)inventer une ville qui émerge de ce contexte, j'active une perspective politique qui dialogue implicitement avec des perspectives de citoyenneté, d'égalité et même de justice.

L'approche autobiographique de ce travail ne le définit pas comme une représentation exacte de mon expérience à Grenoble. Cela signifie que la matière autobiographique (ou autoethnographique) est un point de départ de la création, de sorte qu'il est choisi de ne pas de les représenter telle que cela s'est déroulé. Au contraire, dans ce projet, un processus de traduction ou de déploiement de la matière est réclamé, en faisant prendre à cette dernière des formes variées telles que des objets, des discours, des mouvements, des espaces, des symboles et même des fictions. Je ne crois pas que cette caractéristique signifie que l'œuvre perd son caractère autobiographique. Au contraire, le traitement de cette matière est en soi une continuation du processus d'écriture autobiographique dans ce contexte, c'est-à-dire une extension naturelle de ma *bio (vie) graphie* (écriture). Deirdre Heddon souligne que « le binaire entre fictionnel/réel est

⁵⁵ HEDDON Deirdre, *Autobiography and Performance: Performing Selves*, Palgrave Macmillan, New York, 2008, p.2 | *The relationship between marginalised subjects and the appeal of autobiographical performance is not co-incident.*

⁵⁶ *Idem.*

notoirement instable dans toute performance autobiographique⁵⁷ » [notre traduction]. Cette place limite occupée par ce type de performance répond aux enjeux de la description, car encore une fois, « Toute production autobiographique implique des processus de sélection, de scénarisation, d'édition, de révision, etc⁵⁸ » [notre traduction].

Une question également soulevée par l'utilisation de matériaux autobiographiques dans la création est liée à la possibilité de leur communication avec le spectateur. C'est-à-dire la manière dont l'artiste va réussir à transformer une expérience personnelle en quelque chose qui s'adresse au collectif. Deirdre Heddon défend que « [...] si la performance autobiographique est un outil potentiellement puissant de résistance, d'intervention et/ou de réinvention, alors elle doit l'être autant pour le spectateur que pour l'interprète⁵⁹ » [notre traduction].

Il convient finalement de noter que lorsque le caractère autobiographique est revendiqué pour établir un point de vue sur ce projet, je cherche à dessiner les contours d'une démarche artistique qui se rapporte à un matériel de l'ordre du vécu. Ce dernier est circonscrit dans une période et un espace-temps délimités, ayant pour médiateur mon propre corps et ma subjectivité. Cela se justifie par le besoin de souligner le caractère *bio* (vie) de l'expérience, puisque « les pratiques créatives sont toujours informées par ce que nous sommes, en tant que sujets incarnés dans le temps et l'espace, avec nos propres cultures et histoires⁶⁰ » [notre traduction].

2. Perspectives autotopographiques dans la construction de l'œuvre

En traitant ces données autobiographique, je cherche à mettre en évidence les résidus d'une expérience urbaine liée à un espace et un temps spécifique. Cette cible fait que les enjeux liés au site, à la temporalité et au vécu soient soulignés comme des moteurs de la création. Pour cette raison, la notion d'*autotopographie*, introduite par l'anthropologue Jennifer González, s'est montré comme une réflexion pertinente afin

⁵⁷ *Ibid.*, p.10 | [...] the binary between fictional/real is notoriously unstable in all autobiographical performance.

⁵⁸ *Ibid.*, p.9 | All autobiographical productions involve processes of selection, scripting, editing, revising, etc.

⁵⁹ *Ibid.*, p.5 | If autobiographical performance is a potentially powerful tool of resistance, intervention and/or reinvention, then it must be so for the spectator as much as for the performer.

⁶⁰ *Ibid.*, p.7 | Creative practices are always informed by who we are, as subjects embodied in time and space, with our own cultures and histories.

d'élargie de la perspective autobiographique du projet. Cela se justifie parce que cette notion met au premier plan les aspects de la spatialité dans la construction des récits autobiographiques.

Le terme *autotopographie* apparaît pour Jennifer Gonzáles comme une forme de représentation spatiale de l'identité. Elle suggère que des objets tels que « des trophées, des photographies, des souvenirs de voyage, des objets de famille, des icônes religieuses, des cadeaux⁶¹ » [notre traduction] peuvent prendre la forme d'objets autotopologiques, formant un « réseau syntagmatique de signes physiques dans une représentation spatiale de l'identité⁶² » [notre traduction]. Ainsi, pour Jennifer Gonzalles, une autotopographie est une forme d'auto-représentation ancrée dans une perspective spatiale.

Que ce soit consciemment ou inconsciemment, la création d'une autotopographie est, dans tous les cas, une forme d'auto-représentation. Tout comme une autobiographie écrite est une série d'événements narrés, de fantaisies et d'identifications, une autotopographie constitue une représentation spatiale de relations importantes, de liens émotionnels et d'événements passés⁶³. [notre traduction]

Tout comme nous pouvons le voir dans l'autobiographie, l'autotopographie est également traversée par une perspective fictionnelle de celui qui la construit. Ce mouvement naturel est établi par l'influence de l'imagination et du temps sur le souvenir d'un événement vécu. Selon Dylan Trigg, « dans et à travers le temps, les souvenirs sont retravaillés, reconstitués et reconfigurés pour s'adapter au soi en constante évolution qui existe temporellement⁶⁴ » [notre traduction]. Pour cette imprécision, Jennifer Gonzáles souligne qu'« une autotopographie est une combinaison de mémoire 'fictionnelle' et d'histoire 'factuelle' incorporée dans des objets matériels⁶⁵ » [notre traduction]. Finalement, elle défend l'autotopographie comme « un outil puissant de 'évidence' –

⁶¹ GONZÁLEZ Jennifer, "Autotopographies", in BRAHM JR Gabriel, DRISCOLL Mark (eds), *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies*, West View Press, San Francisco, 1995, p.133. | [...] *trophies, photographs, travel souvenirs, heirloom, religious icons, gifts* [...]

⁶² *Idem.* | [...] *syntagmatic array of phisical signs in a spatial representations of identity.*

⁶³ *Ibid.*, p.134. | *Whether consciously or unconsciously, the creation of an autotopograhay is, in each case, a form of a self-representation. Just as a written autobiography is a serie of narrated events, fantasies and identifications, so too an autotopography forms a spatial representation of important relations, emotional ties and past events.*

⁶⁴ TRIGG Dylan, *op. cit.*, p.67 | *In and through time, memories are reworked, reconstituted, and reconfigured to suit the constantly changing self that exists temporally.*

⁶⁵ GONZÁLES Jennifer, *op. cit.*, p.147 | *An autotopography is a combination of 'fictional' memory and 'factual' history embedded in material objects.*

reliant le temps, l'espace et l'événement dans une manifestation matérielle du "soi"⁶⁶ » [notre traduction].

Dans *Autobiography and Performance : Performing Selves* (2008), Deirdre Heddon utilise le terme autotopographie pour décrire « [...] les performances qui associent autobiographie et lieu, en particulier les lieux extérieurs⁶⁷ » [notre traduction]. Elle se concentre sur la perspective étymologique du terme : « *Topos* vient du mot grec pour le lieu, tandis que *graphein* signifie gratter, dessiner, écrire ; la *topographie*, donc, signifie l'écriture du lieu⁶⁸ » [notre traduction]. De ce point de vue, Deirdre Heddon définit l'autotopographie comme suit :

[...] l'autotopographie consiste à écrire le lieu à travers le soi (et simultanément à écrire le soi à travers le lieu). L'autotopographie, comme l'autobiographie, est un acte créatif de vision, d'interprétation et d'invention, qui dépend de l'endroit où l'on se trouve, du moment et de l'objectif⁶⁹. [notre traduction]

En mettant l'accent sur la relation spatiale dans la construction des récits autobiographiques, la perspective autotopographique a trouvé une résonance dans le processus de création de *Protopolis*. Cet accent mis sur l'espace en tant que constructeur d'identité est exploré symboliquement dans la dramaturgie de l'œuvre. Cela se traduit aussi comme critère pour l'expérience chorégraphique proposée par la pièce. C'est-à-dire que la relation symbiotique entre l'espace, le corps et le temps prend une place importante dans *Protopolis*. Pour cette raison, j'ai voulu proposer comme dispositif une d'installation où le spectateur est invité à immerger dans l'œuvre pendant la performance.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ HEDDON Deirdre, *op. cit.*, p.90 | [...] performances that fold or unfold autobiography and place, particularly outside places [...]

⁶⁸ *Idem.* | *Topos* comes from the Greek word for place, while *graphein* means to scratch, to draw, to write; *topography*, then, signifies the writing of place.

⁶⁹ *Ibid.*, p.91 | [...] autotopography is writing place through self (and simultaneously writing self through place). Autotopography, like autobiography, is a creative act of seeing, interpretation and invention, all of which depend on where you are standing, when and for what purpose.

Chapitre 5. Construire un espace inventé, installer une action chorégraphique

Pendant la réalisation *Primaires*, le deuxième protocole consacré aux expériences avec la ville, j'ai effectué de longues promenades flâneuses dans les rues de la ville. Avec cela, j'avais le but de disperser les enveloppes (objets relationnels) dans le paysage urbain de Grenoble. À ce moment, j'ai été confronté à un élément omniprésent de l'échelle massive de la ville : les montagnes qui entourent Grenoble (Chartreuse, Belledonne et Vercors. À l'horizon de chaque rue, elles s'élevaient toujours majestueusement. Leurs habillages changeaient au fil des saisons, passant du vert vif au noir, puis se recouvrant du blanc de la neige. Ces présences qui nous entourent constamment ont servi d'inspiration formelle et symbolique pour créer la perspective immersive de l'installation chorégraphique *Protopolis*.

Pour définir ce qu'est que j'envisage comme une installation chorégraphique, je m'appuie sur 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 singulière⁷⁰ » [notre traduction]. Elle souligne l'adresse au public comme une caractéristique qui diffère l'installation d'autres formes d'art plus conventionnelles où l'expérience du public est présumée au regard. Selon Claire Bishop, « l'installation suppose un spectateur incarné dont les sens du toucher, de l'odorat et de l'audition sont aussi élevés que leur sens de la vision⁷¹ » [notre traduction]. Ici, elle ne mentionne pas le sens kinesthésique, ce que dans la présente œuvre est également mis en avant. L'installation chorégraphique est donc une proposition où le spectateur est sollicité à entrer dans l'œuvre de telle sorte que sa présence, ses déplacements et l'engagement de son corps et de ses sens soient considérés comme faisant partie de la perspective chorégraphique de l'œuvre. Ces paramètres sont exacerbés par ma présence en tant qu'interprète, de sorte que la manière dont j'habite cette installation est une partie essentielle de l'écriture chorégraphique de l'œuvre.

⁷⁰ 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.*

⁷¹ *Idem.* | [...] *installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision.*

1. *Topographie immersive*

Le sentiment d'immersion provoqué par les montagnes qui entourent Grenoble est l'une des données autoethnographiques recueillies lors de la phase d'exploration de ce paysage urbain. Ces données font partie d'une expérience avec ce que j'ai défini précédemment comme l'échelle massive de la ville, c'est-à-dire une référence au grand paysage, au climat et au relief. Connue pour l'omniprésence des trois chaînes de montagnes qui l'entourent, Grenoble tend l'échelle humaine par la différence d'échelles qui se trouve dans le paysage de la ville. En d'autres termes, au-delà de tout l'appareillage architectural qui se rapporte directement à l'ergonomie de nos corps, Grenoble arbore à l'horizon des montagnes massives qui exacerbent notre petitesse par rapport au grand paysage. Cette caractéristique m'interroge depuis le début de mes explorations.

Un facteur de l'ordre *topobiographique*⁷² s'ajoute à cette expérience : le fait que je vienne de Brasilia. Cette dernière est également connue pour sa topographie, par contre Brasilia présente des caractéristiques totalement opposées à celles de Grenoble. Brasilia est une ville située au cœur du plateau central du Brésil, autrement dit, un terrain absolument plat. Par conséquent, la présence massive de montagnes dans l'horizon grenoblois diffère complètement de l'expérience urbaine de la ville où j'ai grandi. À Brasilia, l'horizon est infini. À Grenoble, il est interrompu par les massives.

Un défi a donc été lancé: transposer cette particularité grenobloise dans la salle de spectacle. Créer un relief immersif qui délimite l'horizon tout en soulignant sa présence. Sachant que la salle où *Protopolos* sera montée avait des limites par rapport à l'espace – un plafond de 4 mètres de haut, une profondeur de 20 mètres et une largeur de 10 mètres –, je devais trouver le moyen de transposer cette sensation d'immersion dans un espace restreint.

Les défis à relever à cet égard n'étaient pas seulement spatiaux, mais aussi matériels. Il était nécessaire de trouver une matérialité qui, par essence, apporterait des caractéristiques paradoxales. C'est-à-dire que cela doit incarner l'abondance et le volume, sans pour autant être lourd, encombrant et difficile à stocker et à manipuler. Pour accomplir la perspective immersive de l'œuvre, il serait nécessaire une grande quantité de

⁷² La *topobiographie* est un terme inventé par Pauli Tapani Karjalainen pour désigner notre relation biographique avec les espaces vécus, en mettant l'accent sur la temporalité et les souvenirs des lieux vécus.

ce matériel, ce qui a également joué sur le choix final. Ces critères doivent également être balisés par un rapport au budget, ce dernier étant très restreint, le matériel choisi pour cette tâche ne doit pas être trop cher. Au cours de cette enquête, la **bâche de protection** est choisie comme une matière qui pourrait potentiellement répondre aux besoins de ma démarche.

1.1 Matérialité et chromaticité

La bâche de protection est une matière créée pour être mise au rebut. Un composé plastique qui présente un objectif unique : empêcher que d'autres choses soient endommagées par le contact avec des résidus tels que la peinture et la poussière. C'est la couche qui protège les choses plus précieuses que elle-même, une matière sacrifiée pour la survie de quelque chose de plus important. C'est peut-être pour cela que son prix est si bas par rapport aux autres matériaux. C'est peut-être pour cela que ce produit existe en grande quantité et qu'on ne le trouve pas en dehors du contexte de la construction. La bâche de protection n'a pas de particularité, elle est toujours vendue dans la même couleur : le blanc.

Cette position qu'occupe la bâche de protection m'a intéressé. En choisissant cette matière comme principale dans la construction de l'installation, je pensais élever son utilisation à un niveau qu'elle ne se trouvait jamais dans d'autres contextes. De plus, la bâche de protection évoquait aussi, par son imagerie et ses usages récurrents, un paysage de construction, ce qui me semble approprié à cette œuvre, puisqu'elle propose d'inventer – ou de construire – un espace partagé.

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 intime⁷³ ». Dans *Protopolis*, je m'inspire du plan chromatique de la bâche de protection pour créer une image poétique en rapport avec la dramaturgie de l'œuvre. Le blanc qui recouvre tout l'espace est une représentation environnementale de la notion de « page blanche ». C'est-à-dire une matière qui porte en elle toute une symbologie du commencement, du nouveau, du possible. Ainsi, lorsque cet espace blanc immersif est

⁷³ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957, p.183.

créée, j'entende d'inviter le public à tracer/écrire avec moi une expérience dans ce lieu inventé, mettant en évidence la neutralité du blanc comme place pour une potentielle émergence de tout un univers partagé.

1.2 Créer des reliefs, construire des horizons possibles

Pour créer des volumes avec cette matière, il a été utilisé une technique de pincement. D'abord, la matière blanche a été étalée sur le sol, le recouvrant entièrement. Ensuite, les points qui formeraient les sommets des reliefs sont choisis. Ces points étaient attachés à de fines cordes qui étaient reliées au plafond de la salle. Après cette étape, je hisçais la matière attachée à la corde, lui faisant dessiner des reliefs creux dans l'espace, comme des cabanes. Le regroupement de ces reliefs dans l'espace forme une sorte de chaîne de pics qui se chevauchent de manière irrégulière, faisant référence à la chaîne de montagnes qui entoure Grenoble. Ces pics ont été placés sur les côtés opposés de la bâche de manière à former une vallée au centre. Cette dernière constituait le lieu partagé entre la scène et le public, en étant la place où la plupart des scènes seraient développées.

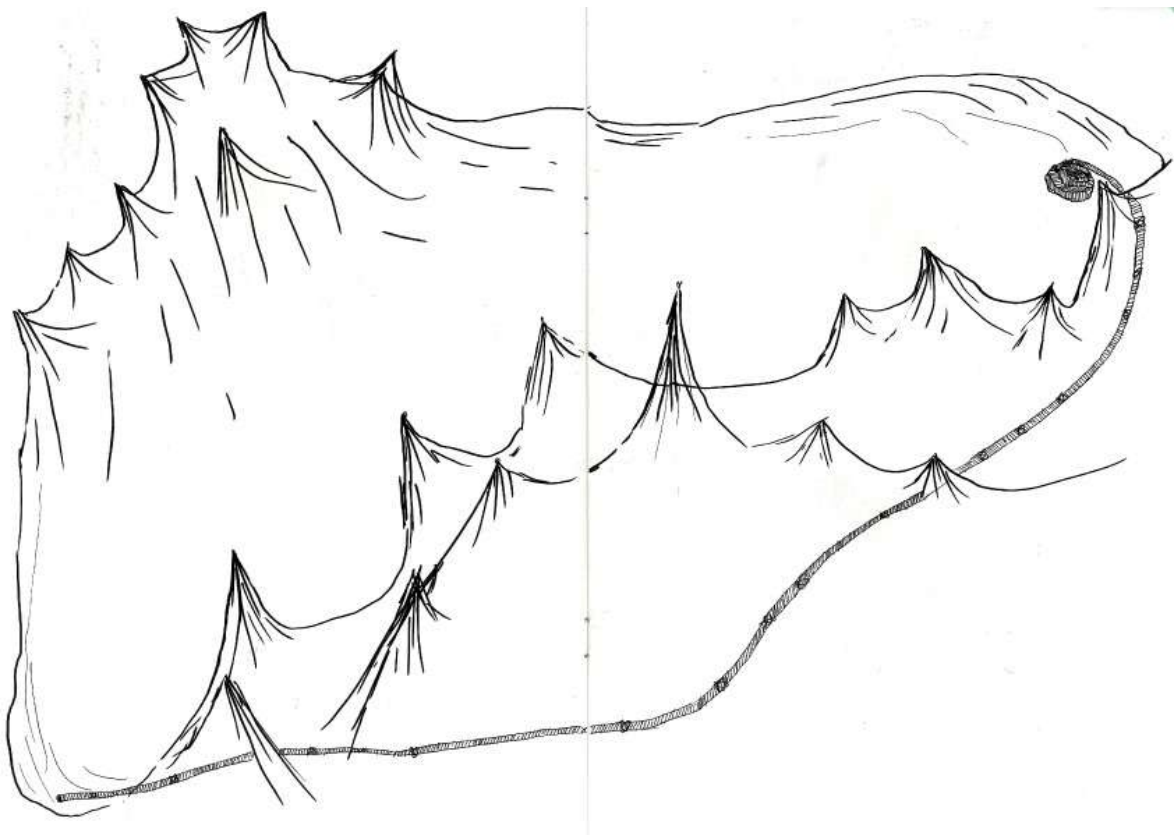


Figure 15: Croquis de la topographie de l'installation Protopolis dessiné dans le carnet de notes.

© Ramon Lima

Avec ce procédé, j'ai créé une topographie installative faite à partir d'une seule matière – une bâche de 18 m x 30 m –, avec des reliefs distincts qui varient de 1 mètre de hauteur jusqu'à 3,5 mètres. Même si ces reliefs ne représentent pas une différence importante par rapport à l'échelle humaine, la manière dont les pics ont été disposés a permis d'envelopper l'espace commun, obligeant le spectateur à s'immerger dans ce paysage.

La conception de l'espace où se déroulerait le travail a été l'une des premières choses à être définie. Donc, cette topographie immersive et monochromatique s'est configurée comme un moteur important pour la création. Jusqu'à ce moment de la recherche, peu de scènes avaient été ébauchées ou réfléchies. À partir de la définition et de la création de cet espace, il a été possible de travailler concrètement sur les idées de scène afin de trouver leurs significations dans ce paysage. En outre, cet espace évoquait des scènes qui dialoguaient avec ses propres spécificités, tant symboliques que matérielles. Ainsi, le processus a avancé et pris forme en fonction d'un paramètre très bien établi : l'espace imbriqué. Ce choix spontané d'accentuer la spatialité dans la création du récit artistique dialogue avec les perspectives de l'autotopographie.

1.3 La perspective in situ comme outil de composition

Bien que la construction de *Protopolis* ait eu lieu dans et pour une salle de spectacle, certains éléments du processus m'ont évoqué les procédures de création liées aux œuvres *in situ*. Ces dernières sont définies par Mike Pearson comme « celles conçues par, montées dans et avec, et conditionnées par les particularités de l'espace trouvé⁷⁴ [...] » [notre traduction]. Par cette définition, il est possible d'identifier une proximité entre les spécificités de ce type de création, et le processus créatif institué au sein de la création de *Protopolis*. Cela ne signifie pas que je revendique une classification d'œuvre *in situ* pour ce projet. Pour moi, la perspective *in situ* apparaît à la fois comme un outil de réflexion et comme une méthode de création de l'œuvre, ce qui peut être associé à la perspective installative qu'elle propose. Ainsi, créer sur et dans un espace spécifique – celui de cette topographie immersive – m'a également influencé dans la manière dont je créais. Cette

⁷⁴PEARSON Mike, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Londres, 2010, 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.*

influence est soulignée par Mike Pearson comme une caractéristique du processus de création *in situ*, puisque « l'environnement peut vous obliger à réagir de certaines manières, préfigurant la performance⁷⁵ [...] » [notre traduction]. Cette réflexibilité entre la perspective chorégraphique que j'apportais et l'espace de l'installation imbriqué est un aspect élémentaire du processus de création de *Protopolis*.

2. L'affordance de la matière comme moteur chorégraphique

Le processus de conception d'une topographie immersive, ainsi que le développement de méthodologies pour sa réalisation, ont déclenché spontanément la création de scènes nées d'une relation avec cet espace inventé. En plus du symbolisme imbriqué dans l'élaboration de cette installation, deux autres aspects ont joué un rôle décisif dans le déclenchement du processus de création de scène. Tout d'abord, l'*affordance* de l'espace et de sa matérialité. Et finalement, ma propre agentivité face à cet environnement qui se présentait.

Selon l'anthropologue Laura M. Ahearn, l'agentivité « fait référence à la capacité d'agir médiée par des rapports socioculturels⁷⁶ » [notre traduction]. *Affordance*, à son tour, est un « néologisme proposé par le psychologue américain James Jerome Gibson⁷⁷ ». Selon lui, ce terme désigne « la capacité de l'homme, et des animaux en général, à guider leur comportement en percevant ce que l'environnement leur offre en termes d'actions potentielles⁷⁸ ». Ces deux caractéristiques agissent directement sur ma manière d'agir sur cet espace. Donc, cette influence a traversé la pensée chorégraphique exploitée dans l'œuvre donnant corps à trois scènes que nous aborderons dans cet item.

⁷⁵PEARSON Mike, *op .cit.*, 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.*

⁷⁶ AHEARN Laura, « Language and Agency », in *Annual Review of Anthropology*, v.30, New Jersey, 2001, p.133 | [...] *refers to the socioculturally mediated capacity to act.*

⁷⁷LUYAT Marion, REGIA-CORTE Tony, « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept », in *L'Année psychologique*, v.109, NecPlus, Lille, 2009, p.298. 2009/2 Vol. 109

⁷⁸ *Idem.*

2.1. *Mythes et théories de la création de l'espace*

En voyant la façon dont une monomatière se transforme en espace à habiter, j'ai été percuté par les théories et les mythologies sur l'origine de l'univers – comme celle du *big bang*, de la genèse, du Veda hindou. La bâche blanche représentait ce vide, espace primaire, ou point de départ d'où tout naît. Assister, et surtout, agir sur la transformation topologique d'une surface plane en un relief complexe, a fait émerger cet imaginaire de l'invention, en plus de me pousser à une relation corporelle avec cette matière.

La première interaction a été guidée par l'ordre de l'*affordance* de la matière, c'est-à-dire que je me suis mis dessous, étant complètement couvert. À ce moment, mon corps a ajouté un relief spécifique à l'espace, cette fois-ci il ne s'agissait pas de reliefs creux, comme ceux qui forment les sommets, mais d'un corps qui occupe le sous-sol de l'installation. Ce point de vue de l'espace présente une qualité totalement différente de celle de sa surface. Là, mon corps était complètement enterré par la matière blanche, ce qui diminuait la quantité d'air disponible, en plus de générer une température beaucoup plus élevée que celle que j'aurais connue à la surface. En dessous de la bâche, je n'ai pas de repère spatial. Mon champ de vision est limité à l'espace que mon corps peut créer en détachant la bâche du sol. C'est comme si je faisais partie de cet espace primordial, de cette matière d'où tout naît. Le souffle est raréfié, mon champ de vision restreint, mon sens de la localisation inexistant. Sous la bâche, je me mets dans un état de matière.

Cette fois, l'agentivité de mon corps est le moteur de mon expérience et je commence à effectuer de petits mouvements et déplacements sous la bâche. Je suis allongé avec le ventre en l'air, mes membres le long de mon corps. Je lève mes bras, mes jambes et ma tête vers le plafond, en étant soutenu par le bas de mon dos. Ce mouvement s'effectue lentement, en raison de la résistance qu'oppose la bâche au contact du sol. Ainsi, je dessine avec mon corps cinq petits pics qui se résument à la taille de mes membres. Lorsque je produis ce mouvement, toute la structure réagit. La matière se réorganise pour permettre à ce nouveau relief d'apparaître, comme un réseau. Lorsque je reviens à la position initiale, l'espace que j'avais créé reste suspendu pendant quelques secondes, ce qui me permet d'avoir une nouvelle perspective du sous-sol. La bâche se déplace lentement pour se réorganiser et reprendre la position initiale qu'elle avait occupée, glissant sur mon corps jusqu'à ce qu'elle l'enterre à nouveau.

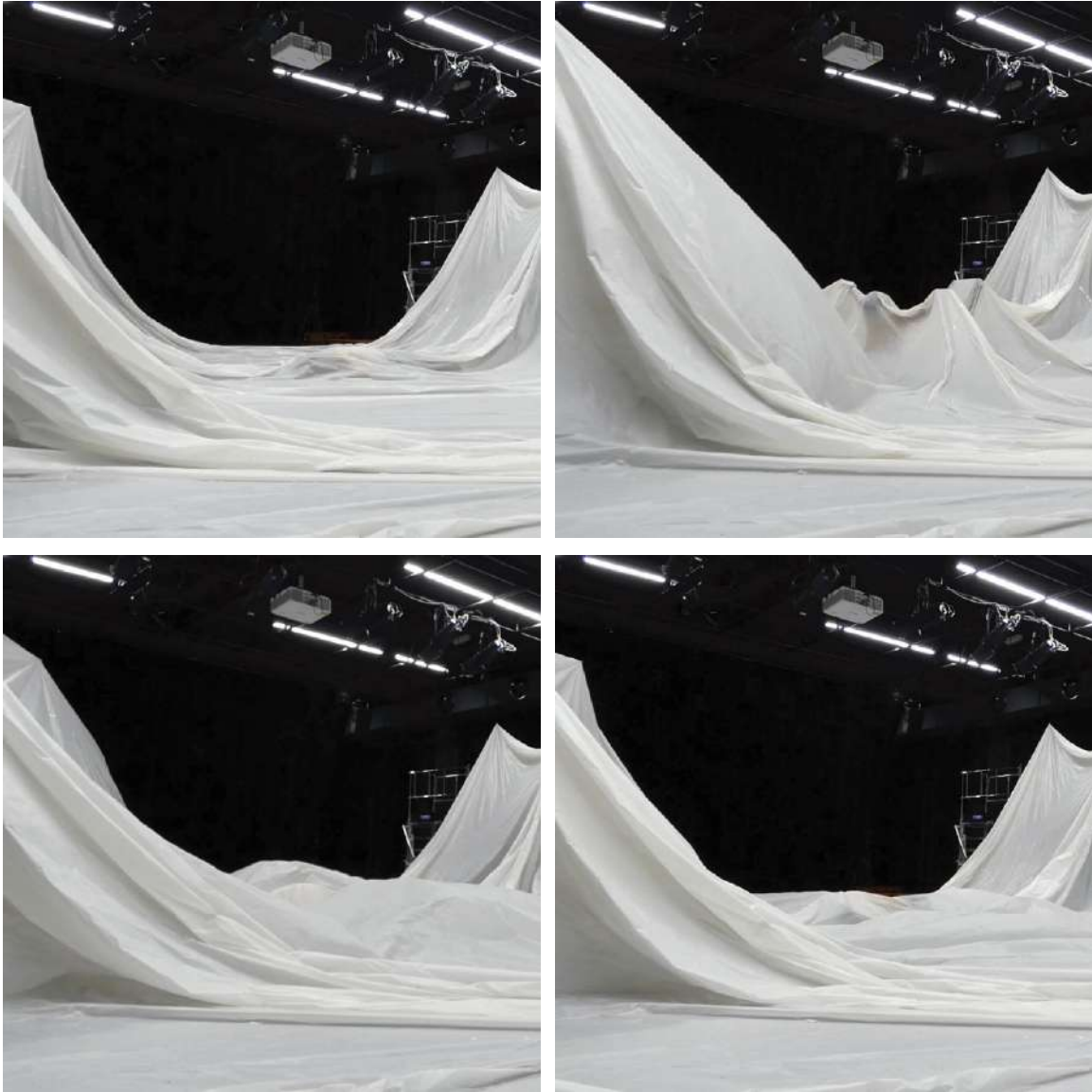


Figure 16: *Séquence d'expérimentation sous la toile, montrant la création de nouveaux reliefs.*
© Ramon Lima

Je commence à jouer avec la différence de vitesse entre la sculpture que je forme avec mon mouvement, et le temps que met la bâche à se redéposer lorsque je termine l'action. Ainsi, je crée de nouveaux reliefs habitables pendant quelques secondes dans le sous-sol de l'installation. En créant différentes hauteurs de relief, je m'autorise des déplacements et de nouvelles postures sous la bâche basque. Ainsi, mon corps agit sur la configuration du relief de l'espace, tout comme l'espace agit sur la façon dont je mobilise la matière. Dans ce duo entre moi et la bâche, la réflexion demeure si qui danse au premier plan est moi ou la matière ?

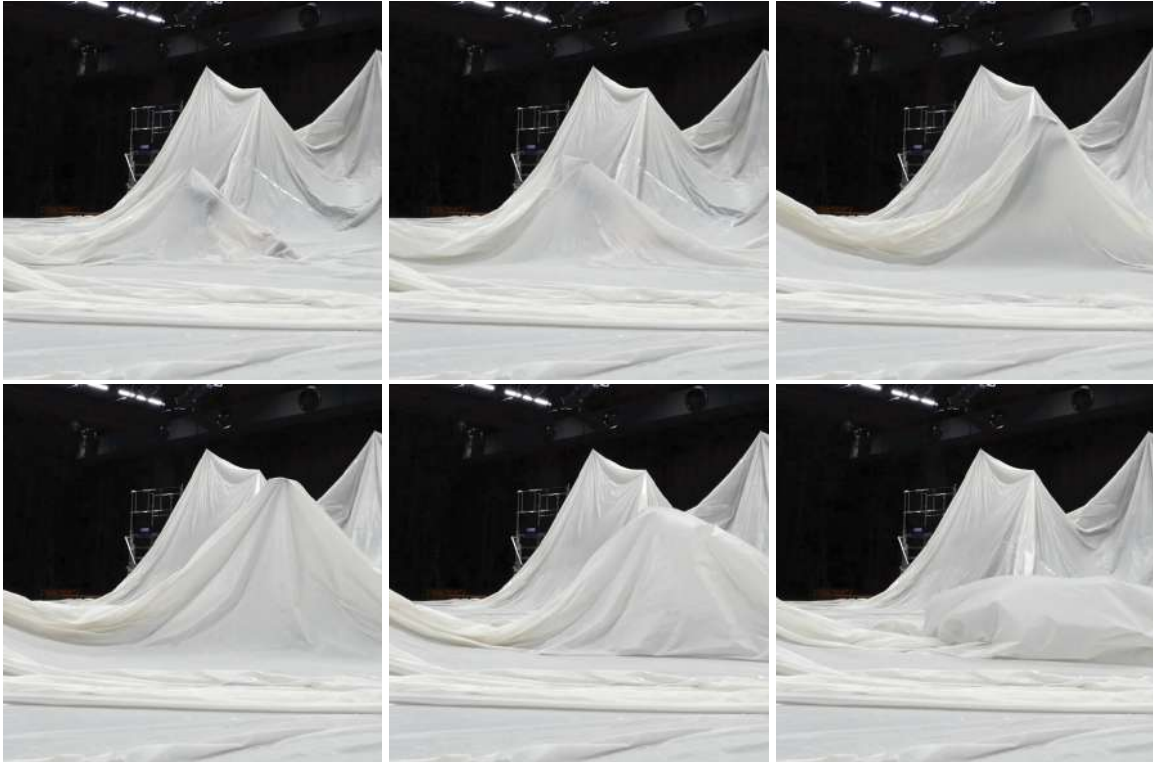


Figure 17: Séquence des expérimentations sous la toile, montrant le décalage entre le temps du corps et celui de la matière. © Ramon Lima

Cette scène joue avec la création et la reconfiguration des topographies de l'installation à partir d'une relation entre le corps et la matière. Dans cet amalgame, je fais référence à la création de l'espace comme un mouvement en chaîne qui joue avec l'équilibre et la négociation des forces. Ici, ces forces motrices sont à la fois celles que mon corps produit et celles qui rebondissent de la matière.

2.2. Dans la grotte, perspectives souterraines

Une autre scène qui émerge de l'*affordance* de l'installation se déroule également sous la bâche. Cette fois-ci, au sein des reliefs créés lors du processus de hissage des pics qui font référence aux chaînes de montagnes grenobloises. Ces espaces creux, qui ressemblent à des grottes ou à des tentes, incitent à se placer tout simplement à l'intérieur et à habiter cet espace aux murs blancs.

En pénétrant à l'intérieur des reliefs de l'installation, j'ai eu l'impression d'habiter un lieu très différent de son extérieur. Lorsque je voyais ces pics artificiels s'élever autour de moi, je les ressentais comme de grands éléments majestueux émergeant au-dessus de moi, alors qu'à l'intérieur, je les percevais comme plus petits, plus restreints, presque accueillants. La perception de l'échelle changeait entre le fait d'habiter l'intérieur du relief

ou de le voir depuis l'extérieur. En même temps, l'expérience suscitée par ces deux positions m'a donné l'impression de l'existence de deux espaces parallèles.

Parfois, juste après une expérimentation, je me plaçais à l'intérieur des pics, afin de me détendre et penser sur ce que je venais de faire. Cette posture réflexive et contemplative que cette espace me provoquait, m'a amené à construire une scène qui demandait au public d'y habiter. Expérimenter cette espace qu'il n'avait vu auparavant que de l'extérieur.

Grâce à la façon dont ces pics étaient organisés dans l'espace, créant une chaîne, il était possible d'effectuer une traversée en entrant par un point du relief et en sortant par un autre. En raison de cette caractéristique de la topographie, dans cette scène, j'invite le public à « traverser quelque chose ensemble ». Cette invitation est une proposition de découverte de l'intérieur des sommets, quelque chose que nous pouvons mettre en relation avec le souterrain de cette espace. Sortir de la surface et plonger dans un lieu inconnu.

La proposition chorégraphique de cette scène passe par le changement d'échelle qui exige un autre type de corporalité de la part du public. Ce dernier doit diminuer son expansion physique pour occuper ce lieu plus restreint. Il y a aussi une invitation claire à habiter ce lieu qui est l'inverse de celui où ils se trouvaient auparavant, dans un changement radical de perspective entre ce qui était perçu à partir de la positionalité qu'ils occupaient. Pendant que le public habite ce lieu, je me permets de lui raconter une histoire. Il s'agit du cycle des tortues, le moteur d'inspiration du protocole *Primaires*. Le discours symbolique évoqué par le cycle de la tortue s'insère dans la construction de *Protopolis* comme une réflexion sur des potentialités qui ne se concrétisent pas.

Dans cet environnement interne, le temps influence également l'expérience. Habiter cet espace pendant une longue période est aussi une invitation à le contempler, de sorte qu'une autre qualité de présence est sollicitée au public. En outre, c'est une façon pour le public de se confronter à la présence de l'autre, en partageant un espace et un temps spécifiques.

Une couche sensorielle s'ajoute à cette expérience, celle de l'ordre du son. Pendant que le public habite l'intérieur du relief, il écoute le bruit de la pluie qui tombe sur une tente. Cette proposition superpose une couche sonore à l'expérience afin d'élargir les compréhensions sur cet espace inventé. Il s'agit également d'une tentative d'activer des

éventuels souvenirs construits dans des relations antérieures avec des phénomènes de l'échelle massive de la ville, tels que la pluie, les éclairs, le tonnerre.

2.3. *L'auto-atmosphère dansante*

Le processus de création de la troisième scène que nous allons aborder dans cet item se produit également sous l'influence de l'*affordance*. Cependant, cette scène se distingue des autres parce qu'elle n'est pas construite en fonction de la topographie de l'installation, mais plutôt en fonction de la matière qui la compose. Pour cela, morceau de la bâche restant a été utilisé pour construire un objet avec lequel j'allais mener les explorations chorégraphiques. Cet objet s'est traduit par un énorme sac en plastique de 3 mètres de large sur 4 mètres de long, un rectangle joint par les bords latéraux, formant une ouverture sur une extrémité.

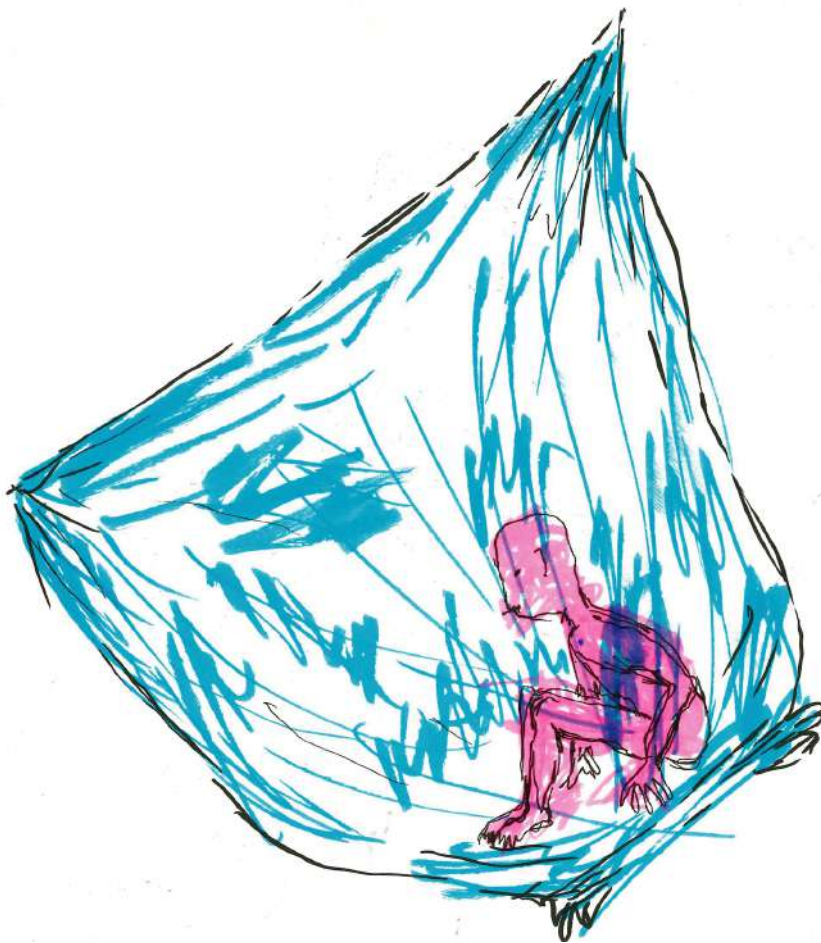


Figure 18: *Atmosphère de soi*, dessin réalisé dans le carnet de bord. © Ramon Lima

Cet objet de taille exacerbée fait référence à un autre plus petit observé à plusieurs reprises dans la rue : les sacs en plastiques. Abondants dans les urbanités où je me suis rendu, tant à Grenoble qu'à Brasilia, les sacs en plastiques abandonnés dans la rue sont la marque du rejet irresponsable. En plus d'être un déchet, leur présence dans les rues rend visibles d'autres forces qui font bouger les rues de manière invisible, comme l'**air**. Ce dernier fait partie des éléments liée à l'échelle massive de l'expérience avec la ville.

Le sac en plastique reste inerte jusqu'à ce que quelque chose le fasse bouger. Pour cette condition, il devient un pont entre mon expérience urbaine et la manière dont j'aperçois les mouvements du vent. C'est-à-dire qu'il a été possible de retracer ou déduire certains mouvements de cette force invisible en fonction du comportement des sacs en plastique trouvés sur mon chemin. Par exemple, derrière l'église de Saint-Bruno, se forme une rencontre de couloirs de vent, de sorte que lorsqu'ils se rencontrent, ils font voler les sacs en atteignant des hauteurs impressionnantes. Le fait d'être témoin de ce phénomène depuis ma fenêtre m'a souvent rappelé la célèbre scène de la beauté américaine, construisant ainsi une petite poésie du quotidien.

Un autre fait que les sacs ont mis en évidence par rapport au vent est l'endroit où ils ont rencontré des obstacles soudains, de sorte qu'ils sont restés coincés, s'empilant les uns sur les autres. Ces petits faits me montrent une chorégraphie invisible que le vent effectue en fonction de la topographie de la ville. La mobilité des forces invisibles m'a intéressé, de sorte qu'en construisant ce grand sac en plastique, je cherche à explorer une perspective chorégraphique qui met en évidence ces données invisibles qui dansent constamment autour de nous, en plus d'explorer une chorégraphie d'objets ou de la matière.

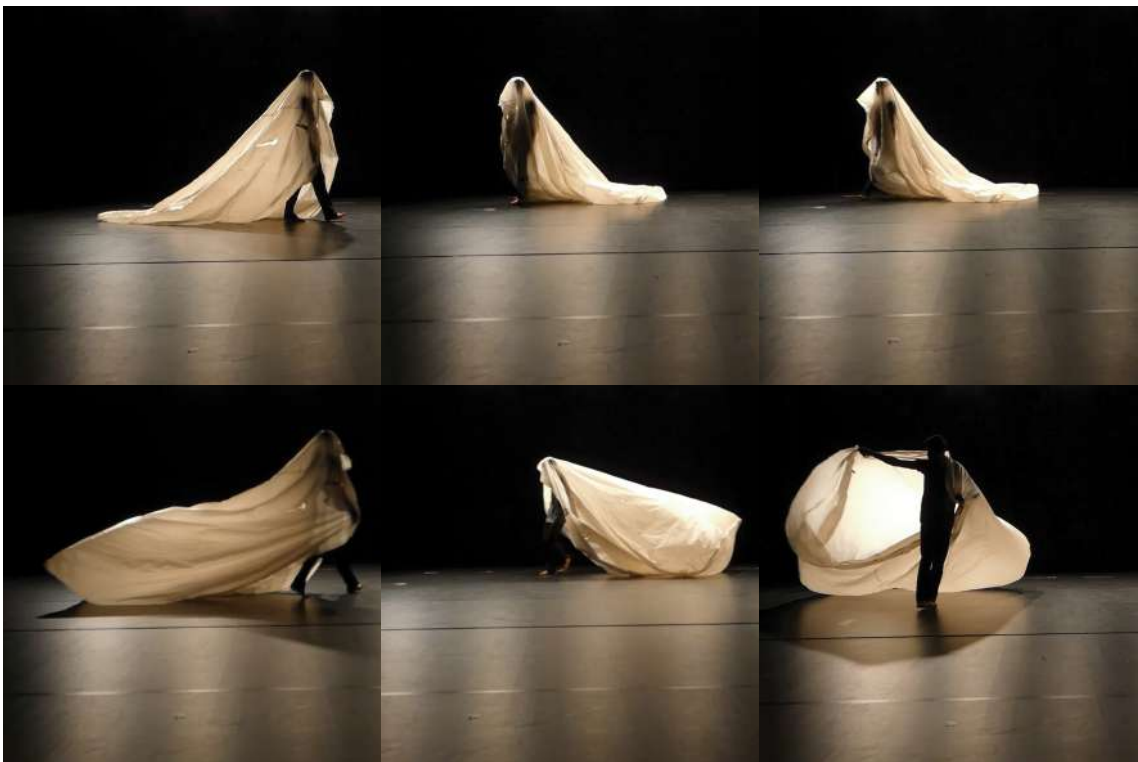
De cette pensée, une séquence chorégraphique est créée. Cette dernière est est la rencontre des forces de mon corps qui, à travers une relation avec cet objet, propose un regard sur la présence massive de l'air qui nous entoure. La séquence chorégraphique⁷⁹ se développe comme suit :

⁷⁹ Images extraites de l'enregistrement d'une journée de répétition au *Live Arts Lab*.

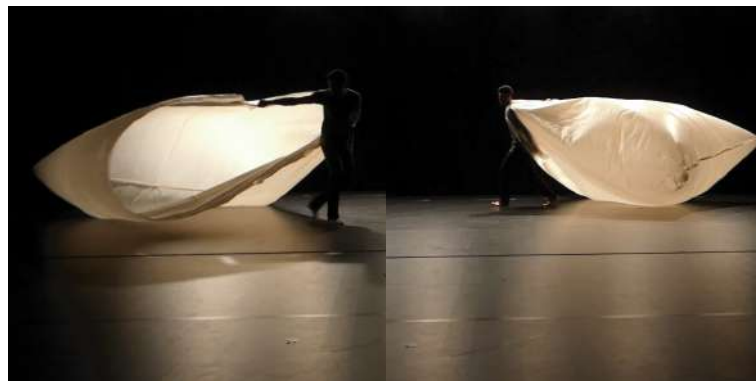
Je porte le sac.



Marche en rond jusqu'à ce qu'il gonfle.



Augmentez la vitesse jusqu'à ce qu'il se détache du sol.



Le jeu des forces entre mon corps et le sac gonflé.



Être avalé par la bouche du vent.



Auto-atmosphère dansante.



Briser les limites de l'atmosphère.



Transmutation corps matière.



La matière affamée.



Devenir un obstacle au vent.



Danser avec une seconde peau.



Compacter jusqu'au maximum.



Changer de peau.



Chapitre 6. Déclinaison des expériences avec la ville en propositions chorégraphiques

Comme nous l'avons vu précédemment, certaines scènes ont émergé dans la relation de mon corps avec l'espace inventé de l'installation, ainsi qu'avec la matérialité dont elle est faite. Sachant que cette installation est le déploiement d'une expérience urbaine que j'ai eue pendant la phase d'exploration de la ville, son influence sur la création des trois scènes discutées avant peut être envisagé comme un point de médiation qui relie les scènes créées avec la référence à la ville. Cependant, dans *Protopolis*, un autre groupe de scènes ne passe pas nécessairement par la médiation créée par l'influence de l'espace de l'installation. Ces scènes – que nous aborderons dans ce chapitre – sont le déploiement direct de l'expérience sur le terrain en une proposition chorégraphique.

1. Le regard

Grâce à l'expérience du premier protocole d'exploration consacré à la ville, il a été possible de réfléchir sur l'échelle intime à partir de la perspective du regard. Avec ce dernier comme véhicule et sujet, j'ai pu expérimenter la réflexivité entre observateur et observé comme un aspect pertinent de cette relation qui s'établit dans une observation anonyme. Cette caractéristique a dévoilé des questions liées à des thèmes tels que le voyeurisme et la surveillance. À partir de cette expérience, j'ai voulu me lancer le défi de créer une écriture chorégraphique sur le regard qui surveille. Pousser l'expérience du regard à une réponse motrice qui met en évidence la répétition comme habitude et la transformation comme condition incontournable. Dans cette proposition chorégraphique, le regard serait le guide et la source du mouvement, le laissant impliquer tout le corps dans une expérience sensorielle.

Dans la scène, la lumière de l'environnement a été délimitée à un seul focus circulaire de 1,5 mètres de diamètre. Cet espace est occupé par moi, soulignant la présence de celui qui observe. En même temps, cette douche de lumière qui tombe sur mon corps renvoie à des images symboliques de surveillance, ou de chasse – comme dans les films classiques où le fugitif est poursuivi par un hélicoptère qui l'éclaire depuis le ciel. Lorsque mon corps est placé dans ce paysage, je cherche à tendre ces deux couches symboliques en

évoquant une imagerie de la surveillance qui cible un corps, un objet, un sujet, en ignorant la présence de l'environnement qui l'entoure.

La corporalité explorée est rythmée, marquée et liée à la percussion de la musique qui accompagne la scène. Cela permet de poser dans l'espace la répétition présente dans les mouvements. Même si cela génère une prévisibilité du vocabulaire physique exploré, ce qui est recherché dans la répétition, c'est la déshumanisation de ce corps qui passe plusieurs fois par le même cycle de mouvements. De plus, avec la répétition instaurée, de petites variations dans la façon dont le vocabulaire est déployé peuvent mettre en évidence des résidus d'humanité derrière cette figure qui se déshumanise sous les yeux du public.

Comme méthodes utilisées dans la création de ce vocabulaire de mouvements, je me suis inspiré de certains éléments liés au regard et à la surveillance. Par exemple, le mouvement des caméras de sécurité. Ces dernières ont une qualité de mouvements panoramiques, de pivotement et de changement d'axe. En incorporant ces mouvements dans l'écriture, mes yeux sont désignés comme vecteurs de mouvement, de sorte que le mouvement de ma tête et de mon cou était le prolongement de l'action de regarder. Je laissais que ce mouvement rebondisse dans tout le corps, en afin que cela soit le résultat d'une action amorcée par les yeux.



Figure 19: *Atmosphère de soi, dessin réalisé dans le carnet.* © Ramon Lima

Entre ce vocabulaire lié au mouvement des caméras de sécurité, il a été ajouté d'autres mouvements qui font référence à la poursuite. Cela s'est traduit par des corporalités où je cherchais à me cacher du regard de ceux qui m'observent et qui me distinguent dans cet espace. Ici, il y avait un engagement des membres supérieurs qui cherchaient inefficacement à me cacher au milieu de cette lumière qui me baigne et me met en valeur dans l'espace.



Figure 20: Insertion du mouvement des membres supérieurs dans les cycles de répétition. © Ramon Lima

En mélangeant ces deux types de corporalité, je faisais référence à la condition d'observateur et d'observé que j'ai vécue lors des explorations sur l'échelle intime de la ville. En outre, je souhaitais mettre en place un dialogue entre une corporalité d'ordre humain et une corporalité plus machinale.

2. *Le drapeau blanc*

La deuxième scène que nous aborderons dans ce chapitre découle d'une expérience en ville impliquant une manifestation que l'on retrouve couramment sur les murs urbains : les tags. En revenant d'une de mes promenades, j'ai trouvé la phrase suivante sur le mur de l'entrée de mon immeuble : « Les drapeaux sont des murs entre les gens ». Cette phrase m'a frappé tant par la façon dont elle était écrite, en petites lettres discrètes, que par le dialogue qu'elle instaurait avec ma condition d'étranger. Cette relation nous renvoie à des éléments et des thèmes qui ont traversé cette création, tels que la relation d'appartenance, de rencontre, de construction de territoires.



Figure 21: Tag trouvé sur un mur à Saint-Bruno. © Ramon Lima

Deidre Heddon voit dans le graffiti « une instance d'autotopographie, une écriture qui marque et remarque le paysage tout en marquant et remarquant la subjectivité ». Cette perspective s'inscrit dans la démarche de ce projet, où la construction des récits se fait par la médiation de l'espace. De cette manière, le discours présent dans ce tag, ainsi que la

manière dont il résonnait dans mon expérience de la ville, ont été agrégés dans la construction de la scène traitée dans cet item.

Dans *Protopolis*, cette expérience a été traduite en une scène guidée par la manipulation d'un objet symbolique : une toile de papier de 1 mètre de large sur 2,5 mètres de long. La proposition chorégraphique de cette scène visait à mettre en évidence la symbolique évoquée par cet énorme drapeau blanc. Ce dernier pourrait faire allusion tant au drapeau de la paix qu'à celui de nulle part. Ce manque de définition qu'il a suscité a également ouvert un espace pour qu'il soit le drapeau de tous. Un drapeau neutre qui garde en lui le pouvoir de tout représenter. Pour souligner la présence de cet objet, je me base sur une utilisation courante de celui-ci : brandir le drapeau. Cependant, c'est la façon dont l'action est effectuée, la fait sortir d'un lieu commun et la place dans un lieu de réflexion.

Pendant la scène, j'agite ce drapeau de manière exhaustive pendant 9 minutes. À la recherche d'un engagement physique important, je me mets dans des postures et des déplacements qui demandent une dépense d'énergie conséquente, démontrant la difficulté de cette tâche. Cette insistance à brandir le drapeau cherche à ouvrir des espaces de réflexion sur la défense d'un territoire, d'une identité et d'une idée. Cela contraste avec une autre couche possible, qui est celle d'un corps agitant avec insistance un drapeau de la paix. Ces deux perspectives coexistantes éclairent les deux faces d'une même action. Ce doute est volontaire et dialogue avec la perspective de la répétition du geste. C'est-à-dire, dilater cette action dans le temps, en ayant comme objectif l'insistance et la répétition, permet au public de la regarder et de la revoir, en poussant à un élargissement de la perspective symbolique de la scène, après avoir passé l'étape de la compréhension de ce qui va être réalisé.

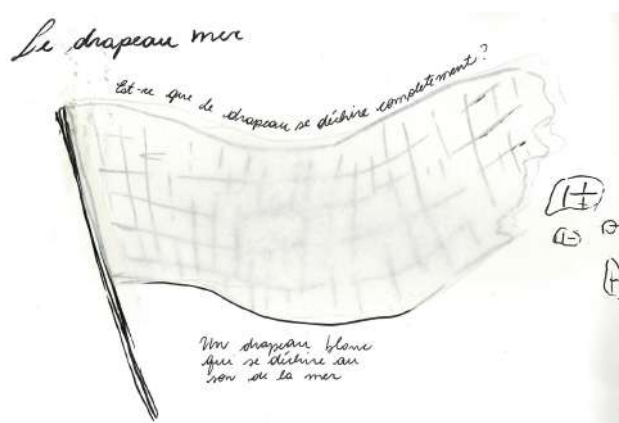


Figure 22: Dessin du drapeau blanc réalisé dans le carnet de bord. © Ramon Lima

La matérialité du drapeau est également un aspect qui apporte un discours implicite. Comme il est en papier, l'action insistante de l'agiter lui fait perdre des morceaux au cours de la scène. Ces données communiquent avec la possible fragilité des idées qui sous-tendent les drapeaux, de sorte qu'une insistance irrationnelle à les brandir finit par provoquer un effet inverse : les défigurer et les détériorer par rapport à leur forme première. La scène se termine par le lever du drapeau défiguré sous des applaudissements raréfiés entendus au loin, comme une récompense inutile pour l'insistance à le brandir.

3. *Les cartes*

Dans une des étapes de la réalisation du protocole *Primaires*, j'ai travaillé sur la carte de Grenoble pour créer des trajectoires qui reliaient les objets photographiés par les participants qui ont répondu à l'appel de l'objet relationnel – les enveloppes. Consciemment ou inconsciemment, lorsque cette récolte a été traitée par le biais d'une représentation bidimensionnelle des espaces urbains, j'ai opéré un important changement d'échelle qui a transformé une expérience possible de la ville en code graphique. C'est-à-dire que la trajectoire qui reliait chaque objet était transformée en trace dessinée selon la représentation plane des rues. De nombreux éléments pertinents de l'ordre variable ont été égarés dans ce processus de « traduction » des parcours. Des données telles que les couleurs des rues, les odeurs de la ville, les horizons qui se dessinent dans chaque coin, la mobilité des personnes. J'ai été impressionné par la manière dont une expérience immersive et plurielle, comme un parcours dans une ville, pouvait se traduire par une ligne qui se promène sur la surface d'une carte. Ce contraste entre l'expérience réelle et sa représentation sur la carte a retenu mon attention, tant pour son caractère lacunaire que pour l'effort de synthèse graphique. Pour moi, cette synthèse dialoguait avec les réflexions sur les potentialités de la rencontre dans la ville. En d'autres termes, cette trace représentait une action primaire – se déplacer le long d'un chemin spécifique – à partir de laquelle tout un univers de nouvelles expériences pouvait émerger.

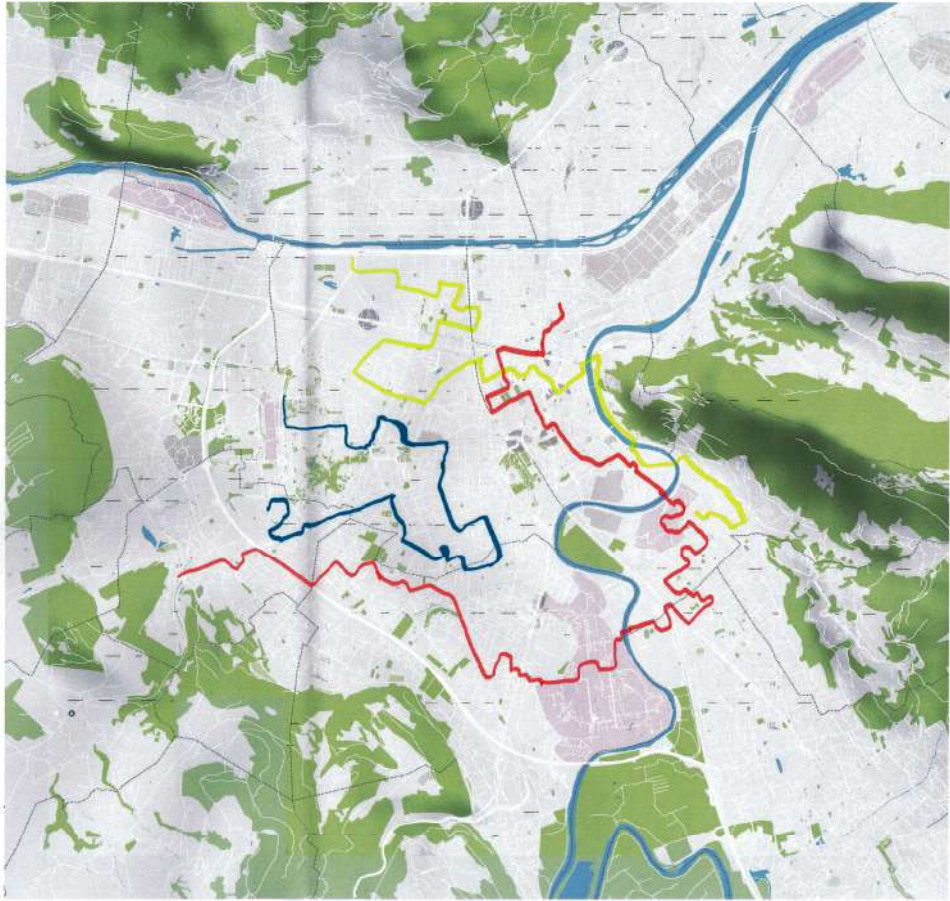


Figure 23: Tracer des chemins aléatoires sur la carte de Grenoble. © Ramon Lima

La chercheuse Kim Vincs, lorsqu'elle traite des méthodologies de recherche en danse, réfléchit aux spécificités de la carte. Elle met l'accent sur sa nature intrinsèque à relier des éléments, et soutient que la représentation sur la carte n'inclut pas la complexité de la manière dont ces éléments sont reliés.

Une carte n'est pas la représentation d'une idée préalable et unificatrice, mais plutôt quelque chose qui relie des éléments. Une carte ne peut pas être traduite parce qu'il n'y a rien qui la précède. On peut traduire tous les symboles, identifier toutes les routes, toutes les maisons et tous les bâtiments, mais cela ne traduit pas la manière dont ces éléments sont reliés, qui est à l'origine de toute « signification » de la carte⁸⁰.
[notre traduction]

⁸⁰ VINCIS Kim, « Rhizome/myzone : a case study in studio-based dance research » in BARRETT Estelle, BOLT Barbara (ed), *Practice as research : approaches to creative arts enquiry*, IB Tauris, London, 2007, p.105 | *A map is not a representation of some prior, unifying idea, but rather something that connects elements. A map cannot be translated because there is nothing prior to it. One could translate all the symbols, identify all the roads and houses and buildings, but this doesn't translate how these elements are connected, which is where any 'meaning' in the map lies.*

Conscient des circonstances de cette « traduction », j'ai décidé de m'approprier des traits comme moteur pour la construction d'une proposition chorégraphique qui cherche à dynamiser la perspective de ce code graphique.

Pendant une grande partie du processus de conception, j'ai essayé de traduire ces lignes en écriture de mouvements. Ces tentatives sont passées par une « incorporation » des lignes dans les mouvements, c'est-à-dire que j'ai essayé de retracer les directions du parcours dans l'espace en utilisant une partie spécifique de mon corps, comme l'épaule, la tête, le pubis. Là encore, j'ai eu l'impression que cette « traduction » littérale de la ligne ne représentait pas la relation que j'avais avec la carte. J'ai donc changé l'orientation des expérimentations en essayant d'autres approches, comme la reconstruction des traits dans l'espace en utilisant des variations de ma propre marche, c'est-à-dire que je parcourais le code graphique du trait en « marchant dessus ».

Après avoir passé assez de temps à suivre ces approches, j'ai finalement décidé d'arrêter et de revenir à l'essence de la carte. Rétablir à nouveau une connexion simple avec cet instrument afin de le redécouvrir. Dans ce nouveau contact avec la carte, ce qui m'a impressionné, c'est la manière dont les vecteurs des rues se croisent et se connectent les uns aux autres, formant des chemins qui s'éloignent puis se rejoignent, comme si tout était régi par une même force : la mobilité. Ce réseau complexe qui ne hiérarchise pas, ne définit pas, ne dicte pas par où commencer, m'a fait prendre conscience de la liberté avec laquelle je pouvais l'aborder.

Dans une carte, tout est posé sur le même plan, sur la page. La carte ne dépend pas du temps. Il ne vous dit pas ce que vous devez lire en premier, ni dans quel ordre assembler les choses. C'est un instrument que quelqu'un peut utiliser à sa guise. Il ne dicte pas la manière dont on doit l'utiliser⁸¹. [notre traduction]

C'est à partir de cette idée de liberté que j'ai commencé à tracer avec des feutres colorés des chemins imaginaires et aléatoires sur la surface de la carte, en jouant avec les lignes et les formes qui existaient déjà auparavant. Dans cette expérimentation, je découvre quelque chose de caché dans la carte. En utilisant le marqueur pour tracer les courbes de l'Isère puis en contournant les limites graphiques de la représentation des montagnes, je

⁸¹ *Ibid.*, p.104 | *In a map, everything is laid on the same plane, on the page. The map is not time-dependent. It doesn't tell you what to read first, or in what order to put things together. It is an instrument for someone to use as they will. It doesn't dictate how one should use it.*

réalise que le plan de la ville contient le dessin d'une tortue – symbole qui régit la plupart des propositions artistiques de ce projet.

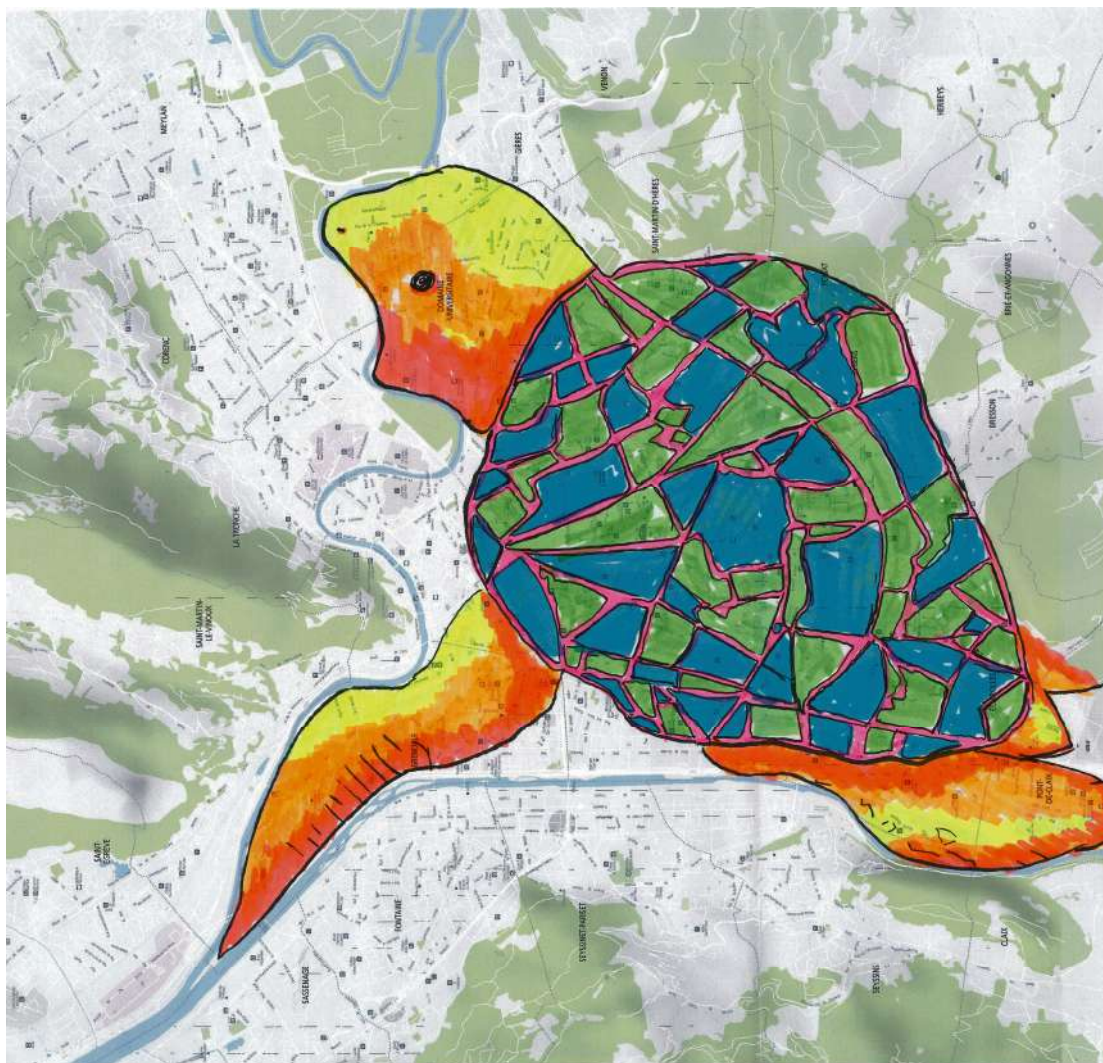


Figure 24: Dessin de tortue réalisé sur la carte de Grenoble. © Ramon Lima

Peut-être, cette image découle-t-elle de la projection symbolique que j'apporte à cette expérimentation. Ou peut-être, il y a d'autres personnes qui, en s'aventurant sur cette même carte, ont découvert d'autres formes et objets cachés. Comme lorsque nous regardons les nuages et identifions des formes qui ne sont pas toujours unanimes.

La découverte de cette tortue dans les rues de Grenoble était ce qu'il me fallait pour définir ce que serait la scène dans laquelle j'aborderais ma relation avec la carte. Dans cette scène, la carte de Grenoble est projetée sur un rectangle blanc de bâche de protection. Cette dernière est la toile blanche – de 3 mètres sur 4 mètres – sur laquelle je parcours les rues de la carte avec un pinceau noir afin de dévoiler la tortue cachée.

Partie 3

-

Dans les entrailles de *Protopolis*, une installation chorégraphique d'ordre *autotopographique*

L'étape de composition de *Protopolis* a révélé deux méthodes principales de création de scènes. D'abord, une approche qui s'appuyait directement sur la topographie inventée, cette dernière étant une sorte de support médiateur entre les expériences de la ville et la conception de la scène dans le studio de création. La deuxième méthode, à son tour, était un processus de transposition qui s'est produit sans cette médiation, c'est-à-dire que les scènes créées selon celle-ci ont émergé de manière plus directe, en se construisant indépendamment ou avant même de la topographie. Je considère que ces deux groupes de scènes sont également le fruit des données autoethnographiques recueillies lors de la réalisation de *Protocoles pour une ville inventée*, étape d'exploration dans la ville.

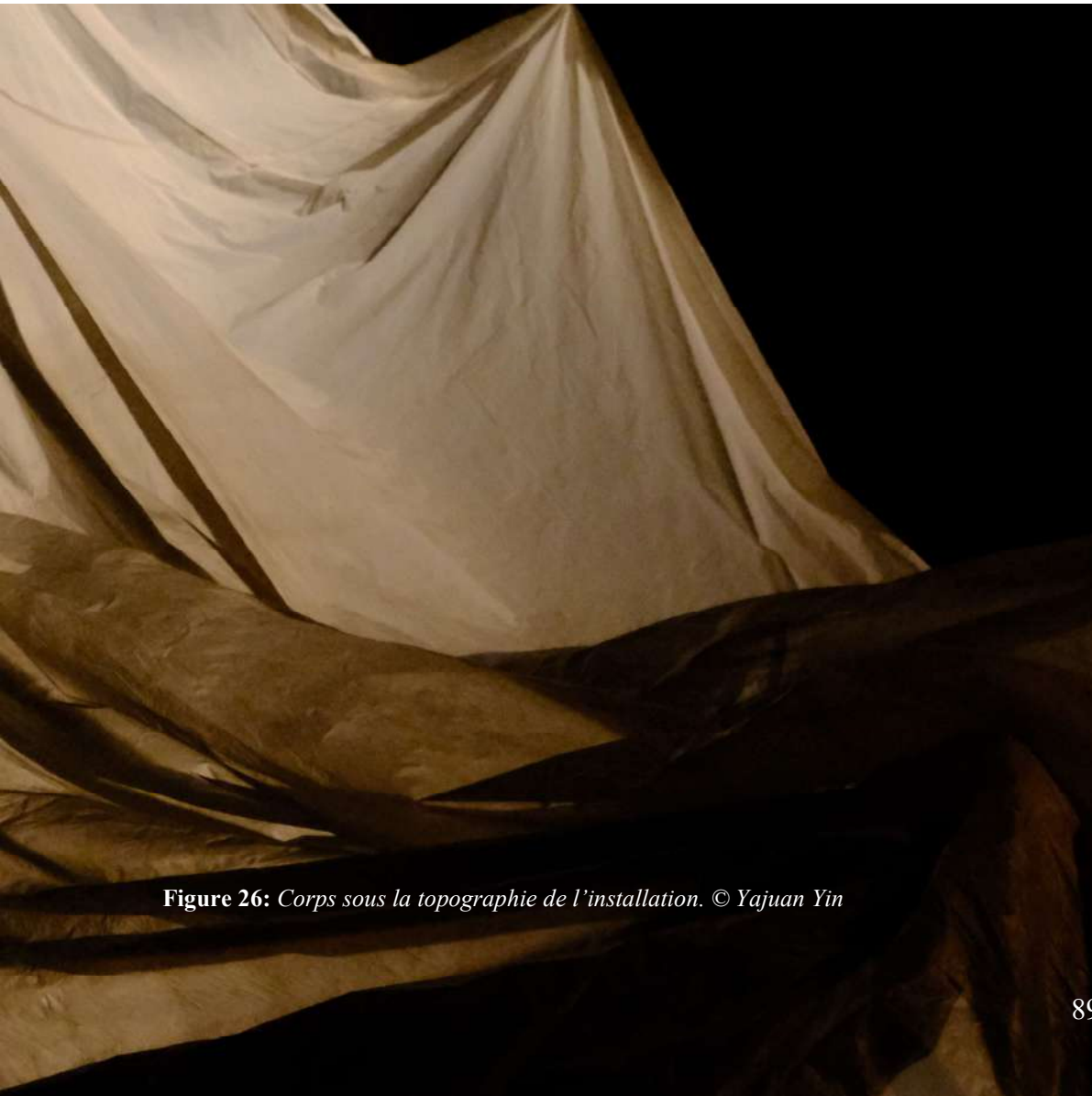
Dans cette partie de l'étude, nous entrerons dans les veines de *Protopolis* afin de disséquer les enjeux symboliques, chorégraphiques, politiques et visuels de l'œuvre. Cette étape d'analyse de l'œuvre sera menée selon deux axes principaux : un point de vue politique-philosophique de la danse et un autre phénoménologique. Ces efforts nous conduiront à une réflexion sur les raisons pour lesquelles *Protopolis* peut être configurée comme une œuvre d'ordre *autotopographique*.

Chapitre 7 - *Protopolis*, une installation chorégraphique

Lorsque la porte de la salle de spectacle s'ouvre, le public est confronté à une abondante **matière blanche** qui recouvre tout l'espace. Cette matière blanche forme des reliefs irréguliers de hauteurs variables, dont certains sont plus petits qu'un être humain moyen, tandis que d'autres sont plus grands et touchent presque le plafond de la pièce. Ces pics sont concentrés dans les coins opposés de la pièce de manière à former une diagonale plate entre eux. Le centre de la pièce est faiblement illuminé, tandis que les sommets sont éclairés par une lumière qui les atteint par derrière, les transformant en grandes masses lumineuses. Au centre plat de l'installation, on peut percevoir un relief beaucoup plus bas que ceux qui entourent le public. C'est un relief avec des morphologies humaines. Si l'on regarde attentivement à travers la légère transparence que présente la matière, on peut voir un corps humain enterré sous cette installation.

1. TABLEAU #01 – Genèse, ou ce que la ville enterre.

Pendant que le public s’immerge dans cet espace blanc, un son est diffusé dans la salle :



*Le blanc impose la neutralité du néant et la potentialité du tout.
Un paradoxe qui me fait penser sur la proximité de deux pôles opposés.
Entre le tout et le rien, je n’imagine qu’une fine ligne qui les sépare, et pour la franchir il suffit de décider de commencer quelque chose. Et c’est tout !
Avant même de me déplacer, j’ai déjà fait le premier pas. En décidant de commencer quelque chose, j’assume la responsabilité d’être celui qui détient le pouvoir de couper le calme blanc avec un abîme noir.
Ici, avec vous, je veux commencer quelque chose. Traversez le calme blanc. Libérez le monstre de l’inconnu. Déchirez le silence. Croiser les trajectoires, établir des intersections, car c’est aux croisements que la rencontre se produit. C’est au croisement des chemins que la vie prend forme, permet le va-et-vient : la contamination.
Et une fois encore, un paradoxe se présente, car pour construire, je dois détruire ce qui existait auparavant. J’ai besoin de piétiner sans remords tout ce que cette terre a enterré dans ses entrailles. Tout ce qui est caché sous nos pieds. Faire face au vide, à l’invisible, au creux, à l’inconnu, au souterrain, au ver.
Ici, je veux inventer cette rencontre entre vous et moi.
Inventer ces minutes que nous partageons le même air.
Inventer ce son, cette voix, inventer votre ouïe ou son absence.
Inventer la couleur de ma peau, mon souffle et ma sueur.
Inventer cette matière blanche qui n’est rien, mais qui peut devenir ce que l’on veut.
Inventer le lever du soleil en ce jour-là, ainsi que sa trajectoire dans le ciel.
J’invente votre présence et je vous laisse inventer ce que je suis.
Je te regarde, je te vois, et j’invente tout ce que je ne vois pas en toi.
Je vous autorise à faire la même chose avec moi. Vous pouvez regarder.
J’invente cet espace ici pour que vous puissiez l’inventer aussi.*

Figure 26: Corps sous la topographie de l’installation. © Yajuan Yin



Figure 27: *Ombres humaines projetées sur l'installation.* © Yajuan Yin



Le corps enfoui commence à effectuer de petits mouvements avec ses membres, créant de petits reliefs dans l'espace. Ces mouvements gagnent en amplitude et s'intensifient. Les jambes, les bras et la tête sont élevés vers le plafond en recherchant le maximum de leur extension. Toute la topographie réagit à ce mouvement, se reconfigurant pour donner de l'espace à ce nouveau relief qui apparaît. Lorsque cette nouvelle topographie apparaît, on peut observer la pression entre la peau et le plastique, rendant plus claires les caractéristiques humaines de celui qui se déplace sous la bâche. En même temps, cet espace qui s'ouvre sous la matière permet à la lumière qui touche derrière les pics d'éclairer ce corps, projetant des ombres sur le blanc de l'installation. Les postures et les déplacements évoluent. L'interprète exécute une position de yoga appelée « chandelle » sous la bâche. Pour cela, il se positionne avec le dos au sol et le ventre vers le haut et commence à lever les jambes de façon à ce que son corps atteigne une position verticale avec les trapèzes et le cou comme point d'appui au sol. Il fait cela comme s'il marchait sur l'inverse de la toile. Ses pieds sont visibles grâce à l'incidence de la lumière, de sorte que les « pas » qu'il fait

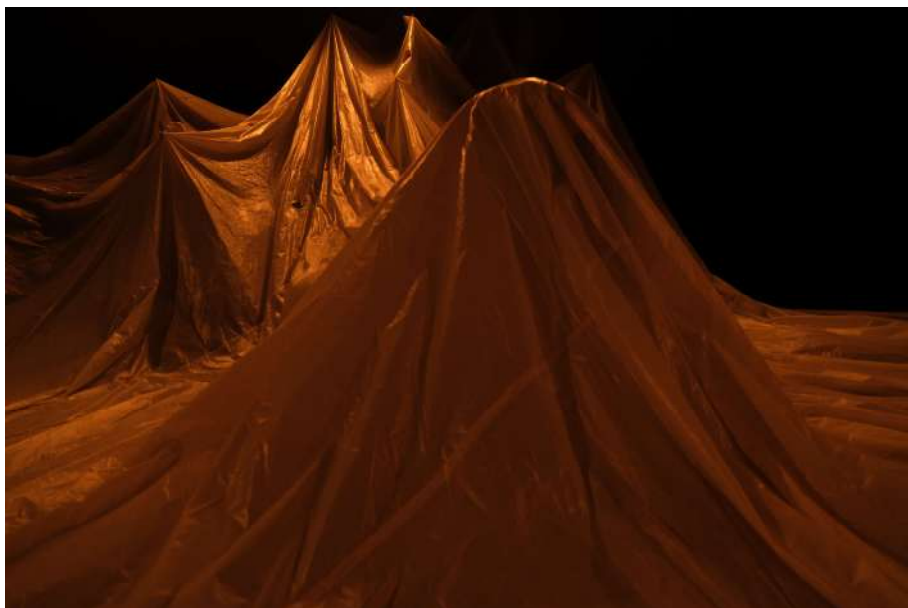


Figure 29: *Topographie créée par le corps humain.* © Yajuan Yin



Figure 28: *Disparition de celui qui danse sur la toile.* © Yajuan Yin

sont perçus grâce à l'ombre projetée sur la bâche. Dans cette position, il atteint le point maximal de verticalité, formant un pic d'environ 1,5 mètre. Il reste immobile dans cette position comme s'il s'agissait d'un sommet de plus de l'installation. Ce pic commence à osciller d'un côté à l'autre jusqu'à ce qu'il revienne soudainement à la position horizontale, laissant un vide là où la bâche était soutenue. La bâche redescend alors lentement vers sa position de départ, flottant jusqu'à ce qu'elle retrouve son corps. Il développe ce vocabulaire d'une autre manière, en utilisant différentes parties de son corps comme supports, formant des reliefs tout aussi distinctifs. Il rampe sous la matière blanche, s'approche et s'éloigne du public jusqu'à ce que, dans un de ces déplacements, il disparaisse à l'intérieur d'un des sommets du relief.

2. TABLEAU #02 – Les drapeaux sont des murs entre les gens.

Après que l'interprète ait disparu à l'intérieur des pics, un son peut être entendu :

Dans cette ville inventée, les murs crient ce que ses habitants n'osent pas dire tout haut. Un moyen de démarquer les territoires autres que ceux qui figurent sur les cartes. Lorsque je me promène dans ses rues, j'écoute avec mes yeux ses voix discrètes, sa calligraphie fragile et pressée, ainsi que la fugacité de ses mots, constamment recouverts par d'autres récits. Un dialogue fin qui s'étire dans le temps. Une lutte inlassable pour les territoires subjectifs.

L'interprète réapparaît, cette fois sur la bêche, occupant la même place que le public, c'est-à-dire la partie plate de l'installation. Il marche lentement avec un bâton en bois. Une matière blanche est enroulée autour de ce bâton. Tout en marchant, il fait lentement des mouvements circulaires avec le bâton en l'air pour que cette matière se déroule petit à petit. Il persiste dans cette action jusqu'à ce que tout la matière soit déroulée du bâton, révélant un rectangle de papier blanc d'environ 1 mètre de haut et 2 mètres de large. Il s'agit d'un drapeau.

Il agite ce drapeau au son d'une percussion rythmique et obsessionnelle en regardant le public. Il adopte différentes postures en insistant continuellement pour agiter ce drapeau en papier. L'intensité avec laquelle il agite l'objet augmente avec le temps. Progressivement, des morceaux du drapeau en papier se détachent, se déchirant au fur et à mesure. Il agite le drapeau pendant 9 minutes consécutives pour finalement traverser l'espace plat de l'installation avec le drapeau levé. Il se tient à l'entrée du relief, attache le mât du drapeau à des cordes descendant du plafond et le hisse enfin au son d'applaudissements vagues et lointains, le montrant avec des déchirures et des morceaux manquants.



Figure 30: Séquence de photos où Ramon Lima brandit un drapeau blanc. © Yajuan Yin

3. TABLEAU #03 – La perversion du regard.

Un projecteur est allumé en diagonale, à l’opposé de celui où se tient l’interprète. Il s’en approche lentement, le regard fixé sur la source de lumière. Pendant qu’il effectue cette action, un son est entendu dans l’espace :

Pour conquérir des territoires subjectifs, mes membres s’étirent au-delà de leur limite. Mon regard tripote timidement tout ce qui entre dans son cadre. Il crée des tableaux, envahit l’intime, le transforme en public. Mon regard est la fenêtre de mon âme, emprisonnée dans deux globes oculaires, emprisonnés dans un corps d’homme latin américain, emprisonné à son tour dans le Globe terrestre. Toutes ces formes circulaires répétitives me font penser que peut-être mon âme est également ronde. Peut-être que cela lui permet de se glisser plus facilement à l’intérieur de mon corps sans être dérangée. Je dirais ainsi que regarder c’est s’ouvrir à l’extérieur de soi-même. Regarder, c’est inventer un monde extérieur. Et ce que je réalise maintenant, c’est que pour regarder, il faut permettre d’être vu.

L’intensité de la lumière diminue à mesure que l’interprète s’en approche, jusqu’à ce qu’elle s’éteigne complètement. L’espace entier est baigné dans l’obscurité jusqu’à ce qu’un cercle de lumière blanche s’allume progressivement au milieu de l’installation. Un son de trompette mélodique est entendu. L’interprète s’approche lentement du cercle. Lorsque la lumière commence à tomber sur certaines parties de son corps, celles-ci se dévoilent, se détachant de l’obscurité qu’elles occupaient auparavant. Il avance jusqu’à ce qu’il soit complètement positionné au centre du cercle. En même temps que la mélodie de la trompette, on entend une pulsation basse et rythmique.



Figure 31: Cercle de lumière sur qui éclaire les pieds de Ramon Lima.
© Yajuan Yin

À l'intérieur du cercle, il regarde vers le haut, d'où la source de lumière a été produite. Sa luminosité lui fait tourner la tête en diagonale vers son épaule droite, puis il regarde vers le bas, rapprochant son menton du sternum. Il lève à nouveau le visage vers la source de lumière, qui l'oblige à détourner le regard. Ce cycle se répète pendant plusieurs reprises, s'effectuant au rythme de la pulsation sonore. À un moment donné, il se libère de ce cycle. Maintenant, sa tête effectue un mouvement panoramique de telle sorte que son regard parcourt horizontalement tout l'espace,



Figure 32: *Séquence de mouvements guidés par le regard.* © Yajuan Yin

s'arrêtant à la limite de la torsion du cou. Il revient au même point où le mouvement commence, répétant le panorama plusieurs fois. Le mouvement s'intensifie, de sorte que les bras sont engagés en contrepoint du vecteur que constitue la tête. Les bras se figent dans la direction opposée à celle de la tête. Pendant un cycle, l'interprète reste immobile jusqu'à ce que la tête reprenne le mouvement panoramique, mais pas les bras, ce qui désengage le mouvement vu précédemment. Après un cycle, les bras reprennent le mouvement, cette fois en couvrant la tête qui est placée vers le sol. Les bras forment deux arcs au-dessus de la tête comme pour la protéger. Une fois de plus, l'interprète se fige. Après quelques instants, seule la tête reprend le mouvement panoramique, mais cette fois tournée vers le sol et couverte par les bras. Cette posture est rompue par un fort mouvement de la tête qui fait faire à l'ensemble du corps un demi-tour autour de son axe. La tête répète ce mouvement de regard derrière les épaules. Cela répercute dans tout le corps qui fait un tour complet sur son axe à partir du vecteur de mouvement effectué par la tête.

Une fois de plus, l'interprète se retrouve face au public et développe d'autres vocabulaires guidés par le mouvement de la tête. Ce vocabulaire est entrecoupé de mouvements de bras qui protègent le corps de la source lumineuse. Les cycles de mouvement sont répétés différemment jusqu'à ce que tout le vocabulaire vu soit agencé différemment. À la fin de la scène, l'interprète reprend le premier cycle qui construit un triangle entre le regard sur la source de lumière au plafond, la rotation de la tête vers l'épaule droite et le regard vers le bas avec le menton sur le sternum. Ce cycle ralentit jusqu'à ce qu'il soit complètement dilué.

4. TABLEAU #04 – La grotte, le souterrain, la tente.

La lumière envahit tout l'espace. L'interprète s'adresse au public :

- Je voudrais proposer que nous traversions quelque chose ensemble en ce moment. Que nous laissons de côté le relief qui nous entoure, et que désormais nous devenions nous-mêmes ce relief. Que nous plongeons à l'intérieur de ce paysage inventé. Que nous le voyons depuis l'intérieur.

Il se rend au pic qui commence la chaîne de reliefs qui se trouve au dos du public. Il dévoile une ouverture non encore perçue, y plonge la moitié de son corps et revient avec un fil blanc à la main.

- Ce fil nous conduira dans notre traversée, en gardant notre lien avec l'extérieur. Vous pouvez le tenir pendant que vous traversez ce paysage. On y va ?

Le public se dirige vers l'intérieur de ce relief, où il trouve des coussins pour s'asseoir. Un bruit de pluie frappant contre une tente est entendu à l'intérieur du relief où se trouve maintenant le public. Dans cet environnement, un audio est diffusé :

*Vous êtes à l'intérieur de moi.
Ici, je suis votre toit et votre maison.
Dehors, une tempête se présente.
Je pense que ce serait mieux si nous attendions à l'intérieur pendant un moment.
Mettez-vous à l'aise, bientôt cette tempête va passer et nous pourrions continuer notre traversée.
Mais avant de poursuivre, je voudrais vous raconter une histoire.*

*Pendant une nuit de pleine lune, un animal géant rampe avec difficulté sur le sable de la plage.
À première vue, on pourrait douter que ce soit son espace. Ses longues nageoires qui, dans l'eau, servent de rames et lui permettent de se faufiler rapidement dans l'eau, là ressemblent plutôt à des bras et des jambes maladroits qui peuvent à peine supporter son propre poids.
Littéralement, ça ne semble pas être sa place. Malgré cela, l'animal insiste pour traverser cet espace en portant toute son incompatibilité avec ce sol sablonneux. Ses nageoires rencontrent le sable, forçant un petit déplacement imprécis et traînant.
C'est là que tout a commencé pour lui. Une autre fois, ses petites nageoires ont creusé leur chemin pour sortir de la terre. Et il faut que ce soit à ce même endroit que tout recommence.
L'animal avance lentement, centimètre par centimètre, et après beaucoup d'efforts, il choisit un endroit sans danger et commence à creuser dans le sol sablonneux. Une fois de plus, ses nageoires font un travail auquel elles ne sont pas habituées. Elles ne semblent pas avoir été conçues pour une telle tâche. Ou du moins, elles n'ont pas la même efficacité et la même rapidité que celles des autres animaux qui s'aventurent sur terre.
L'animal creuse dans le sol de la plage. De petites quantités de sable sont lancées en l'air, créant ainsi un trou dans le sol. Lorsqu'il semble assez grand, elle se faufile maladroitement à côté du trou et commence son ponte. L'un après l'autre, elle remplit le trou de centaines d'œufs parfaitement assortis : blancs et ronds. Chaque sphère contenant une partie d'elle-même.
De nouveau, ses nageoires versent du sable dans le trou jusqu'à ce qu'il soit complètement recouvert, laissant ses précieux œufs dans l'obscurité souterraine. Là, le sable est le toit et la maison de ces minuscules créatures.
Elle enterre son petit secret et repart vers la mer, cette fois-ci, seule.
Ensemble, enterrés par le sable de la plage, ces œufs attendent le moment de leur course mortelle à travers la bande de sable, vers la mer tout aussi mortelle.
Ensemble, ces petits œufs sont abandonnés sans que personne ne puisse les protéger. Seule une couche de sable les cache des autres créatures affamées.
Ensemble, ils se développent chacun dans leur propre espace circulaire et blanc, comptant les jours pour rencontrer tout ce qui est au-dessus d'eux.
Et quand le moment est venu, ensemble, ils creusent la terre pour faire leur chemin vers une mer remplie d'inconnu.*



*Statistiquement, seul un individu sur mille atteindra l'âge adulte et reviendra sur cette même plage pour continuer ce cycle. Une rencontre future avec son passé. Les neuf cent quatre-vingt-dix-neuf autres seront tués, dévorés, capturés, intoxiqués ou asphyxiés par les déchets humains en mer.
Telle est la réalité de ce nid de tortues.
C'est le cycle auquel ils sont reliés.
Ou bien, la place qu'ils occupent dans une chaîne alimentaire complexe et cruelle.
Tout cela me fait penser à ce qui a été détruit avant même d'avoir eu la chance d'être quelque chose...
Tout ce qui n'a jamais existé.
Ça me fait penser à la chaîne alimentaire dans cette ville.
Qui mange qui... Qui est ma proie et qui est mon prédateur.
Proie ou prédateur. Drôle de définition.*

*La tempête semble passer. Nous pouvons continuer notre traversée.
Suivez le fil qui vous relie et vous arriverez à l'extérieur.*

Le public suit le fil blanc vers la sortie du relief qui se trouve du côté opposé à celui où il est entré.

5. TABLEAU #05 – L'atmosphère, l'œuf, la suffocation.

Lorsque le public quitte les reliefs, il est confronté au paysage transformé. Là où il y avait une chaîne de montagnes à l'opposé de celles qu'ils occupaient, il n'y a plus qu'un horizon plat. Sur cet horizon, l'interprète est debout, couvert par un grand sac de 3 mètres sur 4 mètres. Ce sac est fabriqué à partir de la même matière que celle utilisée pour toute installation. Le sac attaché à sa tête se traîne jusqu'au sol. L'interprète tourne en rond. Pendant qu'il fait ce mouvement, le sac en plastique qu'il porte se gonfle derrière lui. Il accélère ce parcours pour que le sac atteigne sa capacité maximale et se soulève du sol, flottant attaché au corps de l'interprète. Il continue à tourner, et le sac gonflé tourne maintenant avec lui, occupant une grande partie de l'horizon.



Figure 34: *Le sac est gonflé pendant que l'artiste tourne.* © Yajuan Yin



Figure 35: *Sac gonflé avec l'interprète à l'intérieur.* © Yajuan Yin

D'un seul coup, l'interprète est « avalé » par le sac. C'est-à-dire qu'il avance le sac sur lui-même, en le portant vers le sol pour qu'il se retrouve à l'intérieur du sac. Il piège l'air qui occupait le sac, en se mettant sur la partie ouverte du sac, de sorte que l'air ne part pas de l'intérieur du sac. Ce que l'on voit maintenant n'est qu'un gros sac gonflé sur le sol. L'interprète occupe le centre du sac, mais on peut guère le voir, vu l'opacité de la matière. Lorsque le sac se stabilise, il fait de petits mouvements révélant différentes formes comme un pic, un bateau, un oreiller.

À l'intérieur du sac, l'interprète amorce de petits mouvements pour que la masse blanche se déplace dans la pièce, comme si elle avait sa propre mobilité. Il accélère et déploie ces mouvements en créant des chorégraphies avec l'objet toujours gonflé. À un moment donné, il s'arrête et le sac retourne à l'immobilité. Après quelques secondes de contemplation, on peut voir un petit doigt frapper la surface du sac depuis l'intérieur. Ces coups deviennent plus fréquents, simulant un battement de cœur. L'interprète intensifie encore les coups de manière à briser la surface du sac gonflé. Un bras humain sort de la matière blanche et dessine des mouvements dans l'espace. Maintenant, la matière blanche danse avec un bras



Figure 36: *L'interprète franchi la matière avec son bras.* © Yajuan Yin



Figure 37: *Danser avec la matière.* © Yajuan Yin

humain exposé. Cette chorégraphie progresse jusqu'à ce que ce bras enlève toute la matière du dessus de l'interprète le révélant à nouveau.

L'interprète tient les deux extrémités de la bouche du sac et avance vers le public, ce qui le fait gonfler à nouveau. Avant d'atteindre le public, il dirige le sac vers le sol afin qu'il revienne sur l'interprète lui-même. Il effectue ce mouvement plusieurs fois jusqu'à ce qu'il s'arrête une fois, de sorte que le sac entre en collision avec son propre corps l'imprimant sur la surface de l'objet.

Habillé du sac, l'interprète fait plusieurs tours sur son propre axe, finissant par se regrouper sur lui-même en cherchant à compacter au maximum la matière. Il se laisse allonger sur le sol et tourne lentement sur lui-même afin de sortir complètement du sac.

6. TABLEAU #06 – La ville des tortues

L'artiste se lève, se rend dans un coin de l'installation, prend un marqueur noir et un morceau de bâche rectangulaire de 3 mètres par 4,5 mètres. Il se déplace au centre de l'installation, étend le rectangle au sol et s'adresse au public :

- Chaque ville, inventée ou non, cache un secret dans ses trajectoires. Un pouvoir à libérer. Je passe par les veines de cette ville qui me traverse pour faire partie de ce mystère. Pour y laisser mes traces et lui permettre de me marquer aussi. Quand je parle de cette ville que j'invente, je parle de moi-même, mais avec une autre voix, un autre son, un autre corps. Et j'essaie d'y dessiner un peu les contours de mon histoire pour que je puisse m'y faire une place et qu'elle se fasse une place en moi.

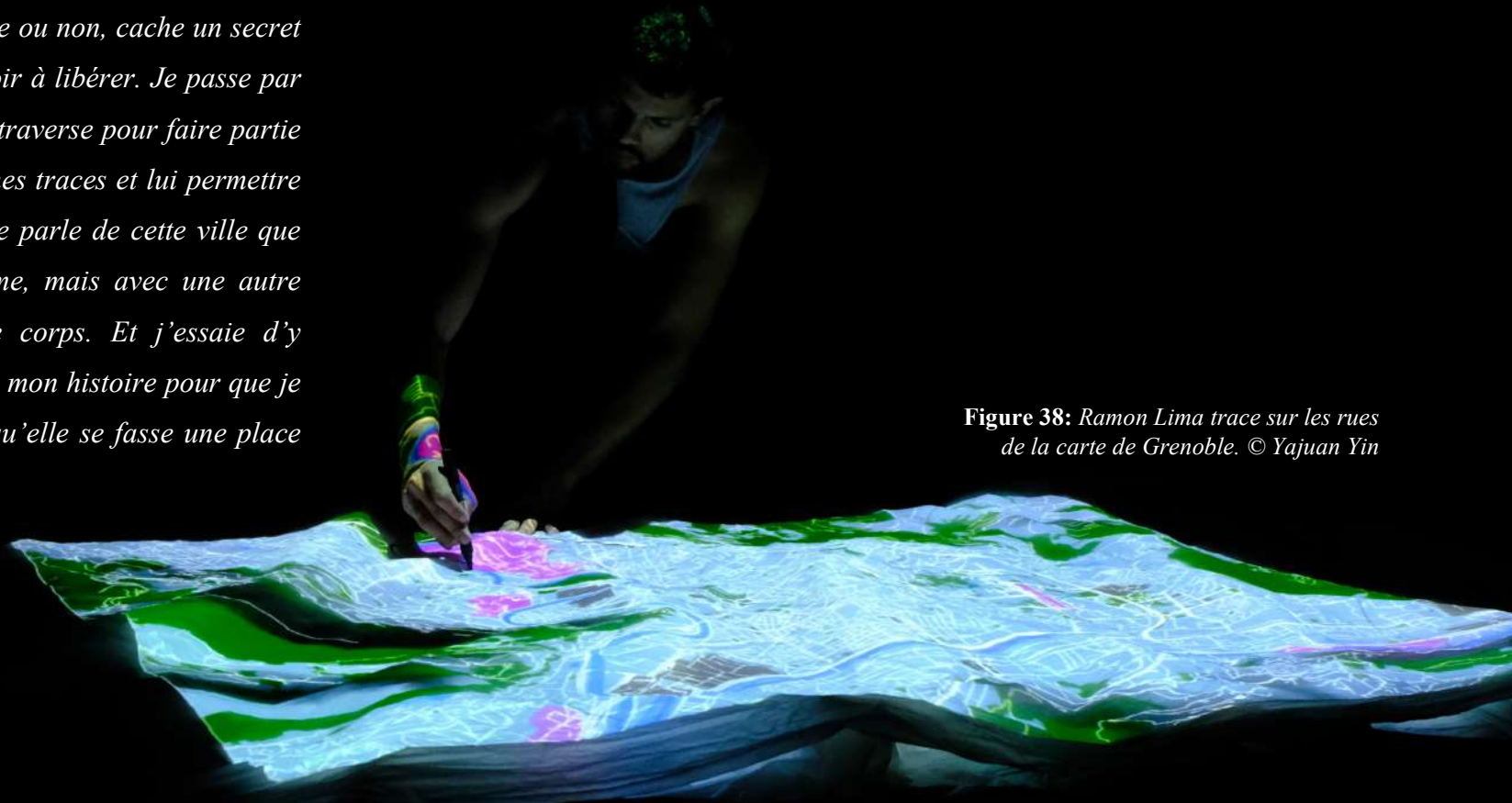


Figure 38: Ramon Lima trace sur les rues de la carte de Grenoble. © Yajuan Yin

Sur le rectangle de bâche qu'il vient d'étaler au sol est projetée la carte de Grenoble. Il s'agenouille à côté de l'image et commence à tracer avec le marker noir. Il le promène dans les rues représentées sur la carte, créant des lignes noires sur la projection de la ville. Progressivement, la projection de la carte est remplacée par l'image de l'eau de mer, qui s'agite lentement. Alors que l'image de la carte est remplacée par celle de la mer, on remarque que les lignes précédemment tracées sur les rues ont pris la forme d'une énorme tortue. L'interprète contemple longuement le dessin de la tortue qu'il a réalisée, sous la projection bleue de la mer. Il se lève, contemple encore un peu et retourne au relief où tout a commencé, laissant le public avec cette dernière image qui reste jusqu'à ce que le public applaudisse.

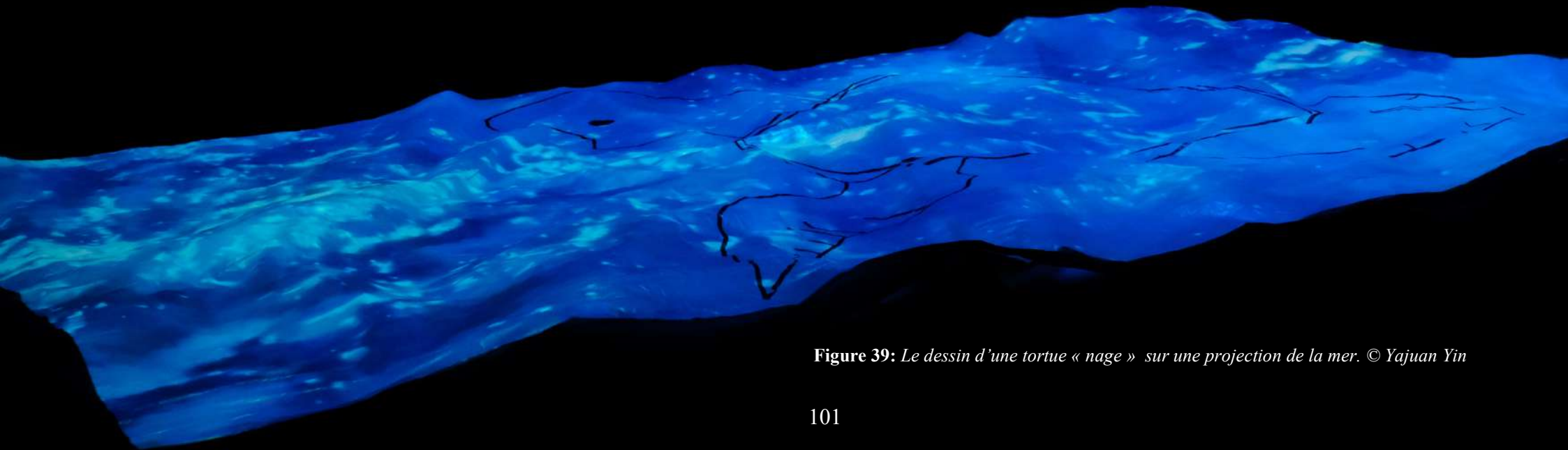


Figure 39: *Le dessin d'une tortue « nage » sur une projection de la mer.* © Yajuan Yin

Chapitre 8 – Disséquer l’expérience

Dans cette étape d’analyse de l’œuvre, je me concentrerai sur quatre éléments qui constituent pour moi les axes de cette proposition artistique : l’expérience kinesthésique du corps tant du participant, comme de l’interprète ; la réflexion sur l’installation et la matière dont elle est construite dans la construction chorégraphique ; la construction d’une spatialité comme manifestation de l’identité ; et la manipulation de la temporalité.

1. Entre les objets, les choses, les matières et les corps

Le premier élément de l’œuvre auquel le public est confronté est la topographie blanche dans laquelle il est immergé. Ce paysage, qui est dévoilé à l’intérieur d’une pièce noire, contient des caractéristiques qui passent par une perspective de travail liée à la sculpture. Une approche classique communément liée à la sculpture, consiste à la manipulation d’une matière première qui donnera forme à une expression tridimensionnelle dans l’espace – à la fois abstraite ou littérale. Cette relation indirecte avec la sculpture met *Protopolis* en dialogue avec certaines perspectives qu’André Lepecki met en évidence parmi les œuvres issues de la « danse expérimentale récente⁸² ». L’une des caractéristiques recourantes qu’il observe dans ce type de travail est la « présence notable d’objets en tant qu’éléments performatifs principaux⁸³ ». En se basant sur l’analyse de Rosalind Krauss dans *Passages in Modern Sculpture*, il note que, contrairement à la période d’après-guerre où les sculpteurs s’intéressaient à la création de sculptures pour les productions scéniques de théâtre et de danse, les chorégraphes de la danse expérimentale récente « ne se servent clairement pas de sculptures créées par des artistes visuels, que ce soit comme ‘générateurs d’effets scéniques’ ou comme ‘interprètes de substitution⁸⁴ ». Il rapporte que « ce que nous voyons dans ces pièces récentes, c’est que les objets sont ramassés, amenés dans un lieu (scène, galerie, pièce) et ensuite, la plupart du temps,

⁸² LEPECKI André, « Moving as a Thing: Choreographic Critiques of the Object », in *OCTOBER*, v. 140, The MIT Press Stable, Massachusetts, 2012, p.75 | [...] *recent experimental dance*.

⁸³ *Idem.* | [...] *noticeable presence of objects as main performative elements*.

⁸⁴ LEPECKI André, *Singularities: Dance in the age of performance*, Routledge, New York, 2016, p.40 | [...] *are clearly not using sculpture created by visual artists, either as “generators of scenic effects,” or as “surrogate performers*.

simplement autorisés à ‘être’ à côté des corps des danseurs⁸⁵ ». Cette caractéristique se retrouve dans le premier tableau (p.89), *Genèse, ou ce que la ville enterre*, que nous aborderons dans cet item.

Dans ce tableau, on perçoit la coexistence de ces deux matières : la bâche de protection et le corps de l’interprète. Bien que cette coexistence dialogue directement avec la perspective remarquée par André Lepecki dans la danse expérimentale, un fait concernant la construction de l’installation de *Protopolis* diverge. Dans ce travail, la bâche de protection – en tant qu’objet présent dans la construction de ce paysage – est manipulée, traitée et resignifiée par la relation que cela établit avec les expériences urbaines de ce projet. Cependant, ce processus de transformation, au lieu de défigurer l’essence de l’objet, donne lieu à la création d’une troisième perspective qui est le croisement du vécu avec les caractéristiques de l’objet. Malgré la manipulation de l’objet initial pour le resignifier, au sein de *Protopolis*, la perspective chorégraphique explorée permet au public et à l’interprète de vivre cet objet simplement « être » dans cette espace, comme le soutient André Lepecki. Cela se perçoit par la manière dont, dans le premier tableau, le duo qui s’établit entre l’interprète et l’installation met également – ou surtout – en évidence les mouvements de la matière et la manière dont elle se comporte dans ce contexte. C’est-à-dire qu’il y a une intention à la mise en évidence de la performativité de l’objet.

1.1. L’ascension vers la « chose »

Lorsque l’interprète, immédiatement après avoir effectué un mouvement, laisse à la bâche le temps de revenir à son point d’inertie, on assiste à la mobilité de la matière, même si celle-ci est provoquée par un mouvement de l’interprète. Lorsque nous voyons ce dernier à travers la légère transparence de la matière, ce que nous avons vécu, c’est une condition de la matière mise en évidence par la coexistence de l’interprète sous celle-ci. Lorsque nous entendons le son que la bâche produit au contact du corps de l’interprète, ce que nous nous permettons d’entendre est le bruitage, voire le chant, de cette matière inorganique. Ces caractéristiques soulignent que « les objets ne sont jamais de simples entités inertes, mais sont porteurs de potentialités qui dépassent leur simple fonctionnalité,

⁸⁵ *Idem.* | *What we see in these recent pieces is that objects are picked up, brought into a place (stage, gallery, room) and then, most of the time, simply allowed to “be” alongside the dancers’ bodies.*

leur finalité ou leur valeur instrumentale⁸⁶ ». Ainsi, lorsqu'une bâche est déplacée de son usage courant – ainsi que de l'environnement qui lui est naturellement associé – elle échappe, même momentanément, à son origine ontologique. C'est-à-dire « lié à l'instrumentalité, à l'utilité, à l'usage, aux fins⁸⁷ ». En contrepoint de cette notion d'objet, André Lepecki nous propose l'idée de devenir une « simple chose », qu'il définit comme suit :

[...] une 'chose' comme ce qui échappe à la raison instrumentale, ce qui existe en dehors des logiques de manipulation, ce qui est inconditionné, ce qui veut activement fuir, échapper, à la réduction à la saisissabilité et à la compréhension, ce qui nous rappelle que 'l'incertitude entoure la tenue des choses⁸⁸'.

La distinction qu'il opère entre chose et objet a une perspective politique, car pour lui le « rapport de subordination est exactement ce qui transforme les choses (toute sorte de choses, y compris la matière organique, les corps, les populations entières, les concepts, les idées, les danses) en objets⁸⁹ ». Donc, lorsqu'il identifie cette tendance de la danse expérimentale contemporaine à transformer les objets en choses, il met en évidence une couche politique-réflexive de ces œuvres.

Dans ce premier tableau de *Protopolis*, le processus de transformation de l'objet en « chose » est effectué par l'impersonnalité provoquée/favorisée par la position occupée par l'interprète. En étant sous la bâche, il se place à un niveau inférieur à la matière, de sorte que ce qui est observé est sa blancheur qui couvre tout l'espace. L'objet masque la présence humaine, dissimule sa puissante verticalité, dissout le visage qui lui donne identité et reconnaissance. En s'appuyant sur la perspective observée par André Lepecki, je peux suggérer que lorsque l'interprète danse sous la bâche qui couvre tout l'espace, il danse comme « quelque chose ». Dans ce cas, « une chose apparaît comme *un élément très spécifique et apersonnel dans la réalisation d'une action*⁹⁰ ».

⁸⁶*Ibid.*, p.34 | *Objects are never just inert entities, but carry potentialities that bypass their mere functionality, purpose, or instrumental value.*

⁸⁷LEPECKI André (2012), *op.cit.*, p.77 | [...] *linked to instrumentality, utility, usage, and means [...]*

⁸⁸LEPECKI André (2016), *op.cit.*, p.29 | [...] *a "thing" as whatever escapes instrumental reason, whatever exists outside logics of manipulation, whatever is unconditioned, whatever actively wants to run away, escape, from being reduced to graspability and comprehension, whatever reminds us that "uncertainty surrounds the holding of things"*.

⁸⁹*Ibid.*, p.33 | [...] *relation to subordination is exactly what turns things (any kind of thing, including organic matter, bodies, entire populations, concepts, ideas, dances) into objects.*

⁹⁰*Ibid.*, p.36 | [...] *a thing emerges as a very specific, apersonal element in the doing of an action.*

Cette apersonnalité présente dans les premiers tableaux de *Protopolis* rejoint une autre perspective politique soulignée par André Lepecki, dans laquelle il met l'accent sur « l'invisibilité, l'imperceptibilité et la modestie⁹¹ » comme un contre-mouvement par rapport au « privilège constant de la 'présence' dans la danse théâtrale occidentale⁹² ». En plus d'être présente dans le tableau analysé, cette caractéristique a traversé la plupart des protocoles qui ont précédé la conception de *Protopolis*. En d'autres termes, la dissolution de la présence de l'artiste qui s'est produite pendant l'exploration de la rue a été, consciemment ou inconsciemment, transposée dans la perspective chorégraphique de *Protopolis*.

1.2. Corps enterré

Nous avons beaucoup discuté de la manière dont le sujet agit sur l'objet, mais André Lepecki s'interroge aussi sur le processus inverse, sur la manière dont l'objet agit sur la subjectivité du sujet.

[...] le regain d'importance des objets dans la chorégraphie récente pose des questions importantes sur la subjectivité dans la contemporanéité : une fois qu'un objet renonce (ou est privé) de son utilité, une fois qu'il est retiré du domaine de l'instrumentalité et de sa subordination au sujet qui le manipule – en d'autres termes, une fois qu'un objet n'est plus un objet mais une chose – alors que devient le sujet qui s'y rapporte ?⁹³

En *Protopolis*, lorsque l'interprète danse sous la bâche, il est privé d'une relation directe avec la forme qu'il construit dans l'espace. C'est-à-dire que la façon dont il bouge et positionne son corps ne sert pas au but d'être regardé, vu que son corps est caché par la matière blanche. Ce qui est perçu par le public, c'est la topographie que provoque sa présence sous la bâche. C'est-à-dire que son corps obéit à une logique qui n'est pas liée à une appréciation esthétique directe de ses mouvements ou de ses positions. Dans ce cas, il se déplace selon les règles de la matière de l'objet, qui à son tour, traduit sa présence à

⁹¹ *Idem.* | [...] *invisibility, imperceptibility, and modesty* [...]

⁹² *Idem.* | [...] *the consistent privileging of "presence" in Western theatrical dance* [...]

⁹³ *Ibid.*, p.41 | [...] *the renewed prominence of objects in recent choreography poses important questions about subjectivity in contemporaneity: once an object surrenders (or is deprived of) its utility, once it is removed from the realm of instrumentality, and from its subordination to the subject that manipulates it—in other words, once an object becomes no longer an object but a thing—then what does the subject relating to it become?*

partir de sa propre logique. De cette façon, il devient évident comment l'objet agit sur son agentivité lorsqu'il est enterré par la bâche.

Une autre circonstance engendrée par sa position dans cette scène est liée à la perspective du public par rapport à la topographie de l'installation. En occupant l'espace sous le sol où les spectateurs marcheront, l'interprète crée un conflit avec la relation qu'ils entretiennent avec la matière – ce qui contraste avec la relation qu'ils entretiennent avec le corps de l'interprète. C'est-à-dire que le public n'a aucune hésitation à marcher sur la bâche, jusqu'au moment où il se rend compte qu'un corps humain se trouve en dessous. À cet instant, la façon de marcher sur ce sol change. Cette petite asymétrie qui se crée du fait que le corps de l'interprète occupe la même place que la matière sur laquelle le public marche, met en question notre relation anthropocentrique par rapport aux choses. En outre, cette configuration met en lumière la manière dont « les objets existent dans une relation symétrique à la subjectivité⁹⁴ ». En d'autres termes, le public reconnaît cette matière comme une bâche de protection, et se permet donc de la fouler sans hésitation. Cette action reste imperturbable jusqu'au moment où un fait nouveau modifie la relation subjective qu'ils avaient avec l'objet : la présence d'un corps humain sur la bâche. Ce changement est provoqué par l'asymétrie intentionnelle qui se construit entre l'objet, qui devient finalement sujet. « Des objets, compris désormais comme des vecteurs de subjectivation⁹⁵ ».

En conclusion, dans *Protopolis*, le choix de commencer la performance avec l'interprète occupant l'endroit où le public va marcher, cherche à souligner comme symbole ce qu'un territoire a enterré. Une invitation à réfléchir à ce que nous piétons. En plus, c'est une façon de provoquer une réflexion sur les espaces de la ville que nous occupons, sachant que ceux-ci sont une superposition de faits, de personnes, de choses. Ainsi, lorsque ce qui occupe le sous-sol de cet espace inventé montre sa mobilité et sa réverbération dans la topographie actuelle de l'installation, nous expérimentons l'influence de ces éléments enfouis dans la création des espaces objectifs et subjectifs que nous occupons.

⁹⁴ LEPECKI André (2012), *op.cit.*, p.77 | [...] objects exist in a symmetrical relationship to subjectivity.

⁹⁵ *Ibid.*, p.76 | Objects, understood now as vectors of subjectivation.

2. *Entre, répétition, insistance et différence*

L'approche chorégraphique qui suit dans les tableaux 2 et 3 de *Protópolis – Les drapeaux sont des murs entre les gens* et *La perversion du regard* – présente une particularité : l'utilisation de la **répétition comme discours**. Chaque tableau explore cet élément d'une manière différente, révélant certaines particularités de son emploi. André Lepecki souligne que :

Toute répétition est une sorte de chute ; la chute dans un piège appelé temporalité. Le commencement du temps que l'acte immobile initie est aussi l'activation d'une proposition pour une éthique de l'être qui est toujours un enchevêtrement actif avec le temps⁹⁶.

La relation temporelle déclenchée dans chacun des deux tableaux propose des expériences différentes par rapport à la répétition. Dans le tableau 2, cela se caractérise par la longue durée et la persistance de l'action. Dans le tableau 3, la temporalité explicitée dans la répétition des cycles de mouvement, mettant en avance la production de la **différence**. Ces deux approches du même principe de mouvement – la répétition –, mettent en lumière une proposition chorégraphique qui utilise un discours dramaturgique basé sur l'expérience du corps de l'interprète dans la durée, ainsi que sur la manière dont ces expériences sont vécues par le public.

2.1 *Le piège de la temporalité*

Le tableau 2 (p.92), *Les drapeaux sont des murs entre les gens*, commence par le dépliage du drapeau. Cette action précède celle où l'interprète agite le drapeau blanc, et construit donc, le chemin qui mènera à la répétition du geste. Cette pré-action en elle-même annonce déjà des éléments qui dialoguent avec la répétition et la temporalité qui seront exacerbées dans le déroulement de la scène. Sachant que le drapeau est complètement enroulé sur le bâton qui le supporte, le mouvement circulaire et lent qui est tracé dans l'espace pour le libérer, déflagre en soi une dynamique avec le futur. C'est-à-dire que dès le début de l'action, le public reconnaît la matière qui émerge peu à peu et

⁹⁶ LEPECKI André, *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, Routledge, New York, London, 2006, p.63 | *All repetition is a kind of falling; the falling into a trap called temporality. The falling into time that the still-act initiates is also the activation of a proposition for an ethics of being that is always an active entanglement with time.*

déduit finalement qu'à partir de ce mouvement, elle continuera à émerger. Cependant, le public ne sait pas quelle quantité de matière va surgir, de sorte que dans cette relation, il projette une attente dans le futur de l'action – *ce drapeau fera 1 mètre, 2 mètres, 5 mètres ?* Cette même attente finit par les projeter au-delà de l'action lente et répétitive du dépliement du drapeau – *et alors, que va déclencher cet objet ?* Et dans ce processus, il se trouve impliqué dans une expérience avec le temps, qui est exacerbée dans l'action précédente.

La relation entre temporalité et répétition est pulsée dans ce tableau grâce à la proposition chorégraphique où l'interprète agite un drapeau blanc pendant 9 minutes sans pause ni changement majeur. En condensant toute la perspective de la scène en une seule action – brandir le drapeau –, il est proposé la création d'un vortex d'attention collective qui converge vers la répétition de ce simple acte, qui apparemment ne change pas. Cette insistance à maintenir toute l'attention sur une même action, au fil du temps, provoque un mouvement contraire, celui de la **divergence**. C'est-à-dire que l'apparente immuabilité et la stabilité établies dans l'espace, fournissent progressivement un territoire fertile pour le doute et l'étrangeté, exigeant au public un second regard sur cette même action qui se déroule continuellement sous leurs yeux. « La répétition crée une forme d'immobilité qui n'a rien de l'immobile⁹⁷ ». Et c'est dans cette apparente immobilité que le public non averti est frappé de plein fouet par les discours implicites de la scène. Un piège mis en place par la répétition et la temporalité.

Cette action implique la présence d'un objet – le drapeau – qui, situé dans ce contexte et utilisé de cette manière, déclenche divers discours politiques. À l'exemple de la notion de drapeau de la paix, de drapeau neutre, de drapeau de la reddition, de drapeau de personne et de drapeau de tous. En même temps, d'un point de vue somatique, ce même objet détermine également la façon dont l'interprète déplace dans l'espace, étant donné la relation symétrique dans cette proposition chorégraphique. Cela se produit parce que « les objets et les sujets se codéterminent mutuellement⁹⁸ », mais pas seulement. Dans cette scène, la répétition poussée à l'extrême crée aussi une autre compréhension de l'individu qui fait l'action, ainsi comme une autre qualité de présence dans celui qui brandit le drapeau.

⁹⁷ *Ibid.*, p.62 | *Repetition creates a form of standing still that has nothing of the immobile.*

⁹⁸ LEPECKI André (2016), *op.cit.*, p.46 | *Objects and subjects co-determine each other.*

L'insistance et la durée de la scène déclenchent également un regard sur la matière dont est fait le drapeau, ainsi que sur la symbolique de l'objet. Le mouvement d'agiter le drapeau, qui commence lentement, prudemment et de manière réduite, gagne progressivement en amplitude, en vitesse et en fréquence, se rapprochant de la violence. Bien que le geste soit répété, l'intensité croissante avec laquelle il est effectué provoque progressivement des fissures dans l'objet, qui finit par perdre les parties qui le composent, démontrant à la fois la fragilité de l'objet, mais aussi la possible fragilité des idées qu'il peut représenter. Cette déformation à laquelle l'objet est soumis ne semble pas provoquer de changement dans le corps de l'interprète. Cela crée une asymétrie entre ces deux éléments et met en évidence la répétition comme insistance, ou persistance. Symboliquement, cela corrobore la production d'un corps et d'un mouvement qui, à partir de la répétition, dévoile une action qui ne sert à rien. Et à la fin de la scène, lorsque le drapeau est hissé, nous assistons à la levée d'un objet soumis à la répétition et au temps, déformé par une action qui ne mène nulle part. Au-dessous du drapeau, un corps épuisé d'une action sans récompense, sans résultat, « acclamé » par des applaudissements lointains, raréfiés et mécaniques.

2.2 Cycles de différence

Dans le tableau 3 (p.93), *La perversion du regard*, la répétition est rendue explicite par l'exécution de cycles de mouvements qui reviennent toujours au point d'où ils ont été lancés. Ayant comme référence de mouvement les caméras de sécurité, la présence des mouvements machinaux place ce corps dans un seuil entre organique et inorganique. La précision qui s'annonce dans les cycles de mouvements – en référence aux objets d'ordre inorganique – subit l'interférence du côté organique de l'interprète, ceci est mis en évidence par la production de la **différence**. C'est-à-dire que le premier cycle de mouvements exécutés par l'interprète devient un repère pour le public, qui encode un vocabulaire de gestes qui se répète. Les petites altérations ou perturbations qui peuvent survenir par rapport à ce premier cycle, dévoilent le côté imprécis de la répétition, créant la différence. Cette dernière vue comme un « refuge » de l'humanité de l'artiste.

La temporalité vécue dans ce tableau répond également à la logique des cycles du mouvement. Ces dernières, ancrées par une musique au rythme précis et presque monocorde, créent une sorte de couche sonore hypnotique qui joue à la fois sur la

corporéité de l'interprète et sur l'attente du public. De plus, le choix de la lumière, circonscrite uniquement sur l'interprète, a l'objectif de créer une délimitation du regard du public. Ce cercle lumineux met en valeur le performeur, tout en effaçant l'espace où il s'insère. Cette disposition place également le public dans l'obscurité, ou dans la « sécurité de l'anonymat ». Au même temps, cela concentre toute l'attention sur l'interprète qui effectue des mouvements guidés par son regard, surveillant ce qui se trouve dans l'obscurité de l'espace. Cette perspective s'appuie sur les données ethnographiques recueillies lors de la réalisation du premier protocole d'exploration de la ville, où une réflexivité entre l'observé et l'observateur a été perçue. Donc, dans cet espace inventé, « l'observateur » devient délibérément « l'observé », en inversant les rôles.

Physiquement, la répétition des cycles souligne également une couche liée au rituel ou à l'habitude. Ce parcours répété plusieurs fois crée un corps prévisible, de sorte que, lorsqu'un autre vocabulaire de mouvements traverse les cycles connus, une asymétrie est créée dans la logique perçue. Ce phénomène s'observe avec l'engagement des membres supérieurs qui, à des moments donnés, tentent de protéger l'interprète d'un éventuel regard observateur. Le dialogue entre ces deux qualités de mouvement entend la position d'exposition que l'interprète occupe, multipliant l'imagerie symbolique que la scène évoque. Par exemple, une salle d'interrogatoire, une poursuite aérienne, un laboratoire d'expérimentation. Paradoxalement, la lumière qui met le corps de l'interprète au premier plan le déshumanise, l'objective et l'impersonnalise. Cela est dû à la prédominance d'un vocabulaire machinal et répétitif qui masque toute expression de la subjectivité de ce corps qui exécute les mêmes cycles de gestes encore et encore.

3. Entre immerger, habiter, porter et tracer

Les tableaux 4 (p.95), 5 (p.97) et 6 (p.100) de *Protopolis – La grotte, le souterrain, la tente ; L'atmosphère, l'œuf, la suffocation ; et La ville des tortues* – déflorent le déploiement de la perspective immersive de l'installation. Cela se passe à différentes échelles et engage parfois le corps de l'interprète, mais aussi celui du public. Cette relation immersive se rapproche de la démarche artistique de l'un des artistes qui m'inspire le plus, le plasticien brésilien Hélio Oiticica. C'est-à-dire que dans ces trois tableaux, il est possible de trouver des éléments qui dialoguent avec sa démarche esthétique-politique de sorte

qu'au cours de l'analyse de ces trois tableaux, je m'appuierai sur certaines notions explorées par lui à différentes étapes de sa carrière.

3.1 Un espace pénétrable

Le tableau 3 (p.95), *La grotte, le souterrain, la tente*, demande au public de quitter la posture d'expectation et de se déplacer dans un autre environnement de cette topographie immersive. Il s'agit de l'intérieur des reliefs qu'ils n'ont connus que depuis l'extérieur. C'est-à-dire qu'ils sont invités à pénétrer dans l'espace creux que forment les pics et à vivre ce paysage depuis l'intérieur. Ici, l'immersion dans la matière se fait de manière littérale. Mais ce fait met aussi en lumière une autre expérience de l'ordre chromatique : une immersion dans la couleur blanche. Cette perspective est en dialogue avec la phase de la carrière d'Hélio Oiticica où il a développé les « pénétrables », qui consistent en des structures labyrinthiques à échelle humaine dans lesquelles le spectateur est invité à « pénétrer » l'œuvre pour la découvrir⁹⁹. À cette même époque, Hélio Oiticica commence ses recherches sur le « développement nucléaire de la couleur », que pour lui, « avant d'être dynamique, la couleur est durée dans l'espace et le temps¹⁰⁰ ». Cela s'est traduit dans ses pénétrables, de sorte qu'en entrant dans l'œuvre, le spectateur – ou le participant, comme l'appelle Hélio Oiticica – vit une expérience environnementale de la couleur.

Dans *Protopolis*, cette expérience immersive de la couleur commence dès l'instant où le public entre dans la salle où est installée la topographie. Cependant, dans le tableau 4, cette expérience chromatique est radicalisée. Le blanc – représentant à la fois le vide et la potentialité de l'émergence de toute chose – enveloppe les spectateurs qui se trouvent désormais à l'intérieur de ce relief. Dans cet espace apparemment neutre, ils sont confrontés à la présence de l'autre, car dans cet espace, le lieu de la scène est beaucoup plus fluide que celui où ils occupaient auparavant. En occupant cette place, en dessous de

⁹⁹ OITICICA Hélio, *Entrevista sobre a exposição no MAM-RJ com o "Projeto Cães de Caça"*, Rio de Janeiro, 1961, p.2, disponible sur le lien: https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=37&tipo=2 consulté le 21 août 2021.

¹⁰⁰ OITICICA Hélio, « Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor » in *Sobre o Projeto Cães de Caça (e outros textos)*, Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural, 1962, p.22. disponible sur le lien : <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=322&tipo=2> consulté le 21 août 2021.

la matière, nous jouons avec les questions hiérarchiques du pouvoir humain sur les choses. Collectivement, nous occupons le sous-sol de ce sol qui était autrefois celui que nous piétinions. Cette inversion des perspectives est également favorisée par l'espace disponible à l'intérieur des pics. Auparavant, le public occupait un espace ouvert où il pouvait disposer sans problème de toute l'expansion de son corps. Dans cette partie de la topographie, ils doivent faire attention à la façon dont leur corps occupe l'espace en raison de sa caractéristique restrictive. Cela les pousse à prendre conscience de leur échelle, ainsi que de leur mobilité, qui dans cet espace est réduite pour s'adapter au contexte. Ce petit déplacement, conscient ou inconscient, joue avec un engagement physique du spectateur, qui « danse » les contraintes de l'espace.

Cet espace « souterrain » est aussi une devise pour parler du cycle de vie des tortues. Ces derniers naissent de nids enfouis dans la plage. Ce parallèle établi entre la position actuelle du public et l'histoire racontée par l'interprète, cherche à tracer un lieu réflexif. Ce dernier, porteur du symbolisme évoqué par l'histoire qui interroge les potentialités qui ne se concrétisent pas.

L'expérience proposée dans ce tableau renvoie également à une autre phase de la carrière d'Hélio Oiticica. Il s'agit de la phase de la « découverte du corps » à la fin des années 1960.

[...] La découverte du corps met en évidence les expériences, les intensités et les affections libérées dans le processus d'ouverture structurelle, avec lequel le sujet passe de l'œuvre au comportement, favorisant l'exploration de la synesthésie, des stimuli qui affectent simultanément la vue et l'ouïe, le corps entier, se plaçant dans le vaste champ des analogies entre images sensorielles, chromatiques et sonores¹⁰¹.

Au sein des sommets, l'expérience de l'œuvre ne se limite pas à une appréciation de la matière blanche. Mais plutôt à l'ouverture comportementale qu'elle procure à travers la relation du public avec son odeur de plastique, avec sa blancheur enveloppante, avec la température qui augmente en raison de la coexistence des corps, avec le bruit de la pluie sur une tente, avec les images mentales évoquées par la narration du cycle de la tortue, avec la façon dont le corps s'adapte pour habiter ce lieu, avec le temps qui est consacré à y

¹⁰¹ FAVARETTO Celso Fernando, *Ibid.*, p.39 | [...] a descoberta do corpo ressalta as vivências, as intensidades e os afetos liberados no processo de abertura estrutural, com que se desloca o sujeito das obras aos comportamentos, privilegiando a exploração das sinestesias, dos estímulos que atingem simultaneamente a vista e o ouvido, todo o corpo, situando-se no vasto campo das analogias entre imagens sensoriais, cromáticas e sonoras.

être. Enfin, cette multiplicité de sens demandés met en évidence la perspective du corps du public dans l'expérience du tableau, le déplaçant d'une posture classique de spectateur. Dans cet espace, chacun construit son expérience à travers la singularité de son propre corps.

3.2 Transmutabilité du corps-matière

Le tableau qui suit cette immersion à l'intérieur des pics se rapporte aussi directement à la phase de la « découverte du corps » chez Hélio Oiticica. Dans *L'atmosphère, l'œuf, la suffocation* – ou tableau 5 (p.97) – la proposition chorégraphique explorée est en dialogue avec la proposition esthétique-comportementale que l'on retrouve dans *Parangolés* d'Hélio Oiticica – une œuvre qui marque l'inauguration de la phase de « découverte du corps ». Cette symétrie se trouve dans l'expansion de la compréhension de ce qu'est l'œuvre elle-même. C'est-à-dire que, tant dans le tableau 5 de *Protopolis* que dans *Parangolés*, l'œuvre n'est plus définie par l'objet qui la représente et est désormais considérée comme l'engagement physique que l'œuvre exige du participant. Pour mieux comprendre comment cette procédure fonctionne dans les deux propositions artistiques, je trouve nécessaire d'introduire les *Parangolés*.

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 musique¹⁰² » [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 – qu'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

¹⁰² 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.

l'œuvre elle-même implique déjà une transmutation corporelle-expressive du spectateur¹⁰³» [notre traduction].

Contrairement à la perspective des *Parangolés*, dans le tableau 5 de *Protopolis*, la transmutation expressive du corps se concentre sur l'interprète. Cela se produit parce que, dans la proposition chorégraphique de la scène, l'interprète se rapporte également à un objet qui génère l'engagement physique qui définit la perspective chorégraphique de la scène. Il s'agit d'un grand sac en plastique blanc, de 3 mètres de large sur 4 mètres de long, fabriqué à partir de la même matière que le reste de l'installation. Ici, l'interprète « habille » également l'objet pour qu'il danse, qu'il bouge, qu'il *incorpore* ce que cette relation évoque. C'est dans cette relation que réside le cœur de la proposition chorégraphique du tableau 5. En d'autres termes, l'écriture chorégraphique a lieu dans l'expérience de l'interprète avec l'objet.

Cette relation se présente comme un véritable duo, où l'un agit sur l'autre, le transformant mutuellement, mais pas toujours de manière symétrique. C'est-à-dire que parfois la « corporalité » produite est une action de l'interprète sur le sac – comme lorsque l'interprète est à l'intérieur du sac gonflé, et qu'en bougeant, il « donne vie » à cette matière inorganique. Parfois, c'est le contraire qui se produit, c'est-à-dire que ce sont les circonstances du sac qui génèrent la corporalité de la scène – comme lorsque l'interprète tourne sur son propre axe avec le sac gonflé attaché à l'une de ses épaules, de sorte que l'équilibre de son corps est donné par le contrepoids qu'il construit par rapport à la résistance que le sac oppose à l'air. Cet équilibre subtil entre les matières organiques et inorganiques donne naissance à différents corps, tant du sac que de l'interprète. La transformabilité des deux crée des symboles qui se superposent et se pulvérisent successivement, caractérisés par la profusion des lectures possibles.

Un autre aspect pertinent créé dans ce tableau est lié à la perception de l'échelle. Cette dernière change constamment en raison des caractéristiques de la matière et de la relation qu'elle établit avec le corps de l'interprète. Ce dernier est placé comme un repère

¹⁰³ 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.cfm?name=anexo/0070.64%20normal%20p01%20-%2036.gif, consulté le 21 avril 2021 | *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.*

pour le public, puisqu'il traduit une échelle humaine connue et attendue. Le sac crée l'asymétrie et la surprise par la manière dont il peut être n'importe quoi, d'un petit objet laissé maladroitement sur le sol à un gros ballon flottant dans la pièce au gré du vent et donc de la topographie environnante. Ce jeu d'échelles est également déclenché par la façon dont cet objet peut littéralement « avaler » un humain, inversant la perspective que nous voyons au début de la scène où l'interprète porte et manipule ce même sac. Cette caractéristique joue sur la relation de présence et d'absence, de personnalité et d'impersonnalité, puisque parfois, ce que le public voit n'est que le sac gonflé qui se déplace dans l'espace grâce à l'action de l'interprète qui s'y trouve. Le public établit ainsi une relation affective avec la matière inorganique, ignorant la présence invisible de l'interprète à l'intérieur. La force affective est donnée par la matière et non par une relation avec le sujet qui l'anime.

La perspective esthétique-politique entre l'objet et le sujet présente à la fois chez Hélió Oiticica et *Protopolis* nous met à nouveau en contact avec la notion de « chose », discutée par André Lepecki précédemment. André Lepecki souligne que pour Hélió Oiticica « la danse était la mise en action de ce qui était pour lui une nécessaire dissolution de l'objet esthétique¹⁰⁴ ». La dissolution de l'objet en raison de l'accent mis sur le comportement généré par la participation, met en lumière non pas le sujet ni l'objet, mais une troisième « chose » qui se crée dans la relation entre les deux. Par conséquent, lorsque l'interprète coexiste avec un sac en plastique géant, il crée une relation où il permet à l'objet d'inscrire des possibilités d'être sur son corps, de la même manière qu'il en inscrit d'autres sur l'objet. Pour cette raison, je crois que dans le tableau 5 de *Protopolis* ce qui est construit rejoint la question d'André Lepecki sur « comment la chorégraphie peut activer et actualiser, même si c'est momentanément, le mouvement mutuel d'abandon vers la chose dans l'objet et le don de soi comme chose par le sujet¹⁰⁵ ».

¹⁰⁴ LEPECKI André (2016), *op.cit.*, p.37 | [...] *dance was the putting into action of what for him was a necessary dissolution of the aesthetic object.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.41 | [...] *how choreography can activate and actualize, even if momentarily, the mutual movement of surrender towards the thing within the object and the giving of the self as thing by the subject.*

3.3 *Le trait comme geste biographique*

La ville des tortues, dernier tableau (p.100) de *Protopolis*, apporte une proposition chorégraphique qui passe par le dessin, le geste, le trait et l'activation de corporalités liées à Grenoble.

Projetée sur un grand rectangle de bâche de protection, la carte de Grenoble est placée au centre de la vallée de cette topographie inventée, évoquant sa position géographique originelle dans la vallée de l'Isère, entourée par les trois montagnes – Chartreuse, Vercors et Belledonne. Ainsi, une représentation graphique de ce territoire se superpose à une topographie inventée à partir d'une référence à la chaîne de montagnes de ce même lieu. Le déploiement d'un espace réel, dans une représentation graphique plate sur des reliefs plastiques, crée une sorte de méta-ville. Cette transposition témoigne d'un changement d'échelle dans l'expérience de ce paysage urbain. Maintenant, le public peut le regarder d'en haut, comme si son corps était devenu géant. Par cette perspective, le public regarde Grenoble du point de vue d'un corps qu'il n'a jamais eu auparavant. Ce déplacement crée un nouveau corps dans le public, proposant d'expérimenter la ville à partir d'une perspective imaginaire différente ou absurde. Même s'il ne s'agit que de la représentation d'un espace réel, les spectateurs peuvent reconnaître les rues qu'ils ont traversées, le quartier de la ville où ils vivent, ou ceux qu'ils n'aiment pas visiter. Le parc où ils ont l'habitude de se rendre pour rencontrer leurs amis, ou le pont qu'ils ont traversé pour la dernière fois. Le coude de la rivière où ils regardent le coucher du soleil, ou le grand boulevard où ils se promènent paisiblement. En d'autres termes, ils peuvent activer des expériences corporelles construites dans un espace et un temps spécifiques, à travers leur représentation.

Cette activation de la mémoire à partir de la représentation d'un espace dialogue avec l'idée de « mémoires des lieux ». Selon Dylan Trigg, « [...] avec la mémoire du lieu, nous sommes concernés par une division de la mémoire, dans laquelle le lieu n'est pas simplement le contexte sur lequel les souvenirs s'accrochent, mais la texture même du contenu spécifique lui-même¹⁰⁶ ». Cette dimension met en lumière un type de mémoire qui fait de l'espace l'élément principal où se construit un type spécifique d'affection. Cet affect

¹⁰⁶ TRIGG Dylan, *op.cit.*, p.53 | [...] with place memory, we are concerned with a division of remembering, in which place is not simply the context on which memories hang, but the very texture of the specific content itself.

peut être associé à la notion de *topophilie* employée par Yu-Fu Tuan pour définir « tous les liens affectifs de l'être humain avec l'environnement matériel¹⁰⁷ » [notre traduction]. Il affirme que la *topophilie* peut s'exprimer de plusieurs façons et intensités selon les individus. Donc, les gens peuvent avoir des réponses sensorielles, esthétiques, comportementales, subjectives, somatiques, entre autres. Ainsi, lorsque le public s'élève sur une représentation de Grenoble, activant des souvenirs de son propre arsenal biographique-affectif avec cette ville, il mobilise des corporalités passées qui s'actualisent dans le présent, créant un nouveau rapport avec ce matériau d'ordre vécu.

Alors que le public apprécie la projection de la carte de Grenoble sur le sol et entre en relation avec elle sur la base de son matériel biographique, l'interprète promène un marqueur noir sur la représentation des rues de la ville. En parcourant les rues, il laisse derrière lui un trait qui marque son chemin à travers les différents codes graphiques qui tentent de raconter un peu de cet espace. Une sorte de métaphore qui met en évidence la façon dont notre présence dans la ville laisse des traces sur celle-ci, construisant ses particularités. À travers ce même marqueur, nous découvrons – ou redécouvrons – d'autres coins de la ville, la façon dont les rues se recourbent, convergent les unes vers les autres, débouchent sur un espace boisé dans un parc, traversent des rivières, zigzaguent jusqu'au sommet des montagnes. En se promenant dans la représentation de la ville, il dévoile une image cachée sur la carte de Grenoble : une tortue géante qui étend sa queue vers Échirolles. À mesure que la tortue prend forme, Grenoble est remplacée par l'image de la mer, qui l'envahit peu à peu. Lorsqu'elle est complètement submergée, nous constatons que ce qui reste de cette expérience est la tortue qui a été dessinée pendant que nous « marchions » dans les espaces de la ville. Maintenant, cette tortue « nage » dans une mer ouverte, libre. Symboliquement, c'est la manifestation d'une potentialité qui s'est concrétisée, au milieu de milliers d'autres qui ne l'ont pas fait. Cette tortue qui nage librement dans cette mer inventée est la concrétisation d'une rencontre qui s'est produite entre l'interprète, cet espace et ceux qui se sont immergés dans cette ville inventée.

¹⁰⁷ TUAN Yi-Fu, *Topophilia : A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Morningside editions, New York, 1974, p. 93 | [...] *all of the human being's affective ties with the material environment.*

Chapitre 9 – Création d une *autotopographie*

Protopolis est un travail artistique qui entend déployer des expériences de l'ordre du vécu sur un espace spécifique : le paysage urbain grenoblois. Cette caractéristique fait confronter différentes constituantes de la démarche exploratoire. D'abord, les mémoires construites sur cet espace. En suite, la manière dont je le perçois à travers le filtre de mon bagage culturel et symbolique. Et enfin, l'inventivité inhérente du processus de création artistique. Ces différentes perspectives mettent en lumière des problématiques, telles que : *que reste-t-il réellement de l'expérience de la ville après tout le processus d'actualisation qui a façonné l'œuvre ? Comment réactiver les résidus d'une expérience spatiale dans un public qui ne l'a pas vécue à travers son propre corps ?*

J'essaierai, au cours de ce chapitre, de me pencher sur ces questions afin de souligner quelques caractéristiques du processus de construction de cette œuvre, afin de la fonder l'idée quelle peut être considérée comme une *autotopographie*, c'est-à-dire une représentation spatiale d'une matière biographique développée et articulée par la même personne qui l'a vécue.

1. *Résidus de temps passés*

Sachant que la création de *Protopolis* se rapporte aux expériences et aux mémoires forgées dans ma relation avec un lieu spécifique, la notion de « mémoire du lieu » est mise en avant. Selon Dylan Trigg, cette dernière présente des caractéristiques qui échappent à la simple définition d'une mémoire située dans un certain espace.

Loin d'être une question de configuration spatiale (comme s'il s'agissait d'un moyen mnémotechnique), et moins encore le souvenir désintéressé d'un lieu en tant qu'œuvre architecturale (et uniquement cela), la mémoire du lieu se distingue par le sentiment corrélatif de sa propre présence à soi, conférant ainsi à ce souvenir une ambiance affective (constitutive de l'identité personnelle)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ TRIGG Dylan, *op.cit.*, p.61 | *Far from being a matter of spatial configuration (as though being a mnemonic device), and less even the disinterested memory of a place as a work of architecture (and that alone), place memory is distinguished by the correlating sense of self-presence, thus conferring an affective ambiance (constitutive of personal identity) on that memory.*

Dylan Trigg souligne l'affectif lié à un lieu comme partie constituante de l'identité personnelle. C'est-à-dire que ce type de mémoire est directement lié à la manière dont notre propre sujet se construit dans la relation avec un certain lieu. Cette perspective trouve un écho dans le processus de composition qui a débouché sur la création de *Protopolis*. Les expériences qui ont été choisies pour la composition de cette œuvre, se rapportent directement à une perspective affective qui est la mienne par rapport à la ville de Grenoble – ce qui ne veut pas dire nécessairement qu'elles sont uniquement de l'ordre du bonheur. Selon cette perspective, ces expériences font partie de la construction de mon identité personnelle dans ce lieu, et donc, le paysage urbain grenoblois ne peut pas être considéré uniquement comme le lieu où ces souvenirs se sont inscrits. Edward S. Casey affirme que « le lieu ne serait plus la simple occasion d'événements situés dans un espace et un temps infiniment vastes. Le lieu lui-même serait l'événement, et l'espace et le temps ce qu'il occasionne, en les spécifiant dans des sites déterminés et mesurables¹⁰⁹ ». Par conséquent, les lieux où j'ai marché, les places où je me suis attardé, la rive de la rivière où j'ai fait du vélo, les montagnes que je suis monté, les ponts que j'ai traversés, les fenêtres par lesquelles j'ai regardé, les coins où j'ai laissé des enveloppes, tous ces lieux sont déjà constitués en eux-mêmes comme des événements qui construisent ma biographie dans ce lieu. Ces faits corroborent l'idée de *Protopolis* comme une œuvre d'ordre *autotopographique*.

Sachant que *Protopolis* est configurée à partir de la manipulation, du déploiement et de la transposition de ces expériences, la question reste de savoir ce qu'il en reste dans l'œuvre. Pour moi, la réponse la plus concrète à ce questionnement serait **mon corps** – ce dernier en tant que matière où s'inscrivent ces expériences. Ceci se justifie car « Au travers de nos passages, mouvements, moments, actions, rencontres, nous marquons constamment notre environnement matériel¹¹⁰ » [notre traduction]. Cependant, l'inverse est également vrai. Ainsi, la façon dont je conçois cette topographie inventée, dont je l'occupe et dont j'invite d'autres personnes à s'y trouver, est déjà configurée par elle-même comme des vestiges de mon expérience de la ville. Cependant, la question demeure de savoir comment

¹⁰⁹ CASEY Edward S., *op.cit.*, p.340 | [...] *The place would no longer be the mere occasion for happenings positioned in an infinitely capacious space and time. Place itself would be the happening, and space and time what it occasion, specifying them in determinate and measurable sites.*

¹¹⁰ PEARSON Mike, *op.cit.*, p.43 | *Through our passage, movements, moments, actions, encounters, we constantly mark our material surroundings.*

activer les vestiges de ces expériences dans le corps du public, puisqu'il ne les a pas vécues.

2. *Étendre le corps au-delà de ses frontières*

Dylan Trigg, en analysant la relation de l'espace dans l'expérience du corps, affirme que « le corps intègre et absorbe l'environnant de manière précognitive¹¹¹ » [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. Cette perspective nous ramène au défi de transposer les expériences de la ville dans une salle de spectacle. C'est-à-dire engager le public dans une expérience qui lui fait vivre certains des éléments de l'urbanité grenobloise dévoilés à partir de l'expérience de l'exploration de la ville.

Dylan Trigg fait valoir que « Avec le corps étant étendu au-delà de sa propre matérialité, il devient possible d'argumenter en faveur de l'expérience des choses immatérielles par le biais d'objets matériels¹¹² » [notre traduction]. Ainsi, lorsque je crée cette topographie plastique qui s'élève autour du public, ce que j'entends communiquer avec lui, c'est le sentiment d'être constamment entouré par les massifs omniprésents de Grenoble. Lorsque, sur un plan de Grenoble, je trace des chemins avec un marqueur noir, je cherche à mettre en évidence la mobilité de la ville, ses rues, leurs convergences et divergences, ainsi que les mémoires évoquées par cette représentation graphique. Lorsque je balance avec insistance un drapeau blanc qui se déchire sous les yeux des spectateurs, je rends hommage à celui ou à celle qui, un jour, a laissé sur le mur ce tag qui disait « Les drapeaux sont des murs entre les gens ». Lorsque mon corps incorpore les mouvements des caméras de sécurité, je parle de la surveillance constante à laquelle nous sommes soumis, mais que nous produisons également. Lorsque je danse sur le sol que le public piétine, je cherche à mettre en évidence les forces que ce sol a enfouies. Et enfin, lorsque je les invite

¹¹¹ TRIGG Dylan, *op.cit.*, p.295 | [...] *body incorporates and absorbs the surrounding environment in a precognitive manner.*

¹¹² *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.*

à « traverser quelque chose ensemble », je les invite à créer une expérience dans un temps et un espace donnés.

Conclusion

Après avoir parcouru le chemin de cette création artistique, j'ai entrepris l'écriture de ce mémoire dans le but d'analyser les processus méthodologiques mis en place au cours des deux principales étapes de ce projet, en accentuant la relation de rétro-contamination entre l'artiste et le territoire imbriqué. La première étape, qui s'est déroulée d'octobre 2020 à mai 2021, était intitulée *Protocoles pour une ville inventée*. Cette dernière a été une étape d'expérimentation avec la ville, où deux protocoles d'action ont été mis en place : *Quadrilatères* et *Primaires*. La deuxième étape du projet s'est déroulée au sein d'un studio de création à la MACI – Maison de la Création et de l'Innovation, et a abouti à la création de *Protopolis*, une installation chorégraphique, fruit de la transposition des expériences vécues lors de la première étape du projet.

La première étape du projet, *Protocoles pour une ville inventée*, a mis en évidence l'idée de « protocole » comme un outil de création très efficace pour ce type de projet. Comme ce dernier se passait dans la profusion d'une ville, le fait d'avoir cette méthodologie comme balise pour les expériences d'exploration m'a aidé à établir un cadre clair dans lequel agir. L'objectivité associée à ce mot, au lieu de restreindre les expériences, m'a poussé à explorer le paysage urbain de Grenoble, en agissant comme un moteur de création. Cela était dû à sa malléabilité, c'est-à-dire que même si le protocole délimité un angle d'attaque, il restait malléable, se réajustant aux besoins et spécificités que le terrain lui-même dictait. Le fait de pouvoir associer cette pratique à la notion de « programme performatif » d'Eleonora Fabião m'a également permis d'élargir mes propres préceptes sur la méthode que j'explorais. En plus, j'ai pu également la situer dans un panorama de la création artistique contemporaine associée à la performance.

À partir de la deuxième étape du projet, j'ai cherché à comprendre les outils utilisés dans le processus de transposition des expériences urbaines dans une salle de spectacle. Tout d'abord, la création d'un espace comme la traduction d'une sensation physique immersive liée à la topographie de la ville. Ensuite, la manière dont cet espace inventé a assumé une place de médiateur pour la création d'un ensemble de scènes qui s'inscrivent dans ses caractéristiques et ses contraintes plastiques. Bien que ce groupe de scènes n'ait pas émergé d'une relation avec un élément directement lié à l'étape de la collecte urbaine, je considère qu'elles s'inscrivent tout autant dans une perspective de

transposition. Enfin, au cours de cette étape, il est apparu évident de chercher à activer chez le public des expériences d'ordre immatériel, à partir d'éléments matériels qui sont la traduction d'expériences vécues dans la ville. C'est-à-dire, actualiser les résidus de cette urbanité à travers des compositions, des déplacements, des objets, des symboles et des récits.

Pour mettre l'accent sur la création d'un espace qui reflète une expérience urbaine qui a traversé mon corps, la notion d'*autotopobiographie*, proposée par Jennifer Gonzales, a été essentielle. Cette notion m'a permis de considérer la création d'un espace comme une représentation de l'identité. Sachant que cet espace est le déploiement d'une expérience dans le paysage urbain de Grenoble, ce terme m'a permis de mettre en évidence la relation autobiographique de cette démarche. Ainsi, lorsque je crée cet espace, je parle de moi, à travers une matérialité et une relation chorégraphique qui compte sur le public comme intermédiaire.

À partir de l'expérience de cette recherche en création j'ai pu établir des dialogues avec la pratique de trois artistes qui font partie de mon référentiel artistique – Eleonora Fabião, Hélio Oiticica et Lygia Clark. Pour cela, j'avais ma propre pratique artistique comme passerelle. Cette caractéristique de la présente étude m'a permis de confronter les affections que j'avais pour les démarches de ce trio – quelque chose qui m'habitait dans une couche inconsciente et sur lequel je ne m'étais pas attardé pour en comprendre le pourquoi. Ainsi, en entreprenant cette étude, j'ai pu reconnaître objectivement les raisons pour lesquelles leurs pratiques me traversaient et la manière dont elles m'habitaient. J'ai également pu constater que les méthodologies que j'ai mises en œuvre au cours du processus présentent une sorte de symétrie esthétique-politique avec les leurs. Donc, lorsque je me penchais sur leurs démarches, c'était comme si je me regardais en quelque sorte dans un miroir. C'est-à-dire que je peux reconnaître qu'ils m'ont nourri, consciemment ou inconsciemment, de telle sorte que l'on peut trouver des similitudes à la fois dans les questions méthodologiques et esthétiques que je soulève, ainsi que dans les questions politiques et idéologiques sur l'art que me traverse.

Dans le cadre de cette recherche, je n'ai pas pu faire une analyse approfondie du point de vue de l'expérience du public, car je n'ai pas eu le recul nécessaire pour mener des entretiens sur la réception de l'œuvre. Étant donné que la proposition de *Protopolis* consiste à transposer les résidus d'une expérience urbaine dans la salle de spectacle, problématiser et remettre en question l'expérience du public vis-à-vis de cette proposition

aurait pu être une approche possible et même souhaitable. Cette lacune expose donc les limites de cette étude, qui se concentre principalement sur les méthodologies de création et des transpositions des données d'ordre autoethnographique. De cette manière, je voudrais, dans une prochaine occasion, approfondir cette recherche en ayant la possibilité d'enquêter la place et le rôle du public dans une proposition chorégraphique immersive et multimodal comme celle-là. Je m'intéresse également à l'élargissement et à l'intensification du dialogue entre les arts visuels et la danse, en explorant les supports et les dispositifs qui peuvent communiquer les récits et les sens d'une expérience immersive dans un territoire spécifique, en soulignant les discours politiques qui traitent de la notion de corps, de matière, de choses, d'environnement.

Bibliographie

Recherche en création, autoethnographie et autobiographie

ARLANDER Annette, « Performing Landscape as Autotopographical Exercise » in *Contemporary Theatre Review*, v.22(2), Routledge, Londres, 2012, p.251-273.

AULL DAVIES Charlotte, *Reflexive Ethnography*, Routledge, New York, 1999.

CHANG Heewon, *Autoethnography as Method*. Left Coast Press, Walnut Creek, 2008.

FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique » in GOSELIN Pierre (dir.), LE COGUIEC Éric (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique*, Presses de l'université du Québec, Québec, 2009, p.97-109.

GONZÁLEZ Jennifer, « Autotopographies », in BRAHM JR Gabriel, DRISCOLL Mark (eds), *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies*, West View Press, San Francisco, 1995, p.133-150.

GOSELIN Pierre, « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies » in GOSELIN Pierre (dir.), LE COGUIEC Éric (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique*, Presses de l'université du Québec, Québec, 2009, p.21-31.

HEDDON Deirdre, *Autobiography and Performance: Performing Selves*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.

LAURIER Diane, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique : quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs » in GOSELIN Pierre (dir.), LE COGUIEC Éric (dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique*, Presses de l'université du Québec, Québec, 2009, p.77-93.

MANNING Erin et RASMI Jacopo, *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-crétation*. Les Presses du réel, Dijon, 2018.

ROULEAU Joëlle, « Bricolage méthodologique : autoethnographie et recherche-crétation » in *Composite*, 19 (1), 94-113, Québec, 2016.

VINCS Kim, « Rhizome/myzone : a case study in studio-based dance research » in BARRETT Estelle, BOLT Barbara (ed), *Practice as research : approaches to creative arts enquiry*, IB Tauris, London, 2007, p.99-122.

Pensée sur l'espace, l'urbain et le paysage

AHEARN Laura, « Language and Agency », in *Annual Review of Anthropology*, v.30, New Jersey, 2001, p.109-137.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*. Les Presses universitaires de France, Paris, 1957.

CASEY Edward S., *Getting Back into Place, Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Deuxième édition, Bloomington, 2009.

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

COSTA Lúcio, *apud.*, BARATTO Rômulo, *Escalas de Brasília, pelas lentes de Joana França*, Brasília, 2019, disponible sur : <https://www.archdaily.com.br/br/872391/escalas-de-brasilia-pelas-lentes-de-joana-franca>, consulté le 20 août 2021.

LEFEBVRE Henri, *Rhythmanalysis : space, time and everyday life*. Traduit par ELDEN Stuart et MOORE Gerald, avec introduction de ELDEN Stuart. Continuum, London, 2004.

LUYAT Marion, REGIA-CORTE Tony, « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept », in *L'Année psychologique*, v.109, NecPlus, Lille, 2009, p.297-332.

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.

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 2021.

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, p .213-230.

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

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

Arts vivants et arts visuels

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

CLARK Lygia, OITICICA Hélio, FIGUEIREDO Luciano (org.), *Cartas 1964 – 1974*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

FABIÃO Eleonora, « Corpo cênico, estado cênico (Scenic Body, Scenic Condition) » in *Revista Contrapontos – Eletrônica*, v.10, n.3, Rio de Janeiro, 2010, p. 321 – 326.

FABIÃO Eleonora, « MOVIMENTO HO » in SZANIECKI Bárbara COCCO, Giuseppe, PUCU Izabela (org.), *Hélio Oiticica Para Além dos Mitos*, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 2016, p.14-32.

FABIÃO Eleonora, « Performance e Teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea » in *Sala Preta* v.8, São Paulo, 2008, p. 235-246.

FABIÃO Eleonora, « Programa performativo: O corpo-em-experiência » in *Revista do Lume*, n. 4, Campinas, 2013, p.1-11.

FABIAO Eleonora, OSORIO Luiz Camilo, « Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osório » in *Anais do GT Artes Cênicas na Rua*, v.2, Porto Velho, 2019, p.1-15.

FAVARETTO Celso Fernando, « O grande mundo da invenção », in *ARS*, n.30, São Paulo, 2017, p.33-47.

FÉRAL Josette, « Por uma poética da performatividade: o teatro performativo » in *Revista Sala Preta*, n. 8, São Paulo, 2009, p. 197-210.

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

LEPECKI André, « Coreopolítica e Coreopólicia » in *Ilha* (Revue d'anthropologie), Florianópolis, v.13, n.1, (2011) 2012, p.42-59.

LEPECKI André, *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, Routledge, New York, London, 2006.

LEPECKI André, *Singularities: Dance in the age of performance*, Routledge, New York, 2016.

LEPECKI André, « Moving as a Thing: Choreographic Critiques of the Object », in *OCTOBER*, v.140, The MIT Press Stable, Massachusetts, 2012, p.75-90.

OITICICA Hélio, « Anotações sobre o ‘Parangolé’, 1964 » in *Programa Hélio Oiticica de Itaú Cultural*, disponível 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 2021.

OITICICA Hélio, « Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor » in *Sobre o Projeto Cães de Caça (e outros textos)*, Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural, 1962, p.22., disponível

sur <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=322&tipo=2> consulté le 21 aot 2021.

OITICICA Hélio, *Entrevista sobre a exposição no MAM-RJ com o "Projeto Cães de Caça"*, Rio de Janeiro, 1961, p.2, disponible sur le lien: https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbe=4523&cod=37&tipo=2 consulté le 21 août 2021.

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

PERRIN Julie, « Habiter en danseur », in *Les Cahiers Skéné*, n.1, Montpellier, 2013, p.8-19.

PERRIN Julie, « L'espace en question » in *Repères, cahier de danse*, n.18, La Briqueterie, CDC du Val-de-Marne, 2006, p.3-6.

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, p.6-27.

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.19-21.

POPPER Frank, *Art action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck, Paris, 2007.

ROLNIK Sueli, « Lygia Clark e o híbrido arte/clínica » in *Concinnitas*, v.1, n.26, Rio de Janeiro, 2015, p.104-112.

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.

ROLNIK Sueli, « Breve descrição dos Objetos Relacionais », in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro* (catalogue), Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2006, p.15-18.

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.51-59 .

Autres

CACCIALI Jean-Luc, « Une perversion du regard : le voyeurisme » in *Journal français de psychiatrie*, Éditions Érès, n.16, Toulouse, 2002.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « 18 novembre 1947 – Comment se faire un corps sans organes ? » in *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980.

FIADEIRO João, EUGÉNIO Fernanda, « O encontro é uma ferida » in *Secalharidade*, GHOST, Lisbonne, 2013.

Sitographie

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

https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

Consulté le 20 août 2021.

Site du *Projeto TAMAR* disponible sur :

<https://www.tamar.org.br/>

Consulté le 25 février 2021.

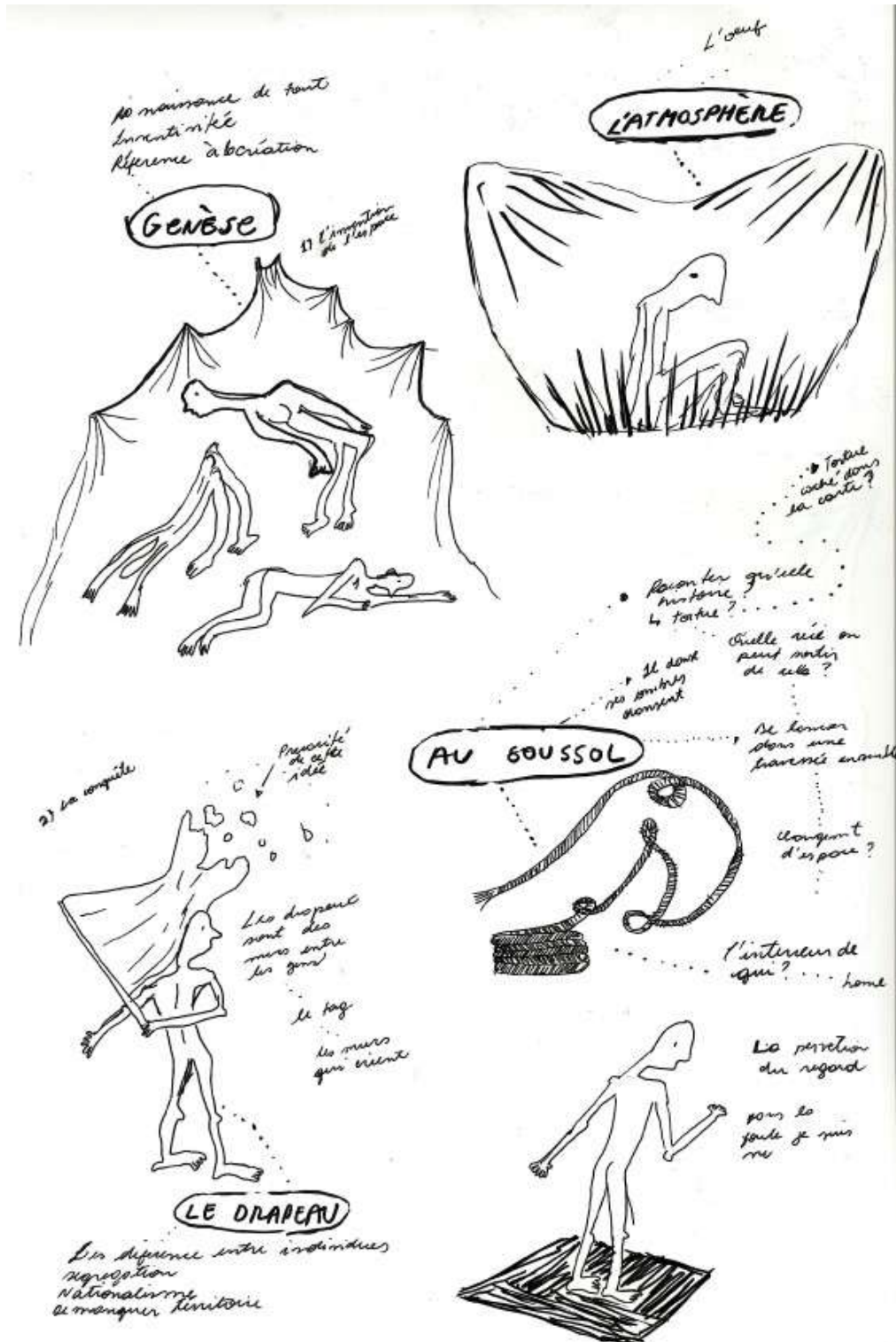
Table des illustrations

Figure 1: <i>Les yeux sont la fenêtre de l'âme, dessin fait sur des post-it et collés dans le carnet de bord.</i>	30
Figure 2: <i>Le fumeur, dessin fait dans le carnet de bord. © Ramon Lima</i>	33
Figure 3: <i>Les enveloppes bleues, jaunes et rouges comme objets relationnels. © Ramon Lima</i>	39
Figure 4: <i>Processus de production des enveloppes. © Ramon Lima</i>	41
Figure 5: <i>Maquette d'enveloppe, adressage et lettre. © Ramon Lima</i>	43
Figure 6: <i>Objets relationnels diffusés dans l'espace urbain, partie 1. © Ramon Lima</i>	45
Figure 7: <i>Objets relationnels diffusés dans l'espace urbain, partie 2. © Ramon Lima</i>	46
Figure 8: <i>La mobilité de l'objet relationnel dans une rencontre avec la ville.</i>	49
Figure 9: <i>Utilisation ergonomique de l'objet relationnel.</i>	50
Figure 10: <i>Inventaire des photos envoyées par ceux qui ont répondu à l'appel de l'enveloppe.</i>	54
Figure 11 : <i>Trajectoire bleue</i>	54
Figure 12 : <i>Trajectoire rouge</i>	55
Figure 13 : <i>Trajectoire jeune</i>	55
Figure 14: <i>Croquis de la topographie de l'installation Protopolis dessiné dans le carnet de notes.</i>	65
Figure 15: <i>Séquence d'expérimentation sous la toile, montrant la création de nouveaux reliefs...</i>	69
Figure 16: <i>Séquence des expérimentations sous la toile, montrant le décalage entre le temps du corps et celui de la matière. © Ramon Lima</i>	70
Figure 17: <i>Atmosphère de soi, dessin réalisé dans le carnet de bord. © Ramon Lima</i>	72
Figure 18: <i>Atmosphère de soi, dessin réalisé dans le carnet. © Ramon Lima</i>	79
Figure 19: <i>Insertion du mouvement des membres supérieurs dans les cycles de répétition. © Ramon Lima</i>	80
Figure 20: <i>Tag trouvé sur un mur à Saint-Bruno. © Ramon Lima</i>	80
Figure 21: <i>Dessin du drapeau blanc réalisé dans le carnet de bord. © Ramon Lima</i>	81
Figure 22: <i>Tracer des chemins aléatoires sur la carte de Grenoble. © Ramon Lima</i>	83
Figure 23: <i>Dessin de tortue réalisé sur la carte de Grenoble. © Ramon Lima</i>	85
Figure 24: <i>Topographie immersive au début de la présentation. © Yajuan Yin</i>	88
Figure 25: <i>Corps sous la topographie de l'installation. © Yajuan Yin</i>	89
Figure 26: <i>Ombres humaines projetées sur l'installation. © Yajuan Yin</i>	90
Figure 27: <i>Disparition de celui qui danse sur la toile. © Yajuan Yin</i>	91
Figure 28: <i>Topographie créée par le corps humain. © Yajuan Yin</i>	91
Figure 29: <i>Séquence de photos où Ramon Lima brandit un drapeau blanc. © Yajuan Yin</i>	92
Figure 30: <i>Cercle de lumière sur qui éclaire les pieds de Ramon Lima.</i>	93
Figure 31: <i>Séquence de mouvements guidés par le regard. © Yajuan Yin</i>	94
Figure 32: <i>Le public s'est immergé dans le relief. © Yajuan Yin</i>	96
Figure 33: <i>Le sac est gonflé pendant que l'artiste tourne. © Yajuan Yin</i>	98
Figure 34: <i>Sac gonflé avec l'interprète à l'intérieur. © Yajuan Yin</i>	98
Figure 35: <i>L'interprète franchi la matière avec son bras. © Yajuan Yin</i>	99
Figure 36: <i>Danser avec la matière. © Yajuan Yin</i>	99
Figure 37: <i>Ramon Lima trace sur les rues sur la carte de Grenoble</i> © Yajuan Yin	100
Figure 38: <i>Le dessin d'une tortue « nage » sur la projection de la mer</i> © Yajuan Yin.....	101

Table des annexes

Annexe 1 Croquis du premier parcours dramaturgique de <i>Protopolis</i> , dessin réalisé dans le carnet de bord.	133
Annexe 2 <i>La perversion du regard</i> , dessin réalisé dans le carnet de bord.	134
Annexe 3 <i>Artiste invisible</i> , dessin réalisé dans le carnet de bord.	135
Annexe 4 Croquis des postures trouvées dans la scène <i>La perversion du regard</i> , dessin réalisé dans le carnet de bord.	136
Annexe 5 <i>Le corps enterré</i> , dessin fait dans le carnet de bord.	137
Annexe 6 Premières ébauches de ce qui serait la topographie immersive de l'installation <i>Protopolis</i> , croquis réalisé dans le carnet de bord.	138
Annexe 7 <i>Corps relief</i> , dessin réalisé dans le carnet de bord.	139

Annexe 1
Croquis du premier parcours dramaturgique de *Protopolis*, dessin réalisé dans le carnet de bord.



Annexe 2

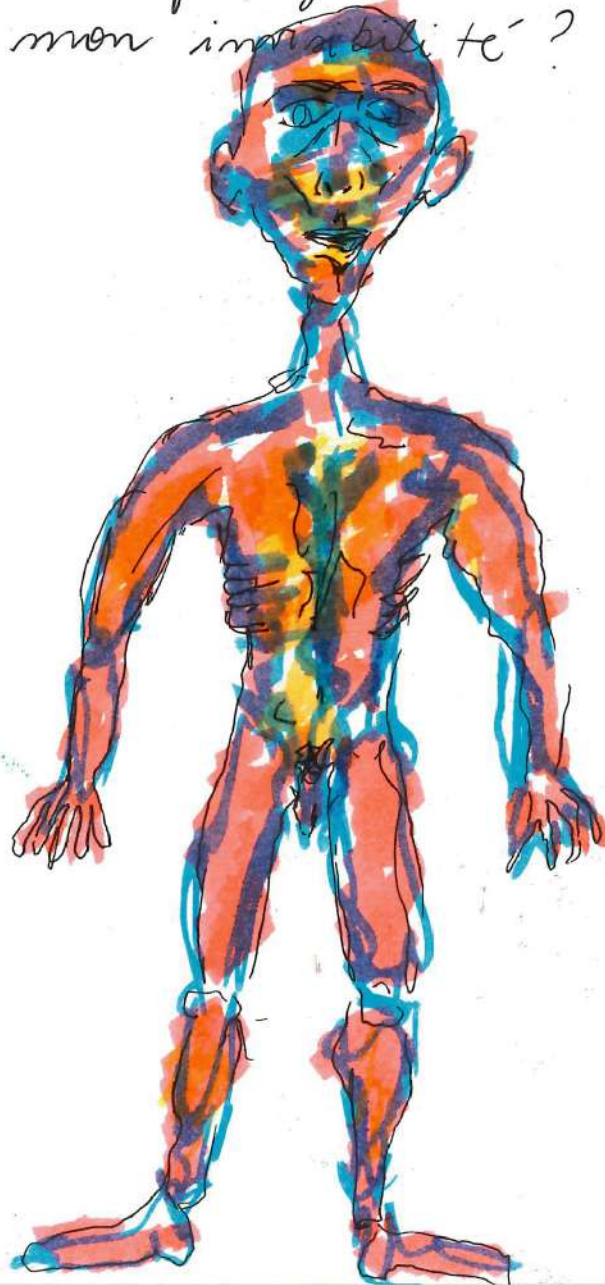
La perversion du regard, dessin réalisé dans le carnet de bord.



Annexe 3

Artiste invisible, dessin réalisé dans le carnet de bord.

Qu'est-ce que j'ai à dire sur
mon immobilité ?



Annexe 4
**Croquis des postures trouvées dans la scène *La perversion du regard*,
dessin réalisé dans le carnet de bord.**

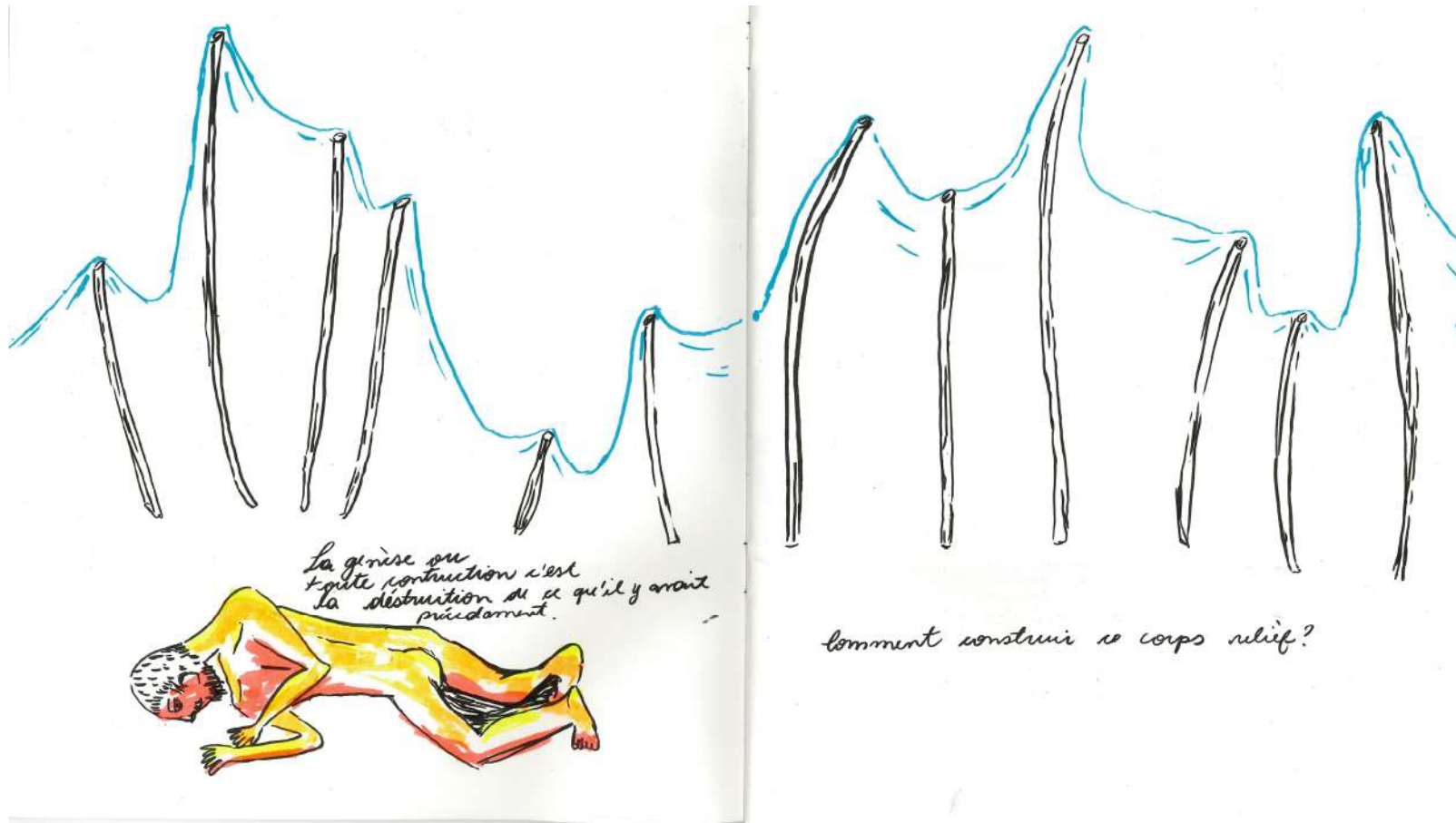


Annexe 5
Le corps enterré, dessin fait dans le carnet de bord.



Annexe 6

Premières ébauches de ce qui serait la topographie immersive de l'installation *Protopolis*, croquis réalisé dans le carnet de bord.



Annexe 7
Corps relief, dessin réalisé dans le carnet de bord.

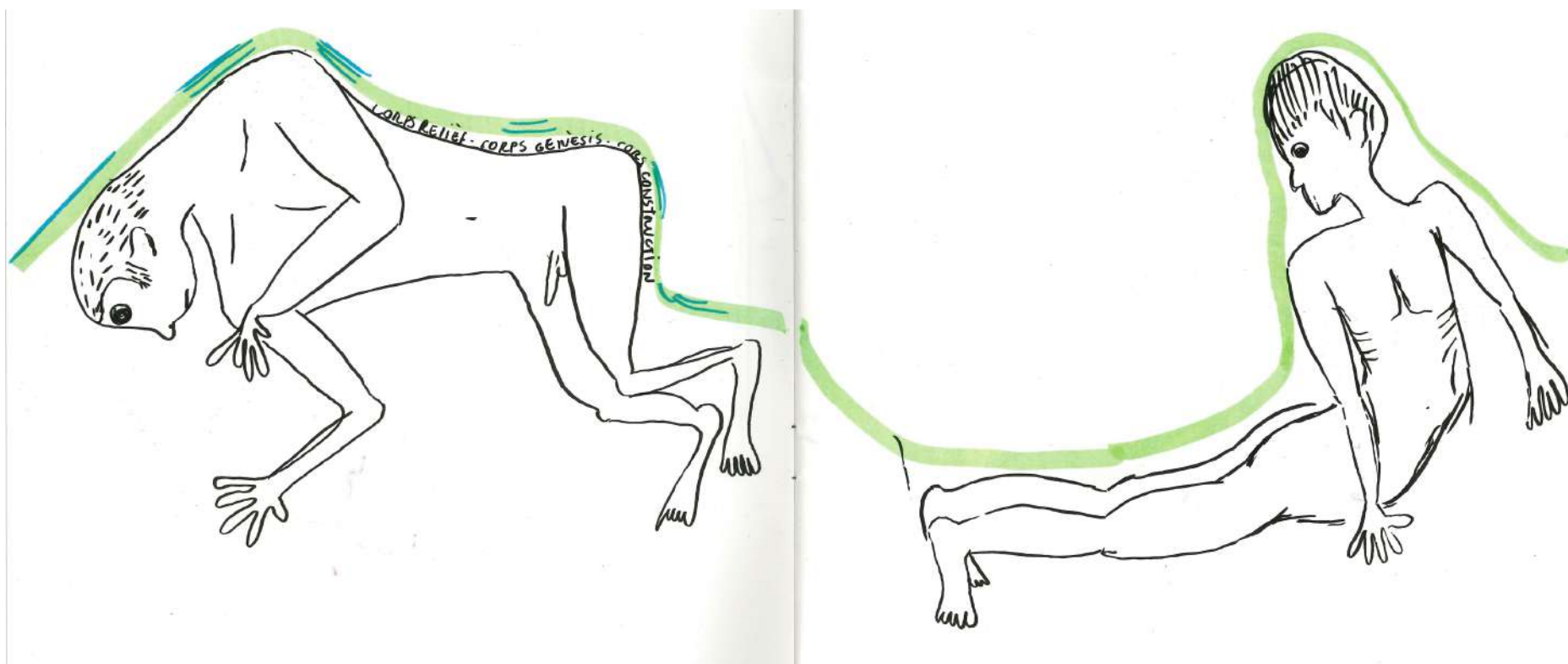


Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	7
<i>Partie 1 - Protocoles pour inventer une ville</i>	<i>14</i>
Chapitre 1. Agir sur le territoire	15
1. Le corps comme point de convergence.....	15
2. Les échelles d'expérience urbaine	17
3. Inventivité méthodologique ou méthodologie sur mesure.....	19
4. Bricoler des outils de l'autoethnographie pour la recherche en création	21
Chapitre 2. <i>Quadrilatères</i> : un protocole sur le regard.....	24
1. Sur le seuil des fenêtres.....	24
2. Approches croisées entre protocole d'action et programme performatif.....	26
3. Entre l'observateur et l'observé	28
4. Fictionnaliser l'autre, créer des récits de soi.....	32
Chapitre 3. <i>Primaires</i> , un protocole qui interroge les rencontres urbaines	36
1. La gestation : création d'un objet relationnel qui interroge la rencontre	37
2. La ponte : quand un objet relationnel rencontre l'espace urbain	44
3. L'éclosion : lorsque la potentialité de la rencontre s'actualise.	48
4. Le retour : Tisser des trajectoires dans le temps et l'espace, relier les rencontres.....	51
<i>Partie 2 - Processus créatif de Protopolis</i>	<i>56</i>
Chapitre 4. Entre autobiographie et topographie.....	57
1. Perspectives autobiographiques dans la construction d'une œuvre.....	57
2. Perspectives autotopographiques dans la construction de l'œuvre.....	59
Chapitre 5. Construire un espace inventé, installer une action chorégraphique.....	62
1. Topographie immersive	63
1.1 Matérialité et chromaticité.....	64
1.2 Créer des reliefs, construire des horizons possibles	65
1.3 La perspective in situ comme outil de composition	66
2. L'affordance de la matière comme moteur chorégraphique	67
2.1. Mythes et théories de la création de l'espace	68
2.2. Dans la grotte, perspectives souterraines.....	70
2.3. L'auto-atmosphère dansante.....	72
Chapitre 6. Déclinaison des expériences avec la ville en propositions chorégraphiques	78
1. Le regard	78
2. Le drapeau blanc	80
3. Les cartes	82
<i>Partie 3 - Dans les entrailles de Protopolis, une installation chorégraphique d'ordre autotopographique</i>	<i>86</i>
Chapitre 7 - <i>Protopolis</i> , une installation chorégraphique.....	88
1. TABLEAU #01 – Genèse, ou ce que la ville enterre.....	89
2. TABLEAU #02 – Les drapeaux sont des murs entre les gens.....	92
3. TABLEAU #03 – La perversion du regard.....	93
4. TABLEAU #04 – La grotte, le souterrain, la tente.....	95

5.	TABLEAU #05 – L’atmosphère, l’œuf, la suffocation	97
6.	TABLEAU #06 – La ville des tortues	100
Chapitre 8 – Disséquer l’expérience.....		102
1.	Entre les objets, les choses, les matières et les corps.....	102
1.1.	L’ascension vers la « chose »	103
1.2.	Corps enterré.....	105
2.	Entre, répétition, insistance et différence.....	107
2.1	Le piège de la temporalité	107
2.2	Cycles de différence	109
3.	Entre immerger, habiter, porter et tracer.....	110
3.1	Un espace pénétrable	111
3.2	Transmutabilité du corps-matière.....	113
3.3	Le trait comme geste biographique	116
Chapitre 9 – Création d une <i>autotopographie</i>		118
1.	Résidus de temps passés	118
2.	Étendre le corps au-delà de ses frontières.....	120
Conclusion		122
Bibliographie.....		125
Sitographie		130
Table des illustrations		131
Table des annexes		132
Table des matières		140