



HAL
open science

Corpuscules, espaces temps, espace-corps : la danse comme discipline experte de nos lieux vécus

Marianne-Éva Lavour

► **To cite this version:**

Marianne-Éva Lavour. Corpuscules, espaces temps, espace-corps : la danse comme discipline experte de nos lieux vécus. Architecture, aménagement de l'espace. 2022. dumas-03821398

HAL Id: dumas-03821398

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03821398>

Submitted on 19 Oct 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Corpuscules

ESPACES-TEMPS, ESPACES-CORPS :

La danse comme discipline experte de nos lieux vécus



Marianne-Eva LAVAU

corpuscule :

(nom masculin)

terme employé en physique, synonyme de particule, désigne une particule/ un corps matériel de petite taille, non visible à l'œil nu. Les corpuscules interagissent entre eux selon un système commun. Un objet physique peut par ailleurs présenter une dualité onde-corpuscule, à la fois immatériel et matériel selon le point d'observation.

(définition appuyée par Le Larousse dictionnaire et l'Encyclopédie Française)

Mémoire de master réalisé dans le cadre du séminaire **Architecture en Représentation** dirigé par Laurent Lescop, Anne Philippe et Bruno Suner à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes - de septembre 2021 à juin 2022.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Corpuscules

ESPACES-TEMPS, ESPACES-CORPS :

La danse comme discipline experte de nos lieux vécus

Marianne-Eva LAVAUUR

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



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

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement,

Mes rencontres inspirantes, danseurs, danseuses, professionnels, amateurs ou néophytes. Merci pour leur écoute, leur curiosité et leurs échanges d'une grande bienveillance,

Je remercie mes encadrants Laurent Lescop, Bruno Suner et Anne Philippe, pour leur confiance et leur ouverture d'esprit. Je remercie particulièrement Anne Philippe de m'avoir mis sur la voie de personnes et de références passionnantes, et encouragé à déployer un regard toujours très sensible sur les thématiques abordées.

Jolien Naeyaert pour sa délicatesse, ses qualités humaines et ses partages d'une grande richesse. Merci à elle de m'avoir validé dans mes pressentiments et conforté vers une pratique au corps,

Julie Cloarec-Michaud pour ses réflexions aiguës, sa sensibilité et nos collaborations auprès de la compagnie NGC 25. Je remercie par la même occasion Hervé Maigret, chorégraphe de la compagnie,

Mathilde Dantec ainsi que l'ensemble des danseurs mobilisés dans sa création avec qui nous avons pu travailler, réfléchir, danser, rêver et nourrir nos pensées ensemble,

Jocelyn Cottencin et le collectif Monumental avec lesquels j'ai pu performé dans une bienveillance rare et une entente mutuelle au sein de ce collectif singulier,

Le T.U de Nantes pour leur programmation sensationnelle et les opportunités qui m'ont été possibles de saisir,

Mes amis et ma famille pour leur soutien indéfectible, les encouragements, les relectures, les discussions motrices et leur douceur,

Je remercie enfin les mots, les gestes et les livres parcourus au cours de ce voyage. Merci de m'avoir tenue en haleine avec autant d'appétence...

merci.

Sommaire

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

PROPOS INTRODUCTIF 11-19

comment l'appropriation des lieux par les danseurs permet de les interroger en architecture ? En prenant la danse comme mise en abyme de l'expérience spatiale sensible, **comment de manière plus générale le corps vivant et pensant révèle, détourne et fabrique l'espace quotidien en partage ?**



I. LE MAINTENANT 20-55

CORPS QUI SENT - CORPS QUI PENSE : L'EXPÉRIENCE SENSIBLE IMMÉDIATE DE L'ESPACE

A/ L'ESPACE EN MOUVEMENT : réciprocité espace - corps 20

? Comment la mécanique de l'espace vécu génère une réciprocité espace - corps ?
Comment le danseur intervient-il sur son contexte autant qu'il en est influencé ?

- RAPPORTS D'ÉCHELLES ET D'INFLUENCES
- CONSCIENCE DE SON CORPS ET IMMÉDIATÉ

▶ UNE MINUTE DE DANSE PAR JOUR

- LA DURÉE EN DANSE

B/ ÉPROUVER LES STANDARDS 30

? Le corps physique est-il à son aise dans l'espace que nous lui proposons ? Qu'est-ce que le confort, l'aisance ? Quelle place occupe le corps vivant et pensant en architecture (confort physique, confort mental) ? Comment les danseurs parviennent-ils à questionner ces standards ?

- LA MÉCANIQUE DU CORPS HUMAIN
- DU CONFORT DANS LE STANDARD ?

▶ EXPLORER LE DOMESTIQUE

C/ ESPACE-SYMBÔLE 42

? Quels liens peuvent exister entre formes architecturées et portée psychologique (l'architecture est un corps qui renvoie à notre propre image/ notre posture) ?
De quelle manière le danseur se joue des symboles et de ce qui l'entoure ?

- SÉMANTIQUE ET POSTURE
- L'ARCHITECTURE, FIGURE DE CORPS

▶ EXPLORER L'URBAIN

II. LE SOUVENIR 56-89

**MÉMOIRE DU CORPS - MÉMOIRE DU LIEU :
DU SOUVENIR DE L'EXPÉRIENCE À LA FABRIQUE DE NOUVELLES PERCEPTIONS**

A/ PERCEVOIR UN ESPACE : reconfigurer nos mémoires 59

? En quoi la perception subjective des lieux que l'on arpente contribue à reconfigurer les mémoires que nous avons d'eux ? Quels rapports les danseurs entretiennent-ils aux lieux dans lesquels ils performant (lieux historiques, théâtre à l'italienne classique, dans un musée, dans la rue...) ? Comment l'interprétation en est impactée et que cela raconte de notre propre rapport à la scène quotidienne ?

- SENSATIONS PASSÉES ET NOUVELLES EXPÉRIENCES

▶ FAIRE STRUCTURE DE MONUMENTS PAR LES CORPS CONJUGUÉS AU COLLECTIF

(PARTICIPATION AU PROJET PERFORMATIF « MONUMENTAL »)

- L'EXPÉRIENCE SCÉNIQUE : L'ATTENTE ET LA PERCEPTION

▶ DANSER AUX ARÈNES DE SAINTES

B/ SE RAPPELER : le souvenir tronqué comme machine à inventer l'espace 76

? Le souvenir tronqué peut-il être considéré comme machine à inventer l'espace ? Comment les danseurs appréhendent les limites floues de leur corps ? La portée mentale augmente-t-elle l'ampleur du geste ?

- SCHÉMA CORPOREL
- L'OUBLI FERTILE

▶ CAPTURER LE MOUVEMENT

C/ L'ESPACE QUI NOUS FABRIQUE : la question du choix, de l'influence et du geste 84

? Que montre-t-on, de quoi se souvient-on face aux régimes de l'attention ? Comment le temps qualitatif du spectacle constitue un jeu de détournement d'attention ? Comment la mise en scène contribue à fabriquer nos perceptions d'un lieu ?

- DÉTOURNER L'ATTENTION
- UNE INVITATION : « ENTRER DANS LA DANSE »



III. LE PLUS-TARD 90-163

DONNER À VOIR L'ESPACE VIVANT – LE PARADOXE DE LA TRACE EN MOUVEMENT : PARTAGER SON MONDE ET LE FROTTER AUX AUTRES

A/ RE-PRÉSENTER L'ESPACE MOUVANT : images, gestes, mots 93

? Comment traduire une spatialité (images, gestes, mots) ? Comment laisser une trace de son geste et en comprendre la portée ? Comment les tentatives formelles de transcription du mouvement par les danseurs complètent celles des architectes ? Quels possibles pourraient-ils ouvrir ?

- REPRÉSENTER L'EXPÉRIENCE SPATIALE
- INTERPRÉTER LE MOUVEMENT

B/ TRANSMETTRE ET CONNECTER : Le partage de notre expérience, la poésie du quotidien 104

? Comment mettre en partage notre expérience des lieux ? Qu'est-ce que rencontrer par le corps, par la danse ? Comment cette rencontre constitue un rapport au quotidien, à un essentiel ?

- RENCONTRER PAR LE CORPS
- DANSER MALGRÉ SOI

▶ PROTOCOLE JACQUES TATI (DANSER MALGRÉ NOUS)

▶ RYTHMES CROISÉS : SIGNATURE INDIVIDUELLE ET DYNAMIQUE DE GROUPE

(PARTICIPER EN MOTS ET EN CORPS, SUIVI D'UN PROJET CHORÉGRAPHIQUE À L'ŒUVRE)

CONCLUSION : MANIFESTE POUR L'ARCHITECTE AU CORPS 165

ANNEXE • ENTRETIENS DÉTAILLÉS 173-209

- BIBLIOGRAPHIE - SITOGRAPHIE

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

Propos introductionnel...

Et si nous concevions avant toute chose nos existences individuelles comme incluses dans un ensemble cohérent ? Chacun de nos déplacements, de nos actions corporelles, de nos pensées, de nos souvenirs et émotions prendraient ainsi leur sens dans leur rapport avec ceux d'autrui. Des liens physiques et non-tangibles nous lieraient alors dans le référentiel étudié : notre espace vécu.

Nous parlons volontiers en architecture d'espaces partagés, d'espaces communs. Or, le « commun » présente une polysémie subtile : à la fois partagé par tous, universel mais également quotidien voire banal.¹

Nos espaces communs seraient ainsi nos lieux de tous les jours et de surcroît mis en partage. En l'occurrence, ces lieux traversés par nos corps vivants et pensants n'appartiennent ni entièrement au monde physique et tangible, ni à une

1. Larousse : "a. Qui appartient à tous, qui concerne tout le monde, à quoi tous ont droit ou part : Les parties communes d'un immeuble. [...] b. Qui se rencontre fréquemment, habituel, répandu, ordinaire, courant"

pure image abstraite que l'on s'en fait dans un monde de pensées. Ils oscillent en effet entre une réalité concrète – celle du paysage, de l'architecture, de l'objet usuel – et un rapport psychique entretenu avec la sensation – soit nos perceptions de ce réel et nos mémoires. Une simple promenade dans un lieu que nous arpentons tous les jours peut confirmer ceci : qui n'a jamais laissé aller son esprit à la flânerie alors que son corps matériel se déplaçait quasi-mécaniquement dans les rues de son quartier ? Puis nous nous souvenons de ces rues une fois rentrés, et là encore d'autres paramètres viennent reconfigurer ce que nous croyons maîtriser par cœur. Un souvenir d'une odeur de pain frais devant la boulangerie voisine, et c'est une émotion qui vient teinter cet espace connu. L'architecture commune et les intervalles créées par le déplacement seraient alors co-enrichis par l'émotion, sans absolu ou neutralité. À la manière d'un mur de briques, ces émotions et perceptions s'assemblent, et peuvent se reconfigurer au gré du temps et des volontés personnelles. Faisant appel aux souvenirs et à l'imaginaire du lieu parcouru, l'exercice de la rêverie connecte deux espaces : l'espace physique environnant et l'espace mental.²

2. Dans « Les rêveries du promeneur solitaire » de 1817, Jean-Jacques Rousseau s'essaye à transcrire en un recueil ces moments de flâneries où corps et esprit s'échappent vers un ailleurs et confirment ces effets de dualité : « *Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon âme dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle manière plus simple et plus sûre d'exécuter cette entreprise que de tenir un registre fidèle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent quand je laisse ma tête entièrement libre, et mes idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne. Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu* » (p. 12)

En suivant ce postulat d'un lieu vécu de prime abord par le corps sensible, - et résonnant avec ceux des autres autour de nous - il s'agissait à travers ce mémoire d'en comprendre les mécanismes. C'est dans le terreau de mes intérêts personnels pour la performance et l'univers du spectacle, que les liens possibles entre corps physiques et corps immatériels en architecture ont commencé à me préoccuper de plus en plus intensément. De part ma pratique de longue date et mes propres sensibilités, une discipline particulière m'est apparue à cet égard comme catalyseur de ces réflexions : la danse. Observer et pratiquer cet art m'a ouvert à un regard complémentaire sur celui de l'architecte, dont sa propre pratique est éminemment pluridisciplinaire. À la recherche constante de dispositifs de compréhension et d'invention spatiale, l'architecte n'est sans doute pas le seul expert de l' « **Espace** » (notion aussi abstraite que vague, qu'il s'agira dans ce mémoire de qualifier par le prisme des corps qui l'animent)... Le danseur, la danseuse, détient effectivement une maîtrise de l'expérience physique collective, et déploie une intelligence de corps mis en tension avec ceux des autres (à la fois entre les danseurs eux-mêmes, et entre danseurs-spectateurs). De part ses richesses formelles, plastiques et expressives, ce médium interroge les qualités spatiales par l'action du corps. Comme l'énonce Isabelle Ginot,

*« la pratique du danseur est une forme de savoir, dont la validité est aussi grande que celle des savoirs en mots. »*³

3. Isabelle Ginot, « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires », texte de synthèse des travaux de recherche 1996-2006, Thèse d'habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Jean-Paul Olive, université Paris 8, 2006, p. 12

Indépendamment de tout style (ou étant nommé comme tel), la danse sera explorée ici dans ses potentiels de mise en dialogue avec des notions spatio-temporelles, d'expression sensible et de perceptions corporelles - communes avec la discipline architecturale. Loin d'être si éloignées, ces deux pratiques trouvent une complémentarité dans les champs de la perception et de la communication d'émotions. Corps humain et non-humain ont la faculté de se répondre de par leur échelle ou leur nature, en contraste ou en prolongement. La danse en synthétise également les paramètres : un corps en mouvement, dans un espace et un temps donné. Nous convoquerons pour ce faire plusieurs champs disciplinaires en prenant grand soin d'en déterminer les finitudes : le champ **chorégraphique** (ci-développé), le champ **philosophique** (Par la

mobilisation de références et de concepts employés par les architectes et danseurs, sur le rapport complexe du mouvement au temps.), le champ **psycho-sociologique** (Dans le lien ténu du corps à l'esprit et ce qu'il implique dans notre compréhension des lieux qui nous entourent, des lieux partagés avec autrui. La limite du sujet touche au développement médical et ne comportera pas d'analyse détaillée de ces processus.), le champ **architectural et urbain** (Ceux-ci guideront les différents exemples chorégraphiques et de situations architecturales, dans une volonté de conserver une posture d'architecte assumée, tout en offrant un regard décalé sur cette discipline grâce à l'expérience des danseurs.)

Ainsi, la danse représente autant un outil supplémentaire de compréhension et d'interprétation de l'espace pour l'architecte, qu'il est un mode de sa représentation à part entière. Le corps du danseur, de la danseuse, répond à nos usages habituels et leurs fluctuations. Car c'est c'est bien de l'espace en mouvement dont il est sujet, animé par nos corps. Le « corps » - connecté aux autres - sera par ailleurs abordé dans sa dimension physique, sociale et mentale au travers d'une déclinaison temporelle du « maintenant », au « passé » vers le « plus-tard ». Du corps ressentant dans l'immédiateté de l'expérience, à sa mémoire et celle du lieu traversé, jusqu'à leurs modes de transcription et de transmission, nous voyagerons entre plusieurs temporalités dans le rapport complexe du corps pluriel au lieu. Ce mémoire se structure selon une notion qui nous semble familière à tous et qui pourtant comporte bien des paradoxes. Pourquoi débiter nos réflexions par le temps présent et comment cela peut-il s'avérer cohérent ? Pour Saint Augustin, il existe en effet de nombreuses nuances au temps, celle d'un présent du passé, d'un présent du futur, et d'un présent du présent. Au delà d'apparentes élucubrations, l'auteur y inscrit notre réalité humaine sur le présent avant tout, un « maintenant » qui nous sert de repère entre avant et après, et qualifie notre mouvement intérieur et collectif.⁴

4. « Voilà donc ce temps présent, le seul, trouvions nous, qu'il faille appeler long; un jour peine, tel est l'espace auquel il est réduit. Mais examinons-le de près, lui aussi; car un seul jour n'est pas, lui non plus, tout entier présent. Jour et nuit forment un ensemble complet de vingt-quatre heures : pour la première, toutes les autres sont futures; pour la dernière, passées; pour l'une quelconque des intermédiaires, celles d'avant sont passées, celles d'après futures. Et cette heure unique, elle-même, court en particules fugitives: tout ce qui s'en est envolé est passé, tout ce qui lui reste est futur. Si l'on conçoit un élément du temps qui ne puisse plus être divisé en parcelles d'instant, si minimes soient-elles, c'est cela seulement qui peut s'appeler le

présent. [...] Lorsqu'un corps se meut, en effet, c'est par le temps que je mesure combien dure son mouvement, depuis le moment où il commence à se mouvoir jusqu'au moment où il cesse. Si je n'ai pas vu à quel moment il a commencé, et s'il continue à se mouvoir sans que je voie quand il finit, je ne puis le mesurer, sauf peut-être à partir du moment où je commence à le voir, jusqu'au moment où je cesse. », Saint Augustin d'Hippone, « Les confessions livre 11 », Traduction de E. Tréheorel et G. Bouissou, 354-430 après J.-C.

Au regard de mes influences toutes personnelles justifiant ces intérêts, c'est à l'occasion de l'option de projet *Architecture en représentation* et au contact d'autres approches, que j'ai pu approfondir plus amplement de nouveaux rapports entre architecture, scénographie et environnement propice à l'expérience. Ces préoccupations ont intrinsèquement coloré mon sujet de mémoire et renforcé mes convictions quant à une pratique de l'architecture multidisciplinaire. L'accompagnement d'un projet chorégraphique au sein de cette option m'a semblé être un terrain fertile pour développer ces pistes de réflexions et les partager à la rencontre des danseurs. Mais n'en restant pas là, il s'avérait nécessaire de confronter les démarches existantes, et de « **faire corps** » avec ces réflexions - à travers d'autres initiatives (performances, montages chorégraphiques, participations collectives et protocoles en partages). La pensée théorique déployée ici ne se veut pas flottante, mais bien confortée par un rapport physique au sujet, ancrée dans des problématiques actuelles que rencontrent les architectes. Les allers-retours entre sensible et factuel, récits subjectifs et propos consensuels, ambitionnent de trouver un hybride effectif et mouvant. Ainsi à travers cette recherche, l'expérience du corps sensible m'interroge. Je serai attachée à l'aborder par une variété de prismes en multipliant les sources de témoignages, d'écrits et de tâtonnements personnels, afin d'approfondir cette recherche active et l'orienter vers de nouveaux possibles. Il s'agit donc de se questionner sur la manière dont le danseur, la danseuse, peut être spécialiste de ce rapport corps-espace-temps et d'en extrapoler les possibilités au corps quotidien : celui de l'usager, de l'arpenteur, du visiteur commun. Pour ce faire, par la collecte de paroles lors d'entretiens auprès de danseurs, et l'expérimentation des façons de traduire le geste, nous aborderons plusieurs sous-thématiques - orientées comme des clefs de compréhension pour l'architecte, un guide pour une pratique de corps-rêveur.

Ce mémoire de mémoires se rapportera régulièrement à l'expérience vécue de danseurs professionnels et amateurs où nous considérerons comme danseur toute personne se prêtant avec appétence ou curiosité à l'exercice. Le regard d'architecte comme le regard du danseur, de la danseuse, constitue un rapport au monde qui n'a nul besoin d'épanchements en érudition pour dégager de la justesse. Nous conserverons ici une vision d'architecte - vers une ouverture sur l'expérimentation physique dans les possibilités de transcription et de représentation d'un lieu, d'une circulation, d'une ambiance,... Cette démarche intégrera l'expérimentation attentive au quotidien, le regard fin sur les situations provoquées par les danseurs, l'observation de tensions, frictions, et espaces psychiques de rencontre. Chacune des micro-expériences collectives et individuelles menée - pouvant être tirée d'une œuvre chorégraphique, visuelle, ou cinématographique - permettra d'illustrer ces considérations, de les éclaircir et compléter en action cette mise en mouvement réflexive.

« Voici d'abord un point sur lequel tout le monde s'accordera. Si les sens et la conscience avaient une portée illimitée, si, dans la double direction de la matière et de l'esprit, la faculté de percevoir était indéfinie, on n'aurait pas besoin de concevoir, non plus que de raisonner. Concevoir est un pis aller quand il n'est pas donné de percevoir, et le raisonnement est fait pour combler les vides de la perception ou pour en étendre la portée. Je ne nie pas l'utilité des idées abstraites et générales, – pas plus que je ne conteste la valeur des billets de banque. Mais de même que le billet n'est qu'une promesse d'or, ainsi une conception ne vaut que par les perceptions éventuelles qu'elle représente. »⁵

« Percevoir », « concevoir » et « raisonner » seront en effet trois notions conjuguées qui guideront cette recherche utilisant la danse comme point d'étude.

5. « La Perception du changement », Henri Bergson, dans « La pensée et le mouvant », Quadrige, 1934, p. 145

Ce faisant, la volonté de mon mémoire réside en un découpage selon trois séquences, trois temporalités se complétant et pouvant être abordées séparément. À la manière des temps du spectacle, de la mise en place au démontage, une spatialité donnée existe avant et après le passage d'un corps dansant ou non. Sa perception diffère notamment selon le moment à l'étude. Dans la suspension du quotidien qu'il opère, il semble légitime de rappeler que le temps du spectacle n'est pas exactement le temps de tous les jours. Toutefois, il constitue un exemple mettant en abyme de ce que la danse peut provoquer comme distorsion sur la sensation d'espace et de moment. Par ailleurs, le choix de la temporalité comme fil rouge se justifie par la nature même du lieu de manière générale. Le lieu présent existe en soit ; le lieu dont on se rappelle est un autre lieu en soit, tronqué par nos souvenirs ; enfin un lieu retranscrit est lui-même un nouveau lieu fabriqué par ce que l'on choisit de montrer. Le lieu est pluriel par essence, il paraît alors judicieux d'en aborder les effets sur notre perception qui joue de ces configurations temporelles. Ainsi, la danse sur son temps qualitatif de représentation (aussi nommé « durée » par Bergson) a cette aptitude à questionner un autre type d'espace-temps : celui de notre quotidien, en rentrant en écho ou en contraste. Dès lors, nous pouvons nous demander : **comment l'appropriation des lieux par les danseurs permet de les interroger en architecture ?** En prenant la danse comme mise en abyme de l'expérience spatiale sensible, **comment de manière plus générale le corps vivant et pensant révèle, détourne et fabrique l'espace quotidien en partage ?**

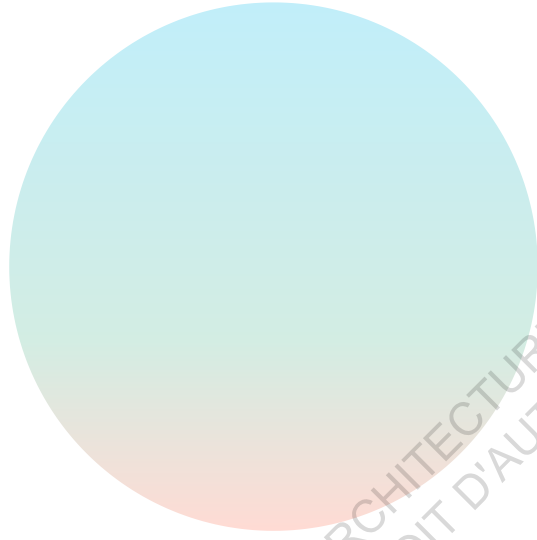
Nous tenterons d'y répondre au travers de ce développement, en gardant en tête une notion : celle du geste. En effet, du geste au libre arbitre présumé se déploie un ensemble de codes que nous adoptons par mimétisme, habitude ou affordance. Nous sommes paradoxalement libres même sous l'ascendance de ces codes et symboles conférant des prismes de lecture de nos environnements vécus. La part subjective de

l'émergence du geste sous-tend également une émission et une adresse, témoignant de son caractère vivant. En outre, le fameux « geste artistique » comme métaphore d'un acte considéré comme engagé ou figuré, est également une expression omniprésente. On parle couramment du geste architectural lorsque l'on aborde une intention de projet, mais qu'en est-il du geste dans sa plus stricte définition ? Ce « *mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur ou non de signification* », cette « *manière de mouvoir le corps, les membres* »,⁶ que nous racontent donc nos

6. définition du dictionnaire Larousse

gestes concrets et métaphoriques sur ce qui nous entoure ? Car le geste n'est effectivement pas seulement un mouvement involontaire, il est issu d'un choix - même sous influence. Tenir le fil conducteur selon son propre arbitre est une manière de poursuivre le geste - qui caractérise ces notions d'espace-temps et d'espace-corps, ainsi que le caractère mouvant qui s'en dégage. Dans une moindre mesure, et à la manière d'Aurore Després dans ses « **Gestes en éclats** », je vous invite à aborder cette lecture avec la liberté de mouvement qui vous appartient, et d'en fabriquer à votre tour un geste à part entière linéaire ou non.⁷

7. Aurore Després, « Gestes en éclats : art, danse et performance », Collection Nouvelles scènes, Les Presses du réel, 2016



comment l'appropriation des lieux par les danseurs permet de les interroger en architecture ? En prenant la danse comme mise en abyme de l'expérience spatiale sensible, comment de manière plus générale le corps vivant et pensant révèle, détourne et fabrique l'espace quotidien en partage ?

I. LE MAINTENANT

II. LE SOUVENIR

III. LE PLUS-TARD

Le Maintenant

CORPS QUI SENT - CORPS QUI PENSE

l'expérience sensible immédiate de l'espace



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

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



A/

L'ESPACE EN MOUVEMENT : réciprocité espace – corps

Comment la mécanique de l'espace vécu génère une réciprocité espace – corps ? Comment le danseur intervient-il sur son contexte autant qu'il en est influencé ?

RAPPORTS D'ÉCHELLES ET D'INFLUENCES

Il est une qualité chez le danseur, celle d'expérimenter une spatialité tangible, tout en possédant une attention fine au contexte physique et mental dans lequel il se trouve. Le corps, cette machine en mouvement, est le moyen pour le danseur d'écouter un rythme intérieur. Les battements du cœur, la respiration, l'effort nécessaire au mouvement,... sont autant de paramètres liant le corps qui vit à celui qui pense dans le moment présent. Il est fréquent d'entendre lors de commentaires entre danseurs, l'idée même de « respirer le mouvement » ; le mouvement dans l'espace serait organique par essence. En examinant les rapports d'échelles existants autour et à l'intérieur du corps en mouvement – dansant ou non – nous pouvons observer une mécanique de réciprocité. Les organes sont en mouvement dans le corps, le corps est mouvement dans un espace, un espace est en mouvement avec les autres autour, le tout s'inscrit dans une temporalité qui elle aussi est en mouvement permanent. Telles de petites particules dans un tout, ces corps s'animent et se rencontrent. La conception physico-quantique de nos « corpuscules » répond à une vision de nos corps non pas isolés, mais bien liés entre eux par un ensemble d'inter-relations complexes. Une réciprocité existe donc entre ce que nous pouvons nommer « l'espace », et un corps d'être humain. Comme le souligne Pierre Godo dans son article « **L'architecture et le corps** » :

« Il n'y a pas de primat de l'architecture sur le corps ou du corps sur l'architecture : l'architecture urbaine est le prolongement du corps qu'elle sculpte et stylise. Contempler un espace n'a donc aucun sens : nous habitons un espace. Nous nous déployons à l'intérieur de lui et il vibre en nous ou nous vibrions en lui selon un certain tempo. »⁸

8. Pierre Godo « L'architecture et le corps », dans *Le Philosophoire* n°7, 1999, pp. 43-54

Ainsi, nous faisons l'expérience de l'architecture que nous rencontrons, par le corps. Nous nous frottons à cet espace quotidien et nous l'anisons de notre mouvement selon un « tempo » qui nous est propre. La question du référentiel y est primordiale - si l'on revient à l'échelle corporelle, c'est bien le monde qui évolue autour de nous. Cette notion peut nous être utile dans une application que nous maîtrisons au quotidien : celle des espaces vécus. L'espace existe autour de nous autant que nous existons dedans. Ce rapport de réciprocité nous conduit alors à nous repositionner sur des effets pré-supposés d'influence, que l'on peut avoir entre objet et architecture, entre corps et architecture, espace et temps... Ces rapports sont en réalité mouvants et multilatéraux. Prenons l'exemple simple et commun des objets qui nous entourent. Choisis ou non, à la valeur sentimentale, pécuniaire ou esthétique que nous leurs prêtons, les objets autour de nous nous influencent autant que nous les influençons. Nous les déplaçons ou modifions : c'est une emprise que l'on a sur eux. Cependant ceux-ci de par l'usage ou la symbolique influencent aussi nos actions, nos souvenirs et nos gestes de tous les jours.

CONSCIENCE DE SON CORPS ET IMMÉDIATÉTÉ

La conscience de cette mécanique peut être un premier pas vers une réponse architecturale plus juste, envers nos actes quotidiens et les solutions techniques qui en découlent. Là où cette conscience des automatismes par les danseurs est exacerbée, il n'en sous-entend pas non plus une maîtrise complète. Admettre une impossibilité de contrôle total demande un lâcher prise. C'est reconnaître avec humilité que tout ne peut provenir de soi, et accepter un régime d'influence extérieur. Cela est aussi vrai que la réciproque, engageant une vulnérabilité face à l'univers extérieur à soi : en somme, accepter de se montrer de l'intérieur. Ce double lâcher prise permet au mouvement de s'« *ex-primer* »⁹ et accueille l'évènement sponta-

-né. Le mouvement se voit en dehors, il est donné en partage à l'extérieur du

9. du préfixe *ex* : dehors / *primer* du latin presser, sortir / Le Larousse

corps. D'un mouvement intérieur personnel, le danseur offre la possibilité de le partager avec autrui. Le corps du danseur, de la danseuse, n'est par ailleurs pas exempt des conjectures précédentes : un rapport d'influence à son contexte existe bien. Lors d'improvisation, que déterminer le mouvement ? L'immédiateté de l'exercice peut nous interdire sur le caractère subjectif et le degré de réflexion nécessaire à l'émergence du geste. Le rythme, la musicalité, l'aléatoire, ce que lui inspire son environnement, ses émotions récentes, son histoire, ses capacités physiques... sont autant de paramètres faisant naître subjectivement le geste improvisé. Infiltrer la danse dans le quotidien

pour mieux comprendre l'espace qui nous entoure et que l'on partage avec autrui, pourrait être une piste de vérification de cette émergence du mouvement. C'est le postulat que partage Nadia Vadori-Gauthier dans son projet documenté en ligne intitulé « **une minute de danse par jour** ». ¹⁰ Par l'exercice de l'improvisation, je me prête personnellement à la proposition de la danseuse afin d'éprouver ces effets :

10. Katia Légeret, dans VADORI - GAUTHIER, p. 58 / source : <http://www.uneminutededanseparjour.com/>

« La minute de danse habite les interstices de la vie courante. Elle peut : a) faire irruption dans une situation b) ou s'y couler c) ou devenir presque invisible », (règle numéro 3, Nadia Vadori-Gauthier) « de nombreuses minutes de danse sont consacrées à cette question du détournement de nos gestes quotidiens, mécaniques, instrumentalisant les objets »

Une minute de danse par jour

[C'est une première expérience, que je choisis délibérément de ne documenter d'aucune archive. Ni image fixe, ni re-visionnage, juste un état de présence au moment. Cette minute de danse, je ne l'accorde qu'à moi, ce n'est ni une adresse à quelqu'un, ni une composition ni même réfléchie. Il s'agit d'un temps de pause, comme certains fermeront les yeux ou prendront un bol d'air avant de se remettre en selle. C'est un temps dédié au présent que nul d'autre que moi ne possède, une respiration avant de retourner au réel. Comme un éternement du corps, c'est un incontournable qu'il vaut mieux accueillir que réprimer. Selon le contexte : dans un studio de danse, dans l'espace public de jour, de nuit ou dans le wagon de man, chez-moi, cette minute de danse intervient lorsque le besoin s'en fait sentir. Minutale ou explosive, la gestuelle qui en découle constitue tantôt l'extériorité, tantôt la méditation dont le corps a besoin pour retrouver ses esprits. Il n'y a pas de règle, pas de chronomètre, je fais confiance au corps pour trouver par lui-même le chemin dans cette seule consigne - celle de la minute. Influencés par le contexte, les êtres humains cherchent le sens et je n'y échappe pas. Celui-ci modifie la perception de l'expérience par les sensations qu'il soumet au corps qui bouge et repousse l'air, tout comme notre présence le transforme et l'incarne à l'instant t.]

L'immédiateté de l'expérience d'improvisation est un effet qui ne se manifeste pas qu'en danse et touche aussi l'architecte, échappant à celui ou celle qui en est l'auteur.

« *L'improvisation nous permet ça, c'est à dire de créer les meilleurs conditions et dispositions possibles pour qu'un autre langage que celui habituel puisse émerger. On arrive avec un autre langage, qui est évidemment un langage non jugeant parce que je ne sais pas dire avec mon corps « je te juge ». [...] On danse avec cette conscience qu'on est là pour quelqu'un et qu'on construit un univers, un moment dansé. Et on est pas dupe, on inclue l'autre dans ce qu'on est en train de faire.* » (Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

C'est un souffle inspiré par une conscience accrue au moment présent, permettant une navigation mentale et gestuelle entre plusieurs univers croisés, de l'esprit au corps, de l'image à la main...

Largement explorée par la danseuse et chorégraphe américaine Anna Halprin au cours du XXème siècle, cette dernière qualifie sa pratique évanescence de « **danse du souffle** ». ¹¹

11. Fabien Plasson, « L'improvisation », Maison de la Danse de Lyon, film réalisé en 2018. / Chorégraphe(s) : Chopinot, Régine (France) Merzouki, Mourad (France) Wollaston, Elsa (France) Fabre, Jan (Belgium) Bausch, Pina (Germany) Gharmatz, Boris (France) Buffard, Alain (France) Gourfink, Myriam (France) Fiadeiro, João (Portugal)

12. Jolien Naeyaert, « Représentation, créer de l'intérieur vers l'extérieur », Architecture in Belgium, octobre-novembre 2018)

« *La main de l'architecte qui trace ces lignes sur une feuille de papier s'apparente au corps du danseur qui cherche une chorégraphie inédite. En ce sens, réaliser une esquisse pendant le processus de création est une forme d'improvisation. En effet, comment dessiner une chose qu'on ne connaît pas encore ? Comment écrire ce qu'on n'a pas encore mis en mots ? Comment bouger différemment de ce qu'on a toujours fait ? Quand on fait une esquisse, il ne s'agit pas vraiment de savoir si on est en train de faire un bon ou un mauvais dessin. Ce qui compte, c'est ce que les lignes tracées sur le papier suscitent et évoquent. [...] Lorsqu'un architecte donne forme à un projet de bâtiment par des esquisses, au lieu de figer les choses dans un bâtiment unique, il navigue entre l'avenir et le souvenir, entre l'imagination et l'inconscient collectif.* » ¹²

Dans le « **Manuel en mouvement** », Simone Forti précise cette aptitude du danseur et le positionne comme lecteur du mouvement « *Je suis une danseuse, non pas parce que je bouge bien, mais parce que je suis capable de lire le mouvement* » ¹³ (p. 189) ; à ce sujet Christine Roquet affirme de surcroît « *qu'ils le sachent ou non, les danseuses et danseurs sont les meilleurs spécialistes de la lecture du mouvement* » (p.17). ¹⁴ Nous étudions

13. Simone Forti, « Manuel en mouvement », Nouvelles de danse, Contredanse, Bruxelles, 2000

14. Christine Roquet, « Vu du geste, interpréter le mouvement dansé », recherches, centre national de la danse, 2019

en effet la danse ici non pas pour la capacité physique ou l'aspect performatif d'exception (« *ce que peut le corps* » pour Spinoza), mais pour la capacité du geste. La force d'intention et l'émoi qui s'en

dégage, sont des qualités partagées avec la discipline architecturale. En dehors de la technique de la danse, « *faire avec son corps* » est une forme de rapport au monde, à l'écoute du lieu in situ et in medias res :

« *Faire avec son corps, avec ses sens, être à l'écoute d'un lieu et s'intéresser au sensible, c'est tout cela, comprendre un site avec le corps et grâce au corps. Faire avec son corps, c'est aussi faire avec tout ce que développe le corps dansant en dehors de la technique de danse : c'est-à-dire faire avec le somatique, le proprioceptif, le kinesthésique. Alors, percevoir l'espace par le mouvement devient finalement l'une des raisons qui peut pousser à prendre son corps comme outil de compréhension du monde qui nous entoure. Faire avec son corps, c'est enfin travailler avec des états de corps, des présences, des postures, des placements, des positionnements, des déplacements dans l'espace. C'est donner corps au lieu.* »¹⁵

La danse invente des interactions et des dynamiques de soi vers les autres qu'il est riche de saisir en architecture – bien que leurs limites puissent être dans l'interprétation de l'espace scénique, qui n'est par définition pas entièrement

l'espace de tous les jours. Quant à l'espace public, initiateur d'un certain type d'interactions collectives, Alix de Morant propose le regard suivant :

« *Dans sa porosité à l'entour et sans pour autant vouloir gommer les conflits, la danse a développé une extériorité positive, une présence et une réactivité à l'immédiat. Sensible aux forces qui le traversent ou le déchirent, elle invite à se ressaisir de l'espace public pour qu'il demeure avant tout un espace innervé, et partagé.* »¹⁶

La danse et l'art de la performance seraient ainsi une possibilité de réinvestir de vie nos espaces dits « partagés », où l'on peine pourtant à y observer cet idéal de partage.

LA DURÉE EN DANSE

En outre, le temps du spectacle est un temps perçu comme suspendu, c'est le temps du partage attentif. L'historien de l'art Curt Sachs, écrit la chose suivante sur la danse en 1938 : « *la danse vit à la fois dans l'espace et le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps : le corps humain est un matériau vivant, architecturé, qui contribue à fabriquer l'architecture qui l'entoure. L'espace est aussi organisé par le corps* ». ¹⁷ L'architecture est en effet conçue pour accueillir une vie, et en faire l'expérience totale, physique et émotionnelle dans un temps donné.

15. Léna Massiani, « Danse et Architecture », Le patrimoine du lycée Émile-Zola à Rennes, In Situ, 2021

16. Alix de Morant, « Et si on dansait en ville ? », dans Nectart n°4, 2017, pp 120-128

17. Sachs Curt, introduction à l'Histoire de la danse, p. 7

18. Henri Bergson, « La pensée et le mouvant », Quadrige, 1934

S'agissant de cette notion de « *temps* »,¹⁸ Henri Bergson affirme dans son ouvrage de référence « **La pensée et le mouvant** » que le temps intellectualisé serait

également une forme d'espace. La notion de « *durée* » qu'il mobilise à cet égard, correspondrait à un temps réel dépendant de notre perception. De manière générale, nous pouvons avoir la fâcheuse tendance à extraire la notion temps à celle d'un corps ou d'un espace physique ; néanmoins ceux-ci n'existent pas sans pensée. De même il n'existe aucune réflexion absolue, le corps incarne cette dernière. Le corps charnel ainsi que le corps mental seraient donc deux « *matériau[x] vivant[s]* » aussi importants à intégrer que le béton, le verre, la brique, le bois ou n'importe quel matériau à proprement nommé.

« *quand je pense de ce que ça me fait quand je danse c'est aussi l'impact sur mon esprit, sur le mental via le physique. Je suis une personne qui est assez dans la théorie et la pensée. Et de temps en temps ça peut être si présent que je suis un peu dans mon univers et c'est vraiment nécessaire de pouvoir sortir de tout ça (Jolien fait un geste d'ouverture avec ses mains). Ça fait un truc dans l'espace mental en fait, ça aide à être « raciné ». L'espace mental devient un peu plus clair.* » (Jolien Naeyaert, danseuse-architecte-ingénieure, entretien du vendredi 1er avril 2022)

« *Je pense que de manière générale je suis guidée par mon propre imaginaire, qu'est ce que je raconte. Je crois que c'est très personnel suivant les danseurs. Moi j'ai un rapport à la danse proche du comédien dans le sens où j'ai besoin d'avoir un monologue intérieur* » (Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

La durée est le temps conscient, celui que manipule le danseur et qui le lie à notre quotidien. Le temps du spectacle serait donc aussi légitime dans notre vie quotidienne que n'importe quelle action vitale : sans « avant » ou « après », mais selon une continuité de changements dans notre activité.

« *C'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue la durée vraie. [...] La durée réelle est ce que l'on a toujours appelé le temps, mais le temps perçu comme indivisible. Que le temps implique la succession, je n'en disconviens pas. Mais que la succession se présente d'abord à notre conscience comme la distinction d'un « avant » et d'un « après » juxtaposés, c'est ce que je ne saurais accorder [...] Dans l'espace, et dans l'espace seulement, il y a distinction nette de parties extérieures les unes aux autres. Je reconnais d'ailleurs que c'est dans le temps spatialisé que nous nous plaçons d'ordinaire. Nous n'avons aucun intérêt à écouter le bourdonnement ininterrompu de la vie profonde. Et pourtant la durée réelle est là. C'est grâce à elle que prennent place dans un seul et même temps les changements plus ou moins longs auxquels nous assistons en nous et dans le monde extérieur* ».¹⁹

Etudiant.es formé.es à l'architecture nous parlons d'architecture. Au centre, il paraît judicieux d'y replacer le corps qui lui donne son

19. Henri Bergson, « La Perception du changement » (1911), repris dans « La pensée et le mouvant » (op. cit.), p. 166

échelle et sa substance. Sans corps, l'espace n'a pas de réalité tangible. Sans espace non plus, pas de trace du corps.

De ce fait, leurs imbrications peuvent nous interpeller sur des pratiques qui le mobilisent et ré-interrogent à leur tour l'occupation d'un lieu (ou des flux qu'elle engendre). La danse, ce moyen d'expression sensible et éminemment physique serait alors une manière de mettre en relief ces questionnements : entre corps dansant-pensant et corps dansant-ressentant, cette discipline explore l'espace réel et intérieur. Or, est-ce qu'*être ailleurs* par la pensée, n'est pas moins réel ? Il ne s'agit pas jouer les illuminés, mais simplement de réfléchir au postulat suivant : si le corps donne son essence à l'espace, alors il doit en être de même pour le corps-pensé. La danse permet à ceux qui la pratiquent de laisser aller sa pensée à un ailleurs, à une autre réalité de temps et d'espace. Cette « autre réalité » peut se traduire de façon plus concrète, par une exploration des danseurs d'autres usages et formes possibles de nos éléments familiers. En regardant autrui performer dans nos espaces communs, nous pouvons reconnaître l'absurdité ou l'efficiencia de certaines de nos normes spatiales : nos standards.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'ACCES A L'INFORMATION

B/

ÉPROUVER LES STANDARDS

Le corps physique est-il à son aise dans l'espace que nous lui proposons ? Qu'est-ce que le confort, l'aisance ? Quelle place occupe le corps vivant et pensant en architecture (confort physique, confort mental) ? Comment les danseurs parviennent-ils à questionner ces standards ?

LA MÉCANIQUE DU CORPS HUMAIN

Le corps humain, ce système fait de chair et de pensées est une entité complète structurée et charnelle. La notion de confort découle de ce caractère charnel et des possibilités de la structure : c'est ce qui fait que telle ou telle position m'est agréable ou difficile. Le confort est intrinsèque aux conformations corporelles et à nos propriétés anatomiques. Cette harmonie avec notre environnement et les éléments que nous rencontrons par notre corps va influencer l'état d'esprit dans lequel nous nous trouvons. Ce dernier nous conduira à exprimer si « je me sens bien » ou non. En l'occurrence, la conception standard de notre environnement matériel présente son lot de critiques. Confort physique et mental sont donc là encore, hautement réciproques.

Pour le corps, la notion d'effort oscille entre tensions et relâchements : sur la chaise le dos est maintenu, sur un tabouret il faut modifier sa posture dorsale. Le mouvement corporel est un dialogue permanent avec l'architecture qui lui résiste : une marche, un obstacle, un mur, une pente, et c'est une adaptation nécessaire en réaction. Cette nécessité de réagir crée de la danse malgré nous. Le danseur, la danseuse, en connaissance de ses limites et de ses capacités invente des solutions qu'il ou elle explore en permanence : cela lui permet de fouiller les possibilités riches du geste et ses configurations. Cette posture sous-tend une forme de prise de risque ; le risque étant a priori l'envers d'une situation confortable. Un transfert de poids du corps, un déséquilibre, une désarticulation, une rupture de rythme,... permet de faire l'expérience des limites du corps quelque soit ses aptitudes. Jeune ou moins jeune, le danseur, la danseuse, cultive cette appétence ; il n'est point question de performance physique ici mais de jeu sur les limites et sur les points de bascule d'un état corporel à l'autre.

Par nos sensations, nous captions les stimuli environnementaux, le froid, le chaud, le sombre, le lumineux, le vent, les sons ou les odeurs. À cet égard, nous pouvons formuler le constat dans nos sociétés occidentales, que la focalisation sur le sens de la vue et la production d'images s'effectue souvent au dépend des autres sens moins mis en avant. À l'observation de notre société de la vue, Alessandra Mariani fait le constat suivant :

« La vision seule ne suffirait donc plus et de façon encore plus singulière lorsqu'il s'agit de l'appréhension de l'espace. Depuis 1990, le champ des études sensorielles s'est développé de façon exponentielle. En 2004, Joy Monice Malnar et Frank Vodvarka, spécialistes de la perception sensorielle en contexte architectural, analysent de façon pointue la dépendance sensorielle du contexte spatial. Selon eux, l'univers sensorimoteur (les expériences visuelle, kinésique, olfactive, tactile et auditive) serait l'instigateur des stimuli nécessaires à la constitution de correspondances. Ces correspondances produiraient la reconnaissance nécessaire à la fabrication de ce que nous appelons « espace » ou de ce que nous définirions comme « lieu ». L'appréhension de l'espace serait essentiellement une corrélation synesthétique. »²⁰

Pas de lieu donc sans une perception synesthésique, ou sans liens établis entre nos sens : l'abstraction à sens unique ne semblerait alors pas définir une réalité de corps. Conforté par cet état de fait, Philippe Guérin fait part de sa pratique d'enseignement singulière qui met à l'œuvre la conscience de son corps dans la relecture des lieux symboliques et

chargés de mémoires (lieux désaffectés, historiques, en fonctionnement,...) par les corps attentifs des étudiants danseurs et architectes. Il convoque notamment le philosophe allemand Walter Benjamin ; celui-ci « évoque la « réception tactile » qui, autant que la vue, fonde notre rapport à l'architecture. Or le sens du toucher est souvent ignoré par les architectes. L'approche de la danse le réactive, et ouvre sur une nouvelle façon de sentir le lieu. Des notions fondamentales comme la gravité, l'équilibre, que les étudiants côtoient régulièrement dans leurs études respectives, vont être vécues autrement, par exemple comme un porte à faux, un jeté, un point de rupture... ».²¹ La danse représenterait alors une piste de reconnexion sensible à l'architecture que l'on conçoit...

Le sens majeur du toucher – particulièrement dans la situation pandémique délicate que nous pouvons connaître – prend une tournure interdite voire sale. Pourtant nous appréhendons plusieurs facettes du monde par le toucher ; il est une immédiateté dans les pas que nous faisons, nous pouvons sentir la texture du sol sous nos chaussures et ses aspérités.

« Au 18ème siècle Condillac avait déjà montré que le moi ne pouvait se différencier de son corps-propre, et donc avoir conscience de son corps, que par la perception du toucher. Car le toucher, à la différence des autres organes sensoriels, rencontre une résistance

20. Alessandra Mariani, « L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ? », *Muséologies*, 2007 / Alessandra Mariani est docteur en histoire de l'art à l'UQAM, spécialisée dans l'interdisciplinarité en architecture

21. Philippe Guérin, « Le corps à l'édifice : À propos d'un enseignement croisé danse-architecture », *Repères, cahier de danse*, 2006

extérieure. Par là est donné au moi la conscience d'un non-moi, d'une extériorité à soi. Autrement dit l'expérience de mon corps-propre est liée d'emblée au sentiment de l'espace. »²²

22. Pierre Godo « L'architecture et le corps », dans *Le Philosophoïre* n°7, 1999, pp. 43-50

Nous ressentons le mur sur lequel nous nous adossons, sa résistance, le toucher d'une rambarde. Nous connaissons l'effet de frôler un inconnu dans la rue, le heurter même parfois. À nouveau, ces expériences nous sont communes et nous rapprochent : ce sont des expériences banales, standards. Bien que la relation que l'on entretient avec son propre corps dépende intrinsèquement de nos expériences et de notre histoire, l'impression commune de la gravité ou de la résistance de l'espace dépasse nos singularités personnelles.

DU CONFORT DANS LE STANDARD ?

Sur un registre pragmatique, les outils du pied ou de la coudée²³

23. La première trace de coudée Égyptienne daterait du III^{ème} millénaire AV. JC. / source : G. Hellier, OpenEdition Journals

24. source : l'Encyclopédie française
25. Augustin Berque, « L'écোসymbole du tatami », *L'Homme et la Société*, Fait partie d'un numéro thématique : *Anthropologie de l'espace habité*, 1992
26. idem, pp. 7-8

constituent des unités de mesure primaires universellement connues au sein de l'Humanité. De nos jours tantôt loués, tantôt haïs les standards sont-ils finalement si impropres au sur-mesure ? Si ces standards fonctionnent à l'échelle des corps humains, un vocabulaire peut alors naître partant de ces mêmes corps – certes de tailles et de formes

relativement variables. Une chaise à 45cm de hauteur n'est-ce pas plus une norme qu'un véritable standard ? Issu de « *l'étendard* »,²⁴ l'étymologie du mot standard, rejoint la notion de stabilité. Une stabilité qui n'est pas une fixité ; qui oscille, qui bouge mais demeure en équilibre... à l'image d'une marche en perpétuelle mouvement, qui se succède de micro-chutes rattrapées à chaque pas. La situation du corps dans un lieu donné fabrique notre perception de l'espace alentour et le fait évoluer. L'exemple du tatami, conçu à l'échelle et aux proportions du corps humain est une forme d'outil standard particulier. Pour Augustin Berque, il est l'élément écôsymbolique²⁵ se référant à l'habiter et à l'acte de se nourrir : entre mesure du monde et symbole, du geste minimal à l'échelle de la cité. Au delà de la paille de riz tressée constituant un motif, il configure l'espace domestique et offre une mobilité de détermination spatiale jusqu'au parcellaire urbain.

« Avec le tatami, l'habitation japonaise offre un exemple exceptionnellement parlant de ce que j'appelle écôsymbbole : un motif de l'habiter, qui, sous une forme sensible, exprime la relation physique et phénoménale, corporelle et spirituelle, écologique et symbolique de l'homme avec le monde ; ici plus particulièrement le lien, à la fois éthique et esthétique, qui existe entre les postures, les conduites et les formes bâties »²⁶

Adaptés à un mode de vie et une manière d'habiter, corps et sol sont liés par leurs dimensions. Il n'est pas aberrant de constater qu'en danse contemporaine, le rapport au sol obsède les danseurs. Il est le contact permanent avec notre condition dans l'espace, quitté dans un saut ou dans un pas, puis retrouvé inéluctablement.

Nommer le confort est également un moyen d'exprimer factuellement ses limites gestuelles individuelles et son état de corps. L'utilisation d'un objet ou d'un outil jugé confortable ou affordant se rapporte à une tenue dans le temps. Il s'agit de maintenir l'aisance et cette notion de confort. En cohésion avec l'objet, les gestes fonctionnels du quotidien perdent cette caractéristique utilitaire si l'on dépossède le corps de ce même objet. Le geste résiduel, nu de l'objet pour lequel il se destine, est un point intéressant à étudier pour le danseur comme le non-danseur. Que se passe-t-il par exemple lorsque je plie du linge ? La main passe par dessous et répète soigneusement une mécanique de supination et de pronosupination du radius sur le cubitus. L'avant-bras effectue une rotation qui permet à la main de saisir le textile et le replier sur lui-même. Cette attention au geste résiduel permet de comprendre l'absurdité ou la sous-optimisation de certains de nos mouvements inscrits dans un héritage social d'usage et ainsi déconstruire ou jouer de ces codes. Le confort dans le quotidien est donc éminemment inscrit dans la durée, et afflue sans réel arrêt. Une volonté de contrôle sur cette mobilité caractérise les êtres sociaux que nous sommes et l'image que nous soutenons. Une certaine idée de l'immobilité est également infusée dans l'inconscient collectif, le confort résiderait dans le fait d'être soutenu, maintenu, porté, vers une absence de gravité ressentie. Pourtant, le transfert du poids est en réalité le point de bascule vers le confort - non statique et fluctuant. De ce point de vue, la mobilité est le confort. Qui n'a jamais ressenti un malaise à rester sur une chaise fixe durant de nombreuses heures ? Le corps s'étire, se déplace, change d'appui pour se confronter à la gravité et au mouvement. Ne rien faire dans une immobilité et sans résistance à l'espace revient à une négation de vie. En cela, sortir d'une zone dite de confort est paradoxalement un élan vers le confort. Le vocabulaire de la relaxation convoquant le ressenti nous rappelle que les impressions de pesanteur sont autant de termes évoquant le bien-être : se détendre, se poser, se reposer,...

Ajouter des contraintes et en enlever est la démarche même du danseur vers le mouvement, oscillant entre tendre et détendre, tirer et déposer, ou encore déployer et resserrer.

Outre le poids de notre corps, sa forme est un paramètre que l'on sait identifier. Bien que présentant des variations, un corps humain est reconnaissable en une silhouette. Le « modèle » du corps - s'il n'est pas nommé standard - est un facteur d'identification. Cette affirmation n'est toutefois certainement pas une négation de la différence ou d'une valeur apportée au corps jugé dans une norme ainsi que ses représentations. S'agissant de corps vivants et ressentants dans leurs diversités, il est légitime en posture d'architecte de s'interroger s'ils sont à leur aise

dans l'espace que nous leur proposons. Un corps humain demeure un corps humain, dont nous savons reconnaître les attributs aussi singuliers soient-ils. Il semble nécessaire de rappeler l'impact sociétal du « canon » de beauté, du standard ou d'une considération de normalité qui pèse sur notre perception des espaces. Le canon met à distance le corps à l'esprit, par la fabrication d'une vision idéalisée. Or sans conscience de la portée psychique de nos gestes, il est difficile d'en mesurer l'ampleur. Pour Rudolph Laban, la kinésphère correspond à un schéma définissant l'ampleur du corps dans un espace considéré. D'après les ressources du CNDC d'Angers, « *C'est la bulle qui entoure le danseur. Elle se limite à l'espace personnel, déterminé par l'extension des jambes et des bras, sans changement de la base d'appui. Le théoricien Rudolf Laban nomme cette figure de référence « la kinésphère » et, à partir de cette analyse, compose des « gammes » de mouvements. Cette sphère imaginaire dont le danseur est le centre se déplace avec le corps du danseur dans l'espace de déplacement.* ». Par extension, la kinésphère du danseur peut s'appliquer à celle de tout un chacun, évoluant dans son environnement. Qu'il se fasse arpenteur, stationneur, observateur, contempl-acteur d'une situation.... le passant prend part au mouvement collectif dans sa bulle personnelle. Le standard dans sa redéfinition a donc cela d'être communément partagé. Cela n'empêche alors ni les situations de confort, ni d'incongru. Par la performance dansée, il est remarquable d'observer la capacité des danseurs à décaler un regard habituel sur nos espaces domestiques ou publics.

Entre architecture dansante et chorégraphie de l'architecture, le travail des chorégraphes Brennan Gérard et Ryan Kelly ci-présenté crée l'incongruité par le choix de relation avec le contexte. Ceux-ci questionnent en effet le rapport d'intimité, de vu-être vu exacerbé par la Glass House - largement ouverte sur le paysage, visible en transparence. Ce choix présente des ambivalences intime-extime de part sa localisation épargnée de voisinage, à la fois ouverte sur l'extérieur et centrée sur elle-même. La danse révèle ici un potentiel décalage de nos pratiques quotidiennes en interrogeant les interférences entre corps architecturé et corps humain. Ceci peut nous conduire également à questionner les effets d'inconfort (ou au contraire de réussite morphologique) face aux espaces conçus par le passé et dont nous continuons d'hériter certains principes. Les danseurs se contorsionnent, imitent en écho les lignes épurées de la structure et souffrent dans certaines configurations, notre empathie résonne avec leurs corps en mouvement. Aussi, un garde corps sur lequel on ne peut pas reposer ses coudes sans que cela ne soit douloureux, ne mériterait-il pas d'être pensé plus finement au-delà de l'épure esthétique ? Les deux artistes réitèrent par ailleurs leurs expériences dans d'autres maisons, figures majeures du siècle dernier telle que la villa Savoye de Le Corbusier. Le rapport des corps, à la nudité et à autrui y sont traités par ces situations inhabituelles de femmes et d'hommes dansants. De part ces performances dans l'espace domestique symbolique, le corps du



spectateur se voit lui aussi pris à parti dans cette chorégraphie mise en contexte. Il est intéressant dans cet exemple, de noter le peu de liberté que nous nous autorisons fondamentalement dans notre propre espace personnel : celui du foyer. Certes, les spectateurs privilégiés de ces scènes pénètrent dans un logement qui n'est pas le leur mais qui de façon symbolique, renvoie aux codes domestiques que nous partageons (en l'occurrence, plus spécifiquement en Occident).

Inspirée du « **Voyage autour de ma chambre** »²⁷ de Xavier de Maistre, ôde à la rêverie, je décide de me prêter moi aussi à une recherche visant à explorer l'espace domestique dans l'imaginaire qu'il m'évoque, ses situations absurdes, et ses conformations standards – entre confort et inconfort. Hommage discret à « **La maison démontable** »²⁸ de Buster Keaton – explorant l'espace du foyer d'une façon burlesque et décalée – cette série photographique s'inscrit dans un travail d'écriture qui ponctuera plusieurs expérimentations connexes au cours de ce mémoire...

27. Xavier de Maistre, « Voyage autour de ma chambre », Edition Libr. De la Bibl. Natrionale, 1794

28. Georges Sebbag, «La maison démont(r)able », Vertigo philosophie et surréalisme, Images en manœuvre Éditions, revue hors-série novembre 2002, « le corps à corps de Keaton avec maisons, toits, planchers, façades, mobiliers, affiches et autres objets hétéroclites se poursuivra mais à l'échelle d'une bourgade et donnera lieu à une révélation métaphysique : une suite de faits-glissades, une mobilité étrange, un ballet animé engagé avec tout un monde d'objets inanimés. »

29. source : Pierre Bourdieu « Esquisse d'une théorie de la pratique », essais, 405, Editions du Seuil, 1972

Explorer le domestique

► [Prise dans la boîte, contrainte dans la boîte, coincée dans la boîte, c'est là que je me libère. Je me coince, je m'emmêle, je me confonds en objets, en souvenirs, en murs et en traces. Je veux faire corps. Je joue des lignes anguleuses et les frotte à l'organe souple. J'entre dans la profondeur de la maison, dans le hors champ du cadre, dans l'ultime intra-muros. La fonctionnalité perd sa mission lorsque je suis debout dans mon référentiel mais allongée pour les autres. Même la gravité ne sait plus où se mettre, je touche à la limite de ce qui fait ma maison. Qui alors de l'humain ou du non-humain conduit l'autre dans ses retranchements ? Qui pousse les murs et fait entrer le souffle...]

Nous pouvons nous interroger à travers cette expérience explorant l'espace domestique et ses limites contraignantes, si notre manière de l'appréhender de prime abord ne renvoie pas à certains habitus subis. L'habitus pour Pierre Bourdieu désigne effectivement un système de préférences, formant un régime de règles ou conduites ordinaires et définissant un style de vie.²⁹ Le paradoxe du foyer comme lieu de l'intime n'est donc pas exempt de contraintes sociales profondément ancrées et que le regard danseur vient perturber dans ses libertés.

De part son regard de géographe, Jean-François Staszak traite de l'espace domestique comme point de départ vers la plus grande échelle, remettant au centre l'unité du corps et de ses bagages sociaux :

« tous les danseurs font ça, même les non-danseurs d'ailleurs. Mais quand on a les mains prises... on ouvre les portes avec les pieds. » (Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

« L'espace domestique est anthropique. Au-delà de la grande variété des modes de construction des techniques plus ou moins complexes, l'espace domestique demande un aménagement. [...] L'espace domestique est une construction. Celle-ci peut être le fait des habitants eux mêmes (autoconstruction, architecture vernaculaire) ou non mais même si la maison est édifée par un autre, ses habitants mettent leur marque, décor, mobilier,... L'espace domestique est donc toujours porteur des normes et des valeurs qui ont présidé sa constitution, canons esthétiques, règles morales, structures sociales, familiales, économiques et politiques. »³⁰

Mais ce regard de danseur ne renvoie pas qu'à nos usages, il renvoie à l'arbitraire de la forme même de la maison que l'on connaît et reconnaît en un coup d'œil. Michel de Certeau complète cette réflexion développée chez Bourdieu par la suivante :

30. Jean-François Staszak, « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur », *Annales de Géographie, Persée*, t. 110, n°260, 2001, p. 344

31. Michel de Certeau, « L'invention du quotidien, tome 1 : arts de faire », Gallimard, 1990

« La maison donne à l'habitus sa forme, mais non un contenu. D'ailleurs l'argumentation de Bourdieu s'attache moins à indiquer cette réalité qu'à montrer la nécessité et les avantages de son hypothèse pour la théorie. Aussi l'habitus devient-il un lieu dogmatique, si l'on entend par dogme l'affirmation d'un réel » dont le discours a besoin pour être totalisant. Sans doute, comme dans le cas de bien des dogmes, n'en a-t-il pas moins la valeur heuristique de déplacer et renouveler des possibilités de recherche. »³¹

Agir, dire et s'organiser ensemble pour habiter les lieux que l'on parcourt, joueraient donc sur le fil de l'imaginaire collectif, des habitudes et de leurs contradictions...



série photographique personnelle *"Explorer le domestique"*, 1

"Prise dans la boîte, contrainte dans la boîte, coincée dans la boîte, c'est là que je me libère." [...]

"Je me coince, je m'emmêle, je me confonds en objets, en souvenirs, en murs et en traces." [...]



série photographique personnelle "Explorer le domestique", 2

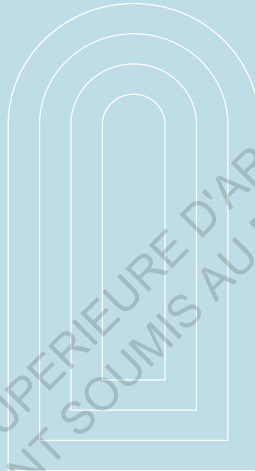


série photographique personnelle *"Explorer le domestique"*, 3

"La fonctionnalité perd sa mission lorsque je suis debout dans mon référentiel mais allongée pour les autres. Même la gravité ne sait plus où se mettre, je touche à la limite de ce qui fait ma maison." [...]

« [...] tous les danseurs font ça,
même les non-danseurs
d'ailleurs. Mais quand on a les
mains prises... **on ouvre les
portes avec les pieds.** »

*(Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe,
entretien du lundi 10 janvier 2022)*



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

C/

ESPACE-SYMBOLE

Quels liens peuvent exister entre formes architecturées et portée psychologique (l'architecture est un corps qui renvoie à notre propre image/ notre posture) ? De quelle manière le danseur se joue des symboles et de ce qui l'entoure ?

SÉMANTIQUE ET POSTURE

Lorsque nous prêtons attention à nos expressions familières, nous pouvons remarquer l'existence d'un corps « social ». « Bien se tenir »,

« rester droit » ou encore « lever le menton » sont les codes d'un maintien physique et symbolique à adopter en société. La notion de posture peut alors être convoquée car elle qualifie une coexistence, celle de la « *Position du corps ou d'une de ses parties dans l'espace* » et de l' « *Attitude adoptée pour donner une certaine image de soi* ». ³³ L'une est

32. idem : Michel de Certeau, « l'invention du quotidien, tome 1 : arts de faire », Gallimard, 1990, p. 56 (*faire avec, usages et tactiques*)

33. source : Le Larousse dictionnaire

34. source : Le dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey, 2004

une position dans l'espace, l'autre est un symbole de cette même position. Nous porterons ici une vigilance sur le terme « symbole », associé à un ensemble de conditionnements, de comportements dictés par des habitus et des codes sociaux. La notion de symbole se rapporte par définition à un « [...] *fait ou objet naturel perceptible qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées « naturelle » dans un groupe social donné avec quelque chose d'abstrait ou d'absent* ». ³⁴ La portée psychologique de cette notion sera maniée avec précaution, et ne se destine pas à expliciter exhaustivement le symbole dans toutes ses applications. Il est à trait ici d'une dualité de l'espace (architectural, corporel, mental,...) avec le symbole, dans une recherche entre les figures récurrentes et la production d'imaginaires croisés. Ainsi, il est possible de s'interroger sur la capacité de l'espace à paraître, et quelle posture nous adoptons en conséquence. Si le corps humain est une architecture dans une

« Les contextes d'usage (contexts of use), en posant l'acte dans son rapport aux circonstances, renvoient aux traits qui spécifient l'acte de dire (ou pratique de la langue) et en sont des effets. [...] Ces éléments (réaliser, s'approprier, s'inscrire dans des relations, se situer dans le temps) font de l'énonciation, et secondairement de l'usage, un nœud de circonstances, une nodosité indétachable du « contexte » dont abstraitement on le distingue ». ³²

architecture, alors nous intégrons certainement des règles de « tenue » de l'architecture statique dans notre propre pratique de l'espace, selon une posture rigide et maintenue – c'est tout du moins un paramètre observable dans nos sociétés occidentales. Lorsqu'un adolescent s'avachit sur sa chaise, il est fréquent d'entendre une remontrance d'un adulte : il est attendu d'un corps en société d'utiliser les objets *comme-il-se-doit*. L'aménagement ou l'objet codifié est moins une adaptation pour nos corps, qu'un outil pour l'image de ces mêmes corps. Ces préoccupations rejoignent la question du vêtement, dont la fonction nécessaire d'habillement touche aussi à la sphère sociale. Le rapport à la mode du corset peut par exemple, nous rappeler à une forme de carcan et de règles esthétiques ; dont les femmes ont obéi pour maintenir (au sens stricte comme figuré) un certain statut ou convenir à une certaine image. Ce que l'on attend du corps social est bien souvent qu'il suive le rythme effréné que l'on souhaite lui imposer, dans un rapport de contrôle bien chimérique. Entre intimité et corps extime, l'enveloppement de l'habit offre une contenance vis à vis d'autrui, une mise à distance comme élan vers l'autre.

« Il faut promouvoir de l'écart entre nous pour que de l'entre émerge, et qu'on ait encore à partager. Aussi, l'extime rend-il plus résolument l'Autre à son altérité, de sorte que lui soit barrée la route à l'assimilation, que l'Autre émerge à nouveau de son lointain et que je puisse le rencontrer. »³⁵

35. Anne Philippe. « Le corps à l'œuvre dans les cinétopies : corps liquide, corps sans organes », *Ambiances, tomorrow*. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances, Volos, Grèce, septembre 2016, pp. 361-366 (cite François Jullien, 2013, p.244)

Ainsi, le corps ressenti est le corps du mouvement, contrairement au corps social qui paraît se définir dans une forme statique. Demeurer immobile et bien assis « à sa place » est un signe de politesse, de respect et d'écoute. Pourtant, c'est bien dans cette configuration que la posture contraint le plus le corps, occupant l'esprit à contrôler cette sujétion. L'image d'une longueur de table importante évoquera sans doute pour certains un contexte cordial et le respect d'une bulle personnelle lors d'un dîner officiel ou d'une réunion – pour d'autres elle évoquera une distance inquiétante et répulsive car peu engageante. Il n'est donc pas rare de projeter sur soi ou sur l'autre une façon de « se tenir », or des différences culturelles notables existent dans ce qu'il convient ou non de faire ou de dire. L'absurdité de la sémantique conduit ainsi à un second degré d'arbitraire de nos postures jugées convenables.

La question du vocabulaire en danse propose également son lot d'absurdités : l'utilisation d'une jambe de terre, d'une jambe de l'air, inviter à ouvrir les côtes ou à respirer par le dos, sont autant d'indications imagées dont le sens premier est teinté d'énigmes. Comme peut l'être le langage médical pour un profane, le rapport au jargon conduit à une description de corps, abstraite du sens que l'on connaît – au demeurant fort éloigné d'une vocalisation de ressentis physiques. Dans son ouvrage, complément de pratique « **Actions, mouvements et geste** », Noé Soulier danseur-chorégraphe et actuel directeur du CND d'

« "quand tu descends pense à monter", "quand tu montes, ancre toi", on est quand même dans des choses qui paraissent vraiment absurdes qui n'ont pas de sens. Le langage qu'on utilise est complètement absurde, et comment avec le langage usuel, commun, qu'on a tous, on arrive à transmettre quelque chose. Et on le voit bien, pour transmettre de la danse, on est obligé de faire vriller, de tordre ou faire des compositions assez drôles pour transmettre un mouvement. Ça veut bien dire que peut-être il n'existe pas un langage de danse pur en soit. » (Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

36. Noé Soulier, « Actions, mouvements et geste », Les Presses du réel, 2016
37. idem : Michel de Certeau, « L'invention du quotidien, tome 1 : arts de faire », p. 158

Angers,³⁶ cherche un épuisement de ces termes et de leurs mouvements associés (frapper l'air, frapper le sol, frapper le corps, frapper au ralenti ; esquiver avec une hanche, une épaule, esquiver un

projectile factice, esquiver un rayon de lumière,...). Épuiser le mouvement par une multitude d'images et de figures, permet de conditionner le corps à une interprétation de ces mots.

En outre, le verbe est symbolique et présente donc une connotation plus ou moins différenciée pour chaque être pensant et ressentant. Il est un exemple fréquent en architecture : de part son érudition et sa posture quelques fois « sachante », l'architecte jargonne et se plaît à se comprendre avec ses pairs dans un principe insulaire – laissant pantois le reste de la population. Une belle ironie lorsque l'on sait à qui ces espaces se destinent, c'est-à-dire à toute autre personne que lui-même. Le terme d'espace-tampon résonne par exemple aux oreilles des architectes par des images et une quantité de symboles (du collectif vers le privé, entre deux espaces plus vastes, peut-être à qualifier en terme d'usage, etc...), mais un tel jargon peut paraître abstrait pour un grand nombre de personnes ou évoquer bien d'autres choses. Nos symboles sont donc très logiquement à la croisée de quelque chose de tout personnel, et de notions partagées par tous dans nos représentations et nos clichés. (L'« architecte » sus nommé, est aussi une figure soumise aux clichés pouvant résonner dans l'inconscient avec une image bâtisseuse surannée.) Michel de Certeau traite à ce propos notre rapport au monde des signes en trois catégories :

« En ces noyaux symbolisateurs s'esquissent (et peut être se fondent) trois fonctionnements distincts (mais conjugués) des relations entre pratiques spatiales et pratiques signifiantes : le croyable, le mémorable, et le primitif. Ils désignent ce qui « autorise » (ou rend possible ou croyables) les appropriations spatiales, ce qui s'y répète (ou s'y rappelle) d'une mémoire silencieuse et repliée, et ce qui s'y trouve structuré ne cesse d'être signé par une origine en-fantine (in fans). Ces trois dispositifs symboliques organisent les topoi du discours sur/de la ville (la légende, le souvenir et le rêve) d'une manière qui échappe aussi la systématisme urbanistique. »³⁷

La perception que nous avons des lieux manipule également des symboles dont nous avons une conscience variable. La posture physique que l'on adopte face à un environnement définit ce que Hubert Godard

qualifié de « *pré-mouvements* » d'ordre mental :

« La posture érigée, au-delà du problème mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. Le rapport au poids, c'est-à-dire à la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde. »³⁸

Une architecture solennelle, et écrasante pourra nous évoquer un lieu de pouvoir ou de décision. Le palais de justice de Jean Nouvel à Nantes construit en 2000, est un exemple typique de l'effet cérémonieux qu'un bâtiment visible et monumentalisé peut avoir sur notre état mental. Nous nous tenons bien droit, l'ampleur du bâtiment nous renvoie à une humilité et une retenue respectueuse. Dans cette étude sémantique, plusieurs expressions sont à cet égard communes entre l'architecture et la danse : un corps comporte une ossature et une peau. En architecture moderne, la courbe est régulièrement qualifiée d'« organique », un mur rideau devient une « membrane enveloppante » et la prolifération devient « cellules ». En effet, « *Établir une analogie entre la structuration du corps humain et l'architecture est d'un effet séduisant, tant pour des raisons esthétiques que pour des motifs symboliques.* »³⁹ Cet « effet séduisant » est donc un paramètre sur lequel nous devons porter une attention vigilante. Lorsque dans leur symbolique, l'ordre dorique est puissant et masculin, l'ordre ionique y est opposé dans sa sveltesse et sa délicatesse dite féminine. Au XX^{ème} siècle, la courbe hériterait encore de ce symbole antique de sensualité et de féminité - à travers notamment les esquisses de l'architecte brésilien Oscar Niemeyer dont l'inspiration est assumée. Toutefois, qualifier de féminin une forme architecturale n'est-il pas un écueil bien facile ? Ou tout du moins, n'est-ce pas à interroger dans nos représentations et nos conceptions ? Sans blâme à cette tendance humaine, nous pouvons questionner ce qui fait que nous voyons un sourire sur le visage d'un animal, - pourtant placide ou en souffrance - que nous interprétons les courbes d'un bâtiment comme féminines, ou qu'un visage humain nous apparaît dans un ciel nuageux. Les tendances à l'anthropomorphisme ou à la paréidolie nous font humaniser l'architecture malgré nous. Cela peut être un jeu sur nos propres fonctionnements mentaux, à condition d'en prendre la mesure. Ce jeu peut être également fertile pour la conception, mais demande une méfiance quant aux raccourcis qu'ils peuvent générer. En cela, la danse requestionne en permanence la portée symbolique de

38. Léna Massiani, cite Hubert Godard, 1998, p. 224, dans « Danse, la cité, Infiltration chorégraphique d'une place publique », Ambiances ; revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain, n° 3, « Animer l'espace public ? Entre programmation urbaine et activation citoyenne », 2017

39. von Meiss Pierre, « De la forme au lieu : de la tectonique », Une introduction à l'étude de l'architecture, p. 71. (cité par Juliette Villemer, « Geste(s) : figures, pratiques et postures de corps dans l'architecture et la danse », directeur d'études Toufik Hammoudi et Petra Marguc, directrice d'études, Nantes, 2021, figures du corps en architecture, p. 33)



« Walking on the wall », (1971), Trisha Brown © Carol Goodden / source : TimeOut

nos gestes et de nos attitudes face au contexte dans lequel les corps évoluent. Le corps dansant se déplace du studio de danse, au théâtre, à la rue, de la scène au hors-scène... Dans son œuvre « **Walking on the wall** » (1971), la danseuse contemporaine Trisha Brown propose un renversement de nos perceptions habituelles en performant aux murs et au plafond. Accrochée par la taille à de fines cordes, elle marche et saute de mur en mur, bouleversant notre perception spatiale usuelle. D'une situation d'apparence absurde, elle décale le regard du spectateur vers d'autres opportunités d'explorer un espace dans toutes ses dimensions. Le sol, qui nous retient tous à la terre et la gravité nous semblant immuable, est quitté sans effort dans une marche lente et tranquille. De cette façon, la danse fouille la question du : « comment faire expérience ? », en s'emparant du quotidien, du tabou du corps, du nu, du sale, de la norme et du beau.

L'ARCHITECTURE, FIGURE DE CORPS

Au delà de la réciprocité du corps à l'architecture décrite plus haut⁴⁰ il existe un prolongement, une forme de symbiose entre les deux. L'architecture nous renvoie à notre propre image, dans une altérité non-humaine. L'espace ne fait pas que symboliser, il est aussi le corps. Dans ce rapport continu du corps à l'architecture, Pierre Godo reprend Nietzsche et énonce :

« Dans un aphorisme de Humain, trop humain Nietzsche prend l'architecture, « la grande architecture de la civilisation », comme métaphore de la vie affective du moi. Mais l'architecture est plus qu'une métaphore, c'est le véritable prolongement du corps, de même que le vêtement n'est pas une protection du corps contre le froid ou la pluie mais, pour ainsi dire, la vie du corps matérialisée. »⁴¹

Cette notion de prolongement est certainement la plus juste pour concevoir le mouvement corporel animant l'architecture. Le corps humain y rentre, se protège, s'en extrait, y revient, s'en détache dans un geste permanent. Ce propos est interprété pour David Legeai comme une

architecture incarnée. Dans « **L'architecture anthropomorphe, entre figuration et symbolique** »,⁴² sont effectivement interrogés les liens existant entre les formes architecturées et leur évocation figurée. En partant de l'hypothèse que toute architecture est anthropomorphe, l'architecture peut s'incarner par le corps, et devenir corps lui-même.

Il est intéressant de souligner qu'un projet d'architecture naît souvent de mots et de corps. Nous essayons de choisir nos mots pour nous rapprocher d'une justesse dans l'émotion projetée. Nous fabriquons des répliques, des maquettes, des croquis et des expressions formelles variées de ces mots tirés d'idées. En faisant projet par les mots et par le corps nous varions les outils et conférons une portée symbolique puissante au résultat formel (sans nécessairement tomber dans une langue de bois justifiant la moindre part d'arbitraire dans le projet architectural).

De ces constats, je décide de faire moi aussi l'expérience d'une altérité par le corps en discussion avec mon environnement bâti, et les images qui m'apparaissent. Inspirée des Body Configurations de VALIE EXPORT des années 1970, je conduis une seconde expérimentation subsidiaire à l'exploration de l'espace domestique, en explorant une échelle complémentaire : l'espace urbain. Quand Gilles Paté révèle l'ineptie du mobilier anti-SDF dans Paris à travers l'humour⁴³, notre regard ose se poser enfin sur ces objets urbains stérilisateurs de mouvement collectif, excluants, et liberticides. Ils nous questionnent sur la place que l'on occupe dans nos lieux urbains et les limites que l'on choisit d'imposer à leur appropriation. Cet espace collectivement partagé et fréquenté propose une multitude de situations corporelles et symboliques en puissance.

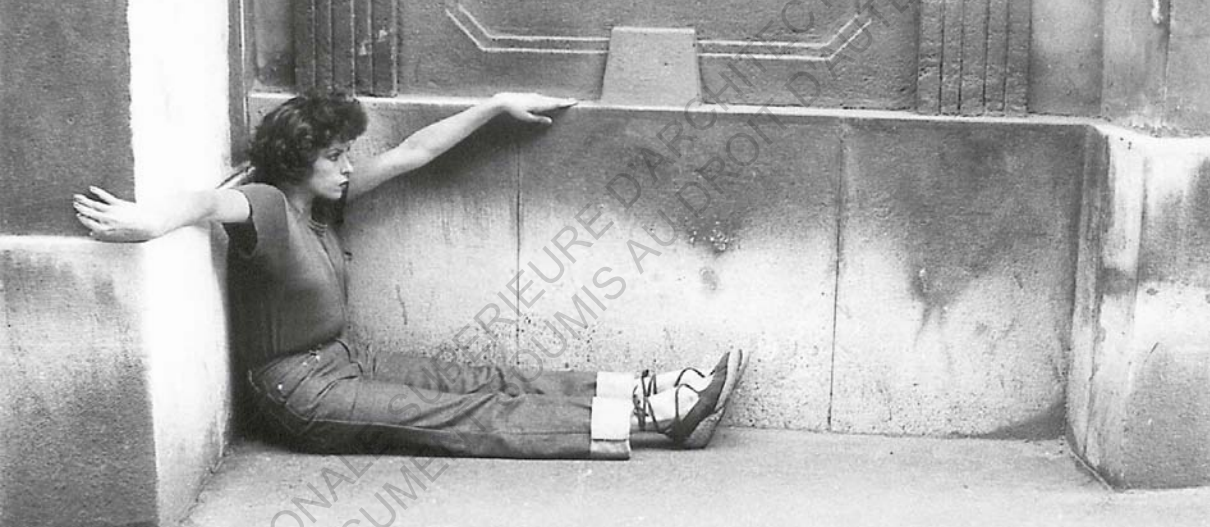
Lorsque l'on renverse la posture dite « adéquate » en ville, que se passe-t-il pour soi et pour les autres ? La recherche d'échos entre corps et humain et corps urbain pose un regard éveillé sur les lignes, symétries et creux que combtent l'un et l'autre...

40. cf. 1/A espace en mouvement : réciprocité espace-corps

41. Pierre Godo « L'architecture et le corps », dans *Le Philosophe* n°7, 1999, pp. 43-54

42. David Legeai, « L'architecture anthropomorphe, entre figuration et symbolique », Rémy Jacquier, directeur d'études, Nantes, 2017.

43. Gilles Paté, *Le repos du fakir*, 2003



44. Alix de Morant, « Et si on dansait en ville ? », dans *Nectart* n°4, 2017, pp 120-128

45. Né en 1923, l'architecte Claude Parent fonde le groupe Architecture Principe avec Paul Virilio, philosophe et urbaniste. C'est auprès de lui qu'il théorise le rapport de « fonction oblique » comme mode de vie et de conception.

46. Julie Cattant, « Le corps dans l'espace architectural : Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin », *Synergies Europe*, GERFLINT, n° 11, 2017

« Pour Julie Desprairies, qui s'est fait une spécialité de la relecture des monuments, le geste dansé ne vient pas seulement souligner le geste architectural. Il découle d'une investigation méthodique. Dilatant ou intensifiant l'espace, il informe sur le bâtiment en renvoyant aux idées ou aux matériaux qui ont précédé sa construction. Par des jeux d'échelle ou d'agencement, il en traduit ou en transpose les proportions. Il est vrai que le relief du bâti, avec ses arêtes et ses courbes, ses pleins et ses déliés, ses volumes et ses cavités, se prête volontiers à la réinterprétation de son plan par un corps en mouvement, et que les rapprochements entre la danse et l'architecture peuvent être d'ordre formel, conceptuel ou contextuel. »⁴⁴

« Il y a un vrai plaisir de danseur, à faire prendre conscience des postures arbitraires qu'on a en société. Il n'y a pas plus jubilatoire que de détourner un espace public, et faire ce qu'on pourrait dire « n'importe quoi ». Quelque chose qui redonne à cet espace qui est censé être ouvert à l'échange, lui redonner une vraie fonction d'échange par la déconstruction de ces codes.[...], je pensais à cette idée de « charivari » dont Barthes parle dans les *Mythologies*. En gros, et si là maintenant je faisais n'importe quoi. Et si là maintenant je me levais et je me mettais au sol. Qu'est-ce qui se passe ? C'est juste une convention si ça se trouve j'écoute mieux allongée ! Et je trouve que la danse ça ouvre cette possibilité. » (Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

Cette série d'expérimentations permet de mettre à l'épreuve du terrain la façon dont il est possible de jouer des imaginaires qui nous entourent, et comment ils nourrissent la ville. Inventeur de la fonction oblique, Claude Parent⁴⁵ identifiait déjà ce point de bascule réactionnaire à une droiture d'usage. En remettant en cause la relation du corps à la gravité de la sorte, notre poids devient moteur dans un rapport au sol invitant les variations (de par le déséquilibre ou l'inaccoutumé). « *il faut modifier de fond en comble la relation première de l'homme et de son support* » (Parent, 1981 : 19). Par le plan incliné, il « *déclenche un mouvement contenu du corps* » (Parent, 1981 : 28).⁴⁶ Tenus à distance des murs, des plafonds et du sol le plus possible, retrouver un contact charnel avec l'espace public est troublant. Certes nous touchons le sol avec les pieds, mais notre surface en contact est timide et distanciée. Il est rare de rentrer en contact avec d'autres parties du corps, nous ne sommes pas invités à nous déposer complètement. Cela peut nous questionner sur les matérialités et les traitements de sol que l'on investit pour aménager les espaces publics. C'est dans un coin d'herbe ou de sol plus souple que l'on retrouve des personnes qui osent s'allonger, se vautrer, et retrouver une posture présentant plus de variétés. Cette observation confronte une sensibilité d'état de corps, à une approche sur l'aménagement de nos espaces quotidiens.



➤ [Le déjà-là raconte le lieu et ses accidents. Je m'invite dans son histoire, laisse mon empreinte par le corps, puis disparaît. Il vit avant et après ma présence. Je tente de me mesurer à lui et à sa grande échelle. Je veux combler le manque, je fais corps avec ce qui existe, ce qui me résiste. Je m'approche, je m'appuie, j'évalue par mes propres dimensions : celles que j'ai sous la main, sous le coude ou sous le pied. C'est la forme non-conforme qui étirone les passants ou les indiffère. Certains passeraient sur moi tant le camouflage m'inscrit dans le décor de la ville. D'autres levient le nez, invitées par procuration à s'autoriser le pas-de-côté. À l'envers de ce qu'on attend de moi, je me dépose sur le sol et sur les formes du dehors. Quand je m'y allonge, je renverse la gravité, je me couche là où les autres sont debout. Je retrouve un écho à l'horizontalité du paysage de ma ville. Je m'agrippe et fais corps avec ses grandes lignes...]

Pour Léna Massiani, chorégraphe contemporaine de la compagnie In Situ et praticienne partenaire du *polau* - pôle arts et urbanisme, le lien entre ces deux notions est très ténu. Sa pratique entre recherche et création, déroule une manière composite d'articuler l'expérience du territoire avec un processus de réflexion. Son travail interroge le rapport sensible qui se déploie de la relation entre le corps et des architectures. Par le geste dansé, elle met en lumière les caractéristiques de cette rencontre. Titulaire d'un doctorat en études et pratiques des arts (UQAM), cette chorégraphe-chercheuse en indépendant est associée au Cresson (centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain-Laboratoire AAU/ENSAG). Léna Massiani se questionne sur les expérimentations et la performance artistique en architecture et en urbanisme sous l'angle de ce qu'elle qualifie de « projet urbain performatif ». Les journées d'étude de février à septembre 2019 au Cresson " *Expériences chorégraphiques in situ et ambiances urbaines* ", se sont précédemment attachés aux outils que les chercheurs, architectes et chorégraphes, partagent lorsqu'ils s'engagent sur un terrain in situ (en l'occurrence urbain) avant d'engager un processus de création ou de recherche. Elle s'interroge sur les thématiques suivantes : « *Qu'en est-il des outils que nous employons en cours de création et de recherche ? De quelles façons pourraient-ils se nourrir les uns les autres ? Et, qu'en est-il des objets que nous produisons ?* ».⁴⁷

Léna confie rencontrer une difficulté, celle de qualifier son œuvre et s'oppose à une forme de classification limitante

de son travail et une injonction à la catégorisation des pratiques.⁴⁸ Son approche lui permet de prendre ce contre-pied, dans un travail sur la jonction, l'entre-deux et l'hybride. Dans son travail tantôt qualifié de « trop théorique », tantôt « trop expérimental », elle explore la frontière

47. source : AAU.archi.fr / équipe

Léna Massiani

48. source : déjeuner du CRESSON, 3 mars 2022

poreuse entre deux univers qui se font face sans se rencontrer entre recherche académique et création artistique, sur le terrain flottant de l'immatériel sensible. La difficulté de porosité entre ces postures détermine un rapport différé à la temporalité dans la recherche, sur

« *le rapport entre les connaissances explicites et implicites [...], on a dans ce type de recherches là on a besoin de plus de temps, c'est aussi de ma part la volonté de vouloir sortir d'une certaine vitesse et de productivité. Donc les choses doivent être souvent utiles directement, et c'est un peu une résistance à ça.* » (Jolien Naeyaert, entretien du vendredi 1er avril 2022)

Ainsi plusieurs interrogations se posent : quelle forme est-il possible de donner aux productions dans cette pratique hybride ? Comment cette production peut-être reçue (en recherche ou en spectacle vivant) ? Et comment s'appropriier un objet produit en dehors de l'article de publication ?

L'ouvrage « **La recherche en art(s)** » fait écho au travail de Léna, traitant du croisement entre recherche sur l'art et recherche de l'art, dans son sens élargi. La transdisciplinarité entre arts, sciences et techniques est développé ici dans ses enjeux sur la pratique de la recherche et ses modes de transmission hybrides. En somme, que fait-on de l'archive de l'expérience et peut-elle faire matière ? « *[Exposer les archives et matériaux de la recherche] ne serait pas le faire dans un simple esprit de documentation, mais dans un esprit d'analyse d'un parcours et dans un discours qui restitue le mouvement singulier de la pensée artistique, sa logique sensible, en même temps qu'il en donne à sentir la portée critique* ».⁴⁹

49. sous la direction de Jehanne Dautrey, « La recherche en art(s) », Editions MF, partenaire du Ministère de la culture et de la communication et le collège international de philosophie, 2011, p. 39

Au sein de la Compagnie Jeanne Simone, la chorégraphe Laure Terrier propose en écho à ces interrogations, son œuvre « **sensibles quartiers** » datant de 2018.

Il s'agit d'un recueil de témoignages sur les habitats et le rapport corporel à la maison. La retranscription de cette matière en chorégraphie, en réécriture et capsule vidéo esquisse une façon de faire inédite – empruntant au sociologue, à l'architecte et au danseur. Les objectifs communs entre ces deux chorégraphes de collecte de matière et de réexpérimentation sous forme de parcours, dessine un hybride entre recherche et création artistique. L'objectif n'est pas de créer une autre approche classifiée mais de partager des savoirs-faires, et trouver un angle commun composite. Actuellement en résidence de territoire à Rennes sur le quartier Villejean-Beauregard, Léna Massiani apporte une lecture sensible de l'espace urbain. Elle propose plusieurs médias, y compris graphique sous la forme d'un petit ouvrage de poche constitué d'images, de schémas et de mots intitulé « mise en pratique sensible de l'espace urbain ». Cet objet est pensé pour toute personne souhaitant travailler sur un site par le prisme du corps et de l'émotionnel : architectes, résidents du quartier, artiste,... Elle propose en parallèle

des « visites sensibles et immersives », visites guidées à la voix proposant aux habitants la découverte d'architectures emblématiques et un regard renouvelé sur leur quartier. Au contact corporel de la matière, plusieurs danseurs soutiennent ces visites et s'immiscent dans le groupe d'habitants. Ceux-ci prennent le relai afin de permettre aux visiteurs non-danseurs de s'autoriser une posture plus libre, dans un rapport de partage de l'expérience empirique, de sensible à sensible. Les difficultés rencontrées : celles de bouger en présence d'autrui, oser se déplacer, toucher, fermer les yeux s'estompent au cours de l'expérience vers un lâcher-prise permis par l'attitude dansante.

« Pour aborder le rapport entre le corps et l'environnement urbain, il me semblait important et nécessaire de proposer aux habitants une première étape consistant en une phase de prise de conscience des espaces internes du corps. Cette étape ouvrant au sensible et permettant l'éveil des capteurs sensoriels du corps s'apparente aux techniques somatiques (et en particulier celles des

releases techniques). Il m'importait par là d'aboutir à une prise de conscience des mobilités internes et des micromouvements qui les accompagnent en vue de considérer la respiration comme une matière dense à partir de laquelle il devient possible de sentir les volumes du corps, ses points d'appuis, son poids et sa gravité, ses espaces charnières et de passage. »⁵⁰

Ce projet de résidence s'inscrit dans le cadre du « **Réservoir Danse** » partagé avec le CCN de Beauregard. Ce lieu de pratique artistique est situé au milieu des habitations ; le laboratoire de danse s'interroge sur leur propre insertion dans le territoire et le rapport corporel

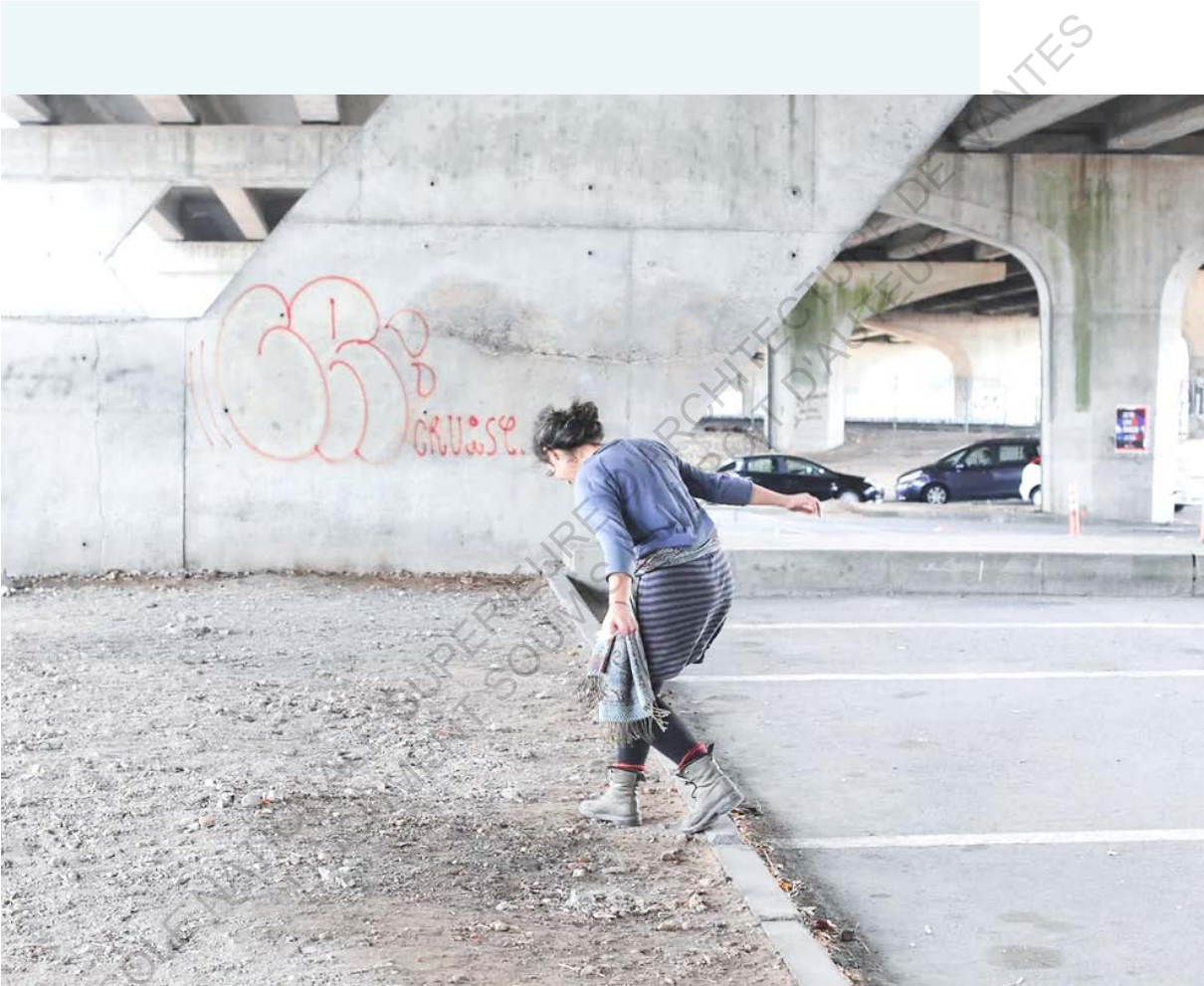
qu'entretiennent les personnes humaines vivant dans cet environnement. Léna intervient sur ce qu'elle appelle « *une étude sensible* » de ce quartier, et travaille sur deux modes de retranscription à l'heure actuelle : la cartographie graphique et la création chorégraphique. La carte blanche donnée par le laboratoire aux cinq danseuses du projet leur permettent d'organiser plusieurs ateliers sur le territoire en petits groupes d'habitants. Ceux-ci sont guidés au son de la voix de Léna vers une danse de l'écoute (guide sur les temps d'arrêts, d'écoute des sons, l'observation des lignes dans la ville, les déambulations,...), accompagnés des danseuses. Cette danse reprend la trame de l'étude sensible en plusieurs temps d'écoute interne (un courant d'air dans la nuque, odeurs, sons, rayon de soleil sur la joue,...). Il s'agit là d'un réel travail sur les états de corps suscités par le lieu, sans écriture chorégraphique préalable. Entre matière architecturale et corporelle, les individus engagent un rapport intime très différent d'une approche habituelle de l'espace public partagé. Adressées pour tout public, ces visites dansantes – en dehors de technique de danse – permettent en douceur de s'émanciper d'une éventuelle crainte de mal faire ou de ne pas comprendre, et de se concentrer sur le ressenti afin de revenir à l'attention du quotidien enrichissant de nouveaux imaginaires. La présence des danseuses est un soutien, permettant aux

50. Léna Massiani, « Danse, la cité, Infiltration chorégraphique d'une place publique », *Ambiances : revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain*, n° 3, « Animer l'espace public ? Entre programmation urbaine et activation citoyenne », 2017

visiteurs de se projeter sur la question suivante : « *qu'est-ce-que ce lieu nous fait en tant que danseurs d'un jour ?* ». À l'écoute de la sensation et à l'écoute du lieu, les usagers développent des façons de rentrer en contact avec le territoire. L'état performatif offre par ailleurs un regard nouveau pour les personnes extérieures à l'expérience : cet état « *donne à voir l'inattendu* » - selon ses mots - dans un paysage quotidien. Enfin, dans sa recherche sur la kinesthésie et la rencontre avec un espace à apprivoiser, elle pose la question de la place que le corps prend de façon concrète et sa mesure. L'environnement chorégraphique n'est pas pour la chercheuse un spectacle, ni une pratique artistique performative mais plutôt une découverte de l'environnement spatial qui nous entoure, reçu par le sensible. Les résistances auxquelles fait face Léna sur la qualification de son œuvre, proviennent certainement d'une subtilité à nommer l'immatériel sous forme d'un ressenti, d'une émotion, d'une mise en partage durant le processus de création,... Sans volonté d'objet esthétisant, ni de restitution spectaculaire, elle prend au dépourvu certaines attentes préconçues de ce qu'est la performance et de ce devrait être la recherche. Les complexités de dialogue entre la recherche méthodique et protocolaire, et la pratique intuitive de certains artistes, sont ici explorées dans leur réunion sous le prisme de cette rencontre avec l'urbain. Cette dernière décale un rapport très frontal au paysage de la ville vers une immersion par la sensation immédiate dans le site.

Lorsque l'échelle collective est étudiée, l'image du réseau ou du maillage est riche à développer, et rejoint des préoccupations chorégraphiques. C'est le cas littéral du spectacle de danse « **le syndrome de Pénélope** », performé par la compagnie NGC 25 en 2021-2022. Le filet y est omniprésent dans un symbole ambivalent planant au dessus des danseuses et de la scène. Chaque corps figure un point du maillage, dont certains peuvent générer des extractions ou des nœuds. Des concentrations de personnes peuvent émerger, des situations similaires peuvent se développer en plusieurs points du réseau ; des isolements, des enclavements sont possibles et peuvent se répondre dans leur gestuelle ou leur conformation. Un corps physique ne se lirait donc pas entièrement comme entité singulière seule, mais bien comme une singularité comprise dans un tout. Cette échelle du corps prise comme référence ici, n'est ainsi pas si éloignée de l'échelle géographique - de par ses accointances cartographiques notamment. Les corps s'agglutinent, fabriquent des réseaux, des chemins ou s'isolent et créent des situations de tensions autour de ces agglomérats.

Ainsi, l'architecture est aussi un corps, dont la présence éminemment matérielle conditionne notre rapport physique. Le corps humain est un corps dans un corps - architectural, social et symbolique - en présence d'autres corps.



La ville à l'état gazeux, POLAU Léna Massiani / source : Cicinsitu.fr

Le Souvenir

MÉMOIRE DU CORPS - MÉMOIRE DU LIEU

*du souvenir de l'expérience,
à la fabrique de nouvelles perceptions*



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

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

II.

A/

PERCEVOIR UN ESPACE : reconfigurer nos mémoires

En quoi la perception subjective des lieux que l'on arpente contribue à reconfigurer les mémoires que nous avons d'eux ? Quels rapports les danseurs entretiennent-ils aux lieux dans lesquels ils performant (lieux historiques, théâtre à l'italienne classique, dans un musée, dans la rue, ...) ? Comment l'interprétation en est impactée et que cela raconte de notre propre rapport à la scène quotidienne ?

SENSATIONS PASSÉES ET NOUVELLES EXPÉRIENCES

Du corps domestique au corps public, se joue donc un rapport prédominant au paraître et aux autres. La danse n'y échappe pas, bien au contraire, en étudiant brièvement son rôle dans l'Histoire nous pouvons en prendre la mesure. Sa fonction éminemment sociale et spirituelle nous apparaît dès le paléolithique, où les premières traces de cette forme d'expression s'inscrivent dans une pratique de communion avec ses semblables et ses croyances. Durant l'Antiquité Grecque, une forme d'élitisme positionne les danseurs en dialogue privilégié avec les dieux. Tout le monde ne peut pas être en mesure de maîtriser cet art, puisqu'il rentre dans une sphère sacrée. Au Moyen-Âge, se manifeste un retour à une trivialité et un rythme quotidien : la danse est rendue au peuple en Occident. Puis à la Renaissance, l'hégémonie du ballet classique et de ses codifications est le propre d'une haute distinction sociale et d'un raffinement suprême. Dès le début du XXème siècle, un détachement renversant, voire refus du code contenant les corps dansants, éclate les costumes et les mouvements des danseurs. La modernité, la post-modernité, l'époque contemporaine et les créations innovantes parallèles invitent peu à peu à la libération du corps totale ou partielle. Le style s'étiole au profit de l'émotion. En France, Joséphine Baker fait notamment figure d'un étendard de liberté, se jouant des clichés et tabous contemporains à partir des années 1920... Ainsi, des allers-retours incessants du code à la fracture du code sont survenus au cours du temps. L'art faisant écho à la réalité d'une civilisation, il est un outil intéressant pour s'approprier un passé dont nous sommes les héritiers malgré nous dans notre vie de tous les jours.

Comment alors faire avec nos corps existants, nos représentations personnelles et les souvenirs de sensations qui nous habitent pour faire l'expérience d'un lieu ? Il ne s'agit pas de nier nos influences, mais d'en réaliser les effets. Notre propre mémoire entre en résonance avec une architecture qui possède également la sienne. Point de mysticisme ici, mais une attention à ce que racontent nos corps faisant vivre l'espace. De corps animés d'émotions, d'actions, de mouvements, de réflexions, nous pouvons questionner les corps animateurs d'espace – vivant par notre procuration. Pour une compagnie de danseurs, l'exemple est tout trouvé. Se mouvoir dans un lieu chargé d'histoire tel qu'un théâtre à l'italienne, ne procure pas la même effervescence qu'une performance dans l'espace public – ni pour le danseur lui-même ni pour le témoin de la « scène ». L'héritage de la boîte noire conditionne la perception d'un espace dédié à la création.

« C'est plus facile de créer dans un lieu qui émane de la danse et le spectacle, ici au théâtre ça vient naturellement. » (Clément Lasson, danseur contemporain en formation professionnelle au Studio de la Danse, Nantes 2022)

« Alors le problème des lieux patrimoniaux, c'est où je danse, comment je danse, quels sont mes choix de décors, [...] dans ce cas là le personnage principal est souvent le lieu. On ne danse pas seule, on parlait tout à l'heure du rapport à l'autre, là on a un partenaire à part entière. Chaque théâtre a sa façon de placer le public, son histoire. Nous on est comme des fous quand on a un beau théâtre à l'italienne, qu'on aime ça ou qu'on aime pas ça, on a un rapport individuel dans le lieu où l'on va danser. » (Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

Julie Cloarec-Michaud évoque la question de ce qu'elle nomme le « **danseur à l'air libre** » et le changement perceptif que cela opère chez le danseur comme chez le témoin spectateur de la scène :

« quand on est dehors, l'imaginaire on le place ailleurs. On a des vrais prétextes de supports de regards. Là je me retrouve dans un rapport beaucoup plus conscient à l'espace. J'ai une conscience de mon corps dans l'espace, je peux imaginer mon corps tout petit par rapport à tel point de focus très loin. Il y a une liberté de représentation de son corps dans l'espace qui est un peu infini. »

L'expérience en est changée pour le spectateur plus ou moins mis à distance de l'action qui s'y déroule. Selon nos projections de codes et de représentations, cette mémoire des lieux que l'on arpente peut évoluer de même que la manière dont cette image perdure ou se dégrade. La mémoire puise dans les sensations associées au lieu, refabrique un contexte d'après l'expérience sensible préalablement vécue.

« Rien n'entre dans la mémoire, et a fortiori dans l'intellect, sans avoir passé par les sens et par toute la série des facultés intérieures, forçant porte après porte par l'intensité de l'impression et par la vertu des émotions soulevées. »⁵¹

51. citation de l'humaniste du XVI^{ème} siècle Giordano Bruno

« Le problème des lieux patrimoniaux, c'est où je danse, comment je danse, quels sont mes choix de décors, [...] dans ce cas là **le personnage principal est souvent le lieu. On ne danse pas seule.** »

(Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)



*Faire structure de monuments,
par les corps conjugués au collectif*

**PARTICIPATION AU PROJET PERFORMATIF
« MONUMENTAL »**





Afin d'éprouver ce rapport aux sensations passées vectrices de nouvelles expériences, je participe au projet **MONUMENTAL** aux côtés de treize performeurs amateurs - conduit au TU de Nantes, centre artistique pluridisciplinaire et scène jeune création. Pour cette nouvelle œuvre participative, Jocelyn Cottencin présente son travail de co-création où les corps deviennent de véritables œuvres de récit que le spectateur est invité à venir découvrir autour d'un spectacle-exposition. Monumental ambitionne d'activer une mémoire visuelle et collective issue des représentations de notre histoire, particulièrement celles de l'histoire de l'art mais aussi d'événements médiatiques et contemporains.

Il ne s'agit pas tant avec Monumental de construire des sculptures vivantes mais au contraire de faire bouger les images fixes, de flouter les formes figées de la statuaire pour que naisse un récit, l'ébauche flottante d'une narration. Monumental a été créé initialement au centre Pompidou en 2016 en compagnie d'un groupe de danseurs avec lesquels Jocelyn Cottencin dialogue depuis longtemps. Depuis 2017, Jocelyn Cottencin transmet cette performance à des amateurs, des étudiants en art, ou encore à des jeunes danseurs et danseuses.⁵²

À l'issue de plusieurs mois de suivi, deux représentations concluent cette expérience en juin 2022 dans le cadre du festival FAUVES mettant à l'honneur de jeunes créateurs contemporains ; Le projet proposé par la Direction de la Culture à l'initiative de Nantes-Université et du TU-Nantes, s'inscrit dans une ouverture du monde universitaire vers le monde de la création. Monumental remobilise des images mentales, alimentées par les imaginaires de chacun à travers le contexte d'une série de monuments.

Issu d'une double formation en art et architecture, Jocelyn traite particulièrement des codes et du rapport au langage, ainsi que des questions de transmission et de réception d'images en éclats.⁵³

Pour lui, la capacité d'un projet artistique ou architectural n'est pas à circonscrire d'un territoire mais lui permet de circuler entre différentes approches. Par les entremêlements, la démultiplication des images de lecture et le jeu sur les ruines, la performance Monumental permet aux performeurs impliqués de monter et démonter des figures de monuments par leur présence corporelle active ainsi que l'attention fine au déjà-là. L'œuvre questionne le lieu dans ce qu'il véhicule comme souvenirs et clichés, reconfigurés à chaque représentation. L'interprétation de l'œuvre scénique est singulière : celle-ci est rejouée avec des collectifs différents selon le lieu de représentation. Née à Pantin, la pièce a voyagé de Philadelphie à Barcelone, à travers différentes configurations de corps-performeurs.

La question de la sollicitation de la mémoire préoccupe le metteur en scène qui ne propose pas de répétitions à proprement parlé, mais

52. source : TU Nantes laboratoire, créations et pratiques artistique

53. Jocelyn Cottencin a notamment animé pendant plusieurs années le workshop Danse introductif, organisé la première année d'études à l'ENSA Nantes

plutôt une pratique active qui apporte des outils permettant de nourrir le projet. Ce dernier est construit petit à petit, par la confiance respective entre les individus et leur progressive compréhension par le corps des enjeux de la pièce. Initialement conduite par des professionnels de la danse, Jocelyn le propose dorénavant aux collectifs amateurs issus d'horizons variés, afin de nourrir son travail de nouvelles images. *« C'est une pièce qui ne s'adresse pas... ou du moins pas au public. Ce qui se passe est donné à voir certes, mais c'est entre vous que tout se joue. »* énonce Jocelyn le premier jour, en réponse à la question : où porter son regard ? Les interrelations entre membres du collectif sont anti-spectaculaire, dans un détachement de l'image produite. Traitée avec humour, la pièce déploie une décontraction face au ridicule des situations proposées. Le rapport à l'habillement est omniprésent, il introduit une action et transfigure les performeurs dans une fabrication d'images mentales en patchwork. L'inadéquation des imaginaires croisés évoquent autant de paysages, permis par la fantaisie des tableaux. Entre rituel et duel, l'entrée par le vêtement inscrit un faire et défaire qui se déploie tout au long de la pièce par le prisme d'une série de dix « **monuments** ». Un piège est tendue en introduction de l'œuvre, un cheval de Troie qui met le public sur une fausse piste (figure du ring visible par la mise en scène, archétype de rock diffusé pendant que les acteurs se vêtissent,...). Le premier monument, le « **bunker** », est revisité en un tas de corps. Un but : celui de remplir les interstices, offrir des creux à combler et ne former plus qu'un empilement de corps compact. Ce monument renvoie à un objet dissimulé dans le paysage, à une image de temple dystopique, à l'espace minimal vital, au compact, aux objets militaires, à la notion de protection, à la carapace,... soit un ensemble d'images rémanentes que chacun utilise pour construire cet objet. Le second, la « **citadelle** » renvoie pour sa part à une certaine image de la muraille, à la naissance d'une cité, aux enceintes murées, à des scènes médiévales,... Les corps créent des scènes connexes, protégeant et animant l'espace du carré défini au sol par le jonchement de bâtons de bois et de vêtements. Le textile devient un outil à produire des formes, au-delà d'un simple déguisement. Le travail de Xavier Le Roy dans son œuvre *Self Unfinished* (1998) constitue un parti-pris similaire dans une expression radicale. L'artiste performe avec l'avant de son corps pris dans une chemise qui l'entoure et trouble les perceptions entre devant et derrière, entre dessus et dessous, entre 1 et 2, sans avancer ni reculer, sans commencer ni finir. Une masse rampante sans visage devient corps-double tubulaire et étrange où le corps seul en scène devient plusieurs.

Dans Monumental, le monument collectif suivant de la « **bourse du travail** » dessine une diagonale portant un imaginaire lié à la manifestation, au travail aliéné, à l'exercice d'un pouvoir, aux finances, à la misère,... Cette diagonale se fracture lorsque le tableau « **Duguesclin** » intervient, la mécanique de la bourse du travail se transforme progressivement en cavalcade. Partant d'un rythme

intérieur, d'une secousse légère, cette vibration contamine tout le groupe et s'élève dans une secousse commune chaotique. Elle prend fin doucement, à la façon d'une fin de freeparty laissant au sol quelques débris et restes de cet épisode intense (projections de vêtements, et éclats de cette activité acharnée). Une succession de scènes s'enchaînent comportant d'autres monuments dont celle de la tour de guet. La figure du guetteur nous évoque un ensemble d'imaginaires cultivés à chaque performance, rejoignant celui du radar ou du détecteur, dans un soucis d'augmentation et d'extension d'un sens (le toucher, l'ouïe, la vue...). Ces volontés extensives résonnent avec le travail de Rebecca Horn, artiste visuelle et corporelle allemande connue pour ses installations interrogeant les codes sociaux de genre et l'utilisation de nos capacités physiques. Dans son œuvre *Handschuh Finge* (1972), elle développe également l'idée du toucher et de la conscience sensorielle augmentée, avec la possibilité de rentrer dans une intimité sans contact direct : « *les gants pour les doigts sont légers. Je peux les déplacer sans aucun effort. Sentir, toucher, saisir quoi que ce soit, mais en gardant une certaine distance avec les objets. L'effet de levier des doigts allongés intensifie les diverses données sensorielles de la main ; Je me sens toucher, je me vois saisir, je contrôle la distance entre moi et les objets.* » (Rebecca Horn, 1972 dans Gravitational Vector).

À la manière de Rebecca Horn, les outils à notre disposition sur scène – vêtements et bâtons – constituent des dispositifs pluriels racontant un usage ou une forme en contact du corps qui s'en saisit. Sur chaque tableau mouvant, deux typologies de monuments se résistent ; quand l'un s'effondre l'autre se reconstruit. Les amoncellements de corps forment des objets directionnels par le biais d'un regard, d'un pied, d'une main, donnant des directions dans l'espace scénique. Cette approche évoque le travail de la compagnie Willi Dorner dans son œuvre *Bodies in urban spaces* – dont l'appel à projet par le T.U en 2019 a permis de faire revivre sur le campus de Nantes cette performance hors les murs jouée à New York, Rio ou encore Berlin. Le chorégraphe autrichien propose à une vingtaine de performeurs-danseurs-cascadeurs, dissimulés derrière leurs vêtements bariolés, de révéler de nouvelles perspectives sur les espaces urbains qui nous entourent. Cette performance poétique et physique interroge, surprend et fait sourire dans la redécouverte des lieux que l'on côtoie quotidiennement. L'œuvre met en mouvement le public, qui suit les danseurs dans leur circuit fou à la recherche de l'incongru. Ces enchevêtrements de corps, de couleurs et de formes ne sont pas sans rappeler les effets produits par Monumental... Entre chaque monument, des restes, des ruines, des réminiscences du précédent tableau habitent la scène, permettant la friction permanente entre différents univers. À travers quatre catégories définies par le metteur en scène : forme, symbolique, figure et récit, les performeurs exercent une liberté d'action sur le plateau et font vivre l'histoire de ces lieux pluriels. La durée des formes se trouve également dans la pratique au cours des séances. Il ne s'agit pas de se précipiter,



Self Unfinished, 1998, Xavier Leroy / source : xavierleroy.com © Katrin Schoof



Handschuh Finge, 1972, Rebecca Horn / source : GravitationalVector, Tate



mais bien de trouver ensemble le temps nécessaire pour que le monument se « dépose ». Les trajets ont une plus haute importance que la résultante d'un placement final – ils permettent l'observation de la forme existante, les interactions à poursuivre ou rompre... L'objectif commun est ainsi de créer des puzzles d'images. De ce fait, les classifications tombent et laissent place à la reconfiguration de ces morceaux de fictions. Notre rapport aux images mentales est associé à l'histoire commune de lieux couramment partagés dans leur imaginaire. Leur surgissement correspond à ce que Michel de Certeau nomme « l'occasion » au moment opportun.

« Il n'y a pas d'énoncé général et abstrait, pas de lieu propre. C'est une mémoire, dont les connaissances sont indétachables des temps de leur acquisitions et en égrègent les singularités. Instruite par une multitude d'évènements où elle circule sans les posséder (chacun d'eux est passé, perte de lieu, mais éclat de temps), elle suppute et prévoit aussi « les voies multiples de l'avenir » en combinant les particularités antécédentes ou possibles. [...] L'éclair de cette mémoire brille dans l'occasion »⁵⁴

Les récits qui se jouent sont aussi fertiles d'espaces que d'images, ils fabriquent dans le regard de l'observateur de la scène autant de liens interpersonnels que de creux et de pleins.

54. Michel de Certeau, « L'invention du quotidien, tome 1 : arts de faire », Gallimard, 1990 (op. cit.), pp. 125-126
55. idem, p. 170

« Les récits pourraient également porter ce beau nom : chaque jour, ils traversent et ils organisent des lieux ; ils le sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces. »⁵⁵

Cette expérience collective évoque une danse de chimères et de rythmes différés. Conduite en l'absence de soutien musical, la scène qui se joue n'est pourtant pas silencieuse. Nos souffles haletants, nos corps contre le sol et le choc des bâtons de bois font ronronner de sons les différents tableaux. Dans son œuvre sonore et gestuelle « **La chair du chant, le chant de la chair** », l'artiste sonore Nicolas Frize raconte un récit similaire à ce que nous pouvons vivre en tant que performeurs in situ de l'action : « *J'ai écrit cette musique pour entendre des frottements, des chocs, des glissements, des résonances internes, des cliquetis ou des rebonds, des caresses sur le dos, des bruits de bouche, de genoux, de phalanges, des sons infiniment petits, inouïs à ce jour, si poétiques, si multiples, si profondément musicaux.* »⁵⁶

La performance est donnée en live, la partition est écrite dans sa trame et dans son enchaînement toutefois, chaque nouvelle performance est différente et propose une autre configuration de corps, d'habillements, de personnages et de récits. Elle rejoue une nouvelle narration d'après la grille de lecture précise, soumise aux

56. Anne Philippe, cite Nicolas Frize, 1998 dans, « Le corps à l'œuvre dans les cinétopies : corps liquide, Corps sans Organes », Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances, Volos, Grèce, septembre 2016, pp. 361 - 366

variations des imaginaires produits. Cette forme d'expérience évoque pour la chorégraphe Léna Massiani la naissance même de l'acte performatif :

« d'une écoute intérieure du corps en relation à un espace environnant, c'est par l'écriture d'une dramaturgie et d'une progression précise en termes de contenu d'énergie que la présence des danseurs et danseuses se transforme en acte performatif. Le geste dansé sera à chaque fois différent, mais réalisé dans une même énergie, avec une même intention et selon une progression narrative identique. »⁵⁷

57. Léna Massiani, « Danse et Architecture », Le patrimoine du lycée Émile-Zola à Rennes, In Situ, 2021

Comme passés à l'essoreuse, les performeurs tirent les fils d'une pelote narrative bien emmêlée - entré mémoire collective et souvenirs personnels.

L'EXPÉRIENCE SCÉNIQUE : L'ATTENTE ET LA PERCEPTION

Chaque expérience scénique aussi écrite soit-elle est alors différente y compris pour un même pièce proposée par une même compagnie - ce que certains peuvent nommer comme étant « *la magie du spectacle* ». Une maîtrise imparfaite des paramètres de la re-présentation ou de la performance, fabrique une alchimie propre au moment. De par la nature du public, leurs propres attentes, l'attention fabriquée par les artistes et la perception du public, cette expérience ne pourra se tenir qu'une seule fois. Nous pourrions prendre l'image de la source sonore : deux points, un émetteur et un récepteur. Selon la longueur d'onde, la finesse du signal, l'espace séparant ces deux points,... la réception en est changée. Sur la question de la perception et de la mémoire, Alessandra Mariani confirme par ailleurs la chose suivante :

« Chaque perception est aussi à un autre niveau individuelle, puisqu'elle est intrinsèquement liée à l'expérience de l'individu, soit à la façon dont il répond aux agents qui déterminent la réaction de son organisme et à la « collecte de l'information » posée devant et autour de lui. Comment fonctionne cette perception ? Les théories actuelles s'entendent pour confirmer que l'information est générée par des stimuli et que cette stimulation est de nature variable : elle dépend de facteurs biologiques et psychologiques. La collecte de l'information est ensuite traitée directement ou indirecte

-ment, toujours selon le type de stimuli (biologiques ou cérébraux), avec toutes les données antérieures emmagasinées par l'individu (mémoire). Jocelyne Lupien croit pour sa part qu'il serait incorrect de ne parler que d'une seule mémoire et que l'on doit plutôt parler de l'« association des perceptions du système sensoriel et des aires cervicales spécialisées ; mémoires à court et à long terme, mémoire associative, sensorielle, fonctionnelle qui dialoguent entre elles pour construire notre compréhension globale de l'univers. »⁵⁸

L'audience ou l'individu à une échelle plus petite, n'aura pas la même perception de ce dont il vient d'être spectateur. En situation de témoin ou impliqué dans l'action, le public n'aura pas le même degré d'implication et la même perception. La mise à distance, ou l'effet de vitrine (à l'image d'un musée, dont les objets précieux seraient sagement alignés derrière le plexiglass) est un parti pris qui modifie le comportement du public.

58. Alessandra Mariani, cite Jocelyne Lupien. « Perception-cognition et les arts visuels ». *Visio*, vol. 1, n° 2, 1996, p. 65 ; dans « L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ? », *Muséologies*, 2007, op. cit., p. 48
59. Michel Bernard, « De la création chorégraphique », *Recherches*, centre national de la danse, 2001, p. 213

« Toute écriture chorégraphique d'un spectacle est toujours réécrite non par le jeu de l'interprétation seule, mais par celui du simple exercice de la perception du spectateur. »⁵⁹

Par ailleurs, cette « attente » du spectateur face à une configuration scénique, existe (et ce malgré le degré de familiarité avec différents cadres ou propositions variées). Ses expériences passées fabriquent une expectative constamment reconfigurée par la nouvelle expérience de scène vécue. Du point de vue du danseur, de la danseuse, la maîtrise du geste ou d'une attente par rapport à ce qui a été performé auparavant, est remise en question à chaque représentation. Chaque expérience présente un caractère unique dans ce quelle a de commun et de différent avec l'expérience passée. Christine Roquet évoque la notion de pratiques psycho-corporelles et reprend la métaphore du hors-piste :

60. Christine Roquet, « Vu du geste, interpréter le mouvement dansé », *recherches*, centre national de la danse, 2019, p. 16

« Le hors-piste concerne les chemins de traverse perceptifs et moteurs dont se nourrissent les danseurs et danseuses de scène [...] »⁶⁰

La représentation est une forme de réécriture, voire de réinterprétation nouvelle. Pour l'audience c'est un déchiffrement d'une nouvelle écriture à chaque proposition. Ainsi nous portons l'héritage d'expériences passées et de nos perceptions en mémoire, qui contribuent à la fabrication de nouvelles expériences – en l'occurrence spatiales et émotionnelles.

Aussi, je me propose de me prêter à cet exercice de description-mémoire, à la manière de Peter Zumthor dans son ouvrage « **Penser l'architecture** »,⁶¹ qui nous confie des bribes de souvenirs mis en espace. Ce que je vais à présent vous raconter est issu d'une expérience personnelle : celle de danser dans des Arènes antiques, en plein air. Il s'agit d'une expérience bien différente d'un studio de danse ou dans un théâtre dans le rapport que l'on a à notre environnement, et aux autres : les autres danseurs, le public, les passants. Comme Véronique Doisneau dans la pièce éponyme de Gérôme Bel (2004), la danseuse produit un auto-portrait en utilisant son corps comme échelle de référence dans le théâtre du hors-champ. Elle revit les ballets du répertoire qu'elle dansait dans sa jeunesse, par une histoire formulée en éclats de

mémoires et en sensations réelles inscrites dans le temps présent de son corps plus âgé...

61. Peter Zumthor, « Penser l'architecture », Birkhäuser, 2008

1er récit

Danser aux Arènes de Saintes

➤ [Je me souviens de cette expérience scénique particulière. Une chance de danser dans un cadre singulier : une scène de plein air placée au beau milieu des Arènes Romaines de la ville de Saintes. La configuration circulaire nous positionnait - danseurs, musiciens et public - au cœur de ce réceptacle d'histoire en ruines. Le son en acoustique conférait à la musique une atmosphère enveloppante, en résonnant contre les parois de ce cône inversé géant. Le public, placé en arc de cercle autour de nous, était bien visible en ce début de soirée. Leurs visages n'étaient ni plongés dans l'obscurité, ni cachés par la foule lointaine. Ils étaient là, tout près, très nets. Et il fallait danser, sans s'en occuper. Quel effort on nous demandait là ! Où donc placer ses yeux dans ce tourbillon de pierres et de gens. Seul le ciel semblait nous laisser de l'air, malgré l'espace pourtant considérable des arènes. Dans un tel endroit, la vibration du lieu prend toute la place. Au centre, nous catalysions cette énergie pour un public plus attentif que jamais, qui voyait autant qu'il était vu. Pas le droit de s'éparpiller donc, d'un côté comme de l'autre, rien n'échappait au regard.]

C'est en revenant sur les lieux cinq ans plus tard qu'un second récit de ces Arènes me vient. Ce qui était une transcription d'expérience scénique passée et sans doute fantasmée – celle de danser dans ce lieu spécial – prend une tournure toute autre, bouleversant mes perceptions de ce lieu dans la mémoire que j'avais du site. En effet dans ce hors-contexte scénique, le souvenir subjectif se mélange aux sensations du présent et reconfigure ce que l'on croyait être vrai (faisant paraître ceci tantôt plus grand, plus petit, plus sombre, plus clair, plus doux, plus fade, etc.). Le travail sur la mémoire du lieu et la mémoire du corps trouve ici son sens dans la verbalisation de ressentis immédiats en mots automatiques. Comment le corps qui a été en mouvement dans un lieu, ressent le lieu passé à sa rencontre bien plus tard ? C'est l'exercice auquel je me prête dans une recherche sur l'anamnèse ; soit la manière dont le passé ressurgit comme une madeleine de Proust enfouie, réactivant une émotion et une pratique...



2ème récit

➤ [Une brise légère, un vent frais de mars, mais il fait beau. Aujourd'hui il y a des travaux dans les Arènes, mais elles sont ouvertes au public. Il y a peu de monde cet après-midi, un couple se promène au centre du cornet géant. J'arrive en vue du dessus, plongeante sur le cœur. Ce qui était l'entrée des artistes où j'arrivais sur scène cinq ans plus tôt, n'est plus qu'un escalier de pierres et de terre battue. Le chapiteau de fortune pour les loges s'est aussi évaporé. Ni orchestre, ni public, ni costume, ni chorégraphie à retenir.]

Les gens ont l'air de minuscules fourmis dans ce grand vide circulaire. Toute l'herbe a poussé et se balance au rythme des courants d'air, le Sirocco est en avance il a recouvert de sable la petite cabane près du grand pin. La partie où se trouvait la scène est en travaux, impossible d'accès. Il n'y a plus rien de ce passé scénique et tout à la fois, les Arènes sont une scène à ciel ouvert même quand elles ne servent pas.

"Tu sais que Marianne a dansé là ?", s'exclame ma mère à mon copain qui découvre les lieux pour la première fois. "J'en ai de très bons souvenirs, nous étions assis à côté d'un couple d'agriculteurs très sympathiques !" Ma mère joue les guide touristiques en se promenant le long de l'amphithéâtre en pointant du doigt arches et ➤

De cette façon, la mémoire du lieu porte simultanément l'héritage que l'on reçoit mais aussi celui que l'on lègue lorsqu'on lui fait vivre une nouvelle expérience – en l'occurrence scénique.

« Il s'[agit] de jouer avec l'idée qu'un héritage est à la fois quelque chose que l'on emporte avec soi, que l'on garde avec soi, mais aussi quelque chose que l'on peut léguer en retour. [...] Comme une forme de relais, la performance chorégraphique deviendrait un objet à transmettre, [...], un récit, un imaginaire à léguer. »⁶²

La question du décor et de l'attention du spectateur participe activement à l'expérience de l'espace considéré et du souvenir que l'on en garde. Nous partageons un moment unique, public et acteurs de la scène, dans un lieu chargé de symboles. C'est sans doute cette expérience collective qui teinte le récit que l'on va en faire, lorsqu'il s'agit par exemple de raconter le lendemain à ses proches, ce que l'on a vécu la veille.

62. Léna Massiani, « Danse et Architecture », Le patrimoine du lycée Émile-Zola à Rennes. In Situ, 2021, op. cit.

gradins. Je m'avance au milieu sans m'empresser, la scène a bien disparu pas de doutes, mais des photos d'anciennes représentations du début du siècle dernier sont affichées aux poutres du monument. Des esquisses et photos sépia d'un lieu grouillant de monde, des chapeaux de carotier par centaines, et des réunions de hippies nous rappellent que cet endroit n'a jamais cessé d'être peuplé.

La lumière claire sur les gravillons m'éblouit et j'arrive par ce qui était l'accès du public et son parterre de chaises. Le clocher de l'église pointe le bout de son nez derrière les ruines et retentit en quatre coups. Le lieu me semble d'un calme étonnant, vraiment paisible. Un enfant rompt ce vide en traversant à toute vitesse. Seule au milieu de l'immense ovale, j'entends le son des oiseaux, le bruit du vent dans les arbres et un avion qui passe au dessus de ma tête.

Trois couples sont à présent installés dans les gradins, et se promènent au ralenti le nez en l'air et les mains dans le dos. Figés dans la roche décomposée, les marches sont à peine visibles, le décor est lunaire. Les Arènes sont un ovni résiduel dans la ville, arrivées là par magie ou par la force des choses, et du temps. Je l'observe avec plus de finesse que je n'ai jamais eu l'occasion de le faire. Ni effervescence, ni explosions d'émotions, mais le ressenti d'une étrange sérénité comme dans une bulle coincée entre un passé antique et un présent suspendu.

Ce lieu animé de concerts, d'événements et de monde attend à cette période de l'année, de retrouver la vie dont on le remplit durant l'été... pour ranimer la magie d'un lieu de divertissement d'un autre temps, et pour retrouver le feu que l'on allume quand vient le soir. Nous perpétuons une drôle de tradition de spectacle... sans le sang versé bien sur, la sueur suffit. J'y retournerai, le conservatoire y fait danser ses élèves en juillet. Cette fois ci, je serai de l'autre côté.]

B/

SE RAPPELER : le souvenir tronqué comme machine à inventer l'espace

Le souvenir tronqué peut-il être considéré comme machine à inventer l'espace ? Comment les danseurs appréhendent les limites floues de leur corps ? La portée mentale augmente-t-elle l'ampleur du geste ?

SCHÉMA CORPOREL

Il est une difficulté lorsque l'on parle de notre propre corps, celle de la tendance dissociative de « je » et de « mon corps ». Un élément de résolution possible pour mieux en appréhender les limites serait d'affirmer « être un corps » et non plus d'en posséder un. Toutefois, « se sentir corps », « se sentir être » relève bien de la perception, ce qui n'aide pas beaucoup à la définition générale. Comment se mettre d'accord sur cette notion ? Peut-être pouvons-nous commencer par admettre que celle-ci est floue et qu'un « schéma » du corps est une vision simplifiée admettant une part de flottement. La notion décrit en un sens, exactement ce qu'elle produit de façon concrète. Nous pourrions identifier ici un effet gigogne entre ce schéma corporel et le rapport plus global que nous entretenons entre notre existence physique et nos pensées : leurs limites ne se superposent pas, elles créent des dilations, des contradictions, du mouvement.

Lorsque l'on a affaire à un objet symbolique, sa portée s'étend plus loin que ses contours fixes, ses rugosités, ses couleurs. Cet objet s'associe à un souvenir, à des images, à des clichés. Il en va de même pour « l'objet architectural » – qui par sa portée évocatrice, sa fonction et ses codes n'est plus tant objet qu'architecture. L'objet serait ainsi une notion assez abstraite, si tant est qu'il ne soit pas qualifié. Le fantasme d'un espace neutre ou d'un objet pure exempt du poids de nos représentations, semble factice.

« l'architecture et la ville ne sont pas un espace géométrique neutre et universel, neutre parce qu'universel : elles créent une forme d'espace. L'architecture et la ville ont donc ceci de particulier qu'elles sont moins un objet qui se donne à voir parmi d'autres que ce qui rend visible un monde en ouvrant un espace pour la perception. »⁶³

En cela, tel que certains peuvent nommer « *le schéma corporel* », ⁶⁴ on éprouve les limites de notre corps grâce à l'espace, à l'architecture dans lequel il se meut. Lorsque l'on fait une expérience de rêve, le dessin de ce schéma peut devenir flou. Les corps qui nous entourent changent parfois même de forme, de contours. Et pourtant, nous savons qu'ils sont eux. Qu'est ce qu'un évènement aussi banal qu'un rêve peut dire de nous en ces termes concrets. Ce que l'on projette de ce corps influence notre vision de l'espace, et ce schéma nous paraît donc quelque peu éthéré dans ses limites.

63. Pierre Godo « L'architecture et le corps », dans *Le Philosophoire* n°7, 1999, pp. 43-57

64. Notion introduite par le neurologue Pierre Bonnier au début du XX^{ème} siècle

L'OUBLI FERTILE

Ces *glitches* ⁶⁵ mentaux influencent pourtant l'espace physique... L'éternel débat du vrai et du faux pourrait alors – si l'on admet ce postulat – se décaler au-delà d'un discours stérile sur le tangible et le concret. Nous pouvons parfaitement le concevoir lorsqu'un mal-être mental entraîne par exemple des souffrances bien réelles. L'invisible n'est donc pas synonyme d'absence. L'oubli, le manque, l'incomplet ou l'impalpable sont des paramètres d'influence sur nos appréciations.

65. *traduction de l'anglais : *accrocs, dysfonctionnement*

66. Friedrich Nietzsche, « Le Livre du philosophe », Introduction théorique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral, Flammarion, 1969, op. cit., p. 126

« Ce n'est que par l'oubli de ce monde primitif de métaphores, ce n'est que par le durcissement et le raidissement de ce qui était à l'origine une masse d'images surgissant, en un flot ardent, de la capacité originelle de l'imagination humaine, (...) bref ce n'est que parce que par le fait que l'homme s'oublie en tant que sujet, et ce en tant que sujet de la création artistique, qu'il vit avec quelque repos, quelque sécurité et quelque conséquence : s'il pouvait sortir un seul instant des murs du cachot de cette croyance, c'en serait aussitôt fait de sa « conscience de soi ». » ⁶⁶

« *La conscience de soi* » serait alors issue des mélanges de symboles qui nous entourent, reconfigurant nos rapports de perceptions et colorant nos partis-pris. L'oubli de certains paramètres contribuerait à construire de nouvelles perceptions, obligeant notre conscience à combler en inventant un morceau du patchwork manquant. Cela se vaut pour la mémoire des lieux que l'on arpente et de l'évolution de notre corps physique dans ces mêmes lieux. Quant à la tendance humaine à oublier son corps, nous sentons néanmoins très clairement la position des autres autour. Comptez le nombre de personnes dans une salle et vous aurez la fâcheuse tendance à vous oublier vous même. Notre proprioception est lacunaire car le « *je* » est intériorisé.

La proprioception désigne en effet la « *perception la plus souvent inconsciente que l'on a de la position de son corps dans l'espace.* »⁶⁷

67. source : CNRTL. (s. d.). Proprioception
Pour le danseur, la danseuse, il est nécessaire pour sa pratique de posséder une conscience fine de sa proprioception. Cet état de faits explique certainement comment il peut être aisé de repérer une posture de danseur dans son rapport au monde et aux autres :

« Quelqu'un dans un studio artistique qui me demandait : « et toi t'es danseuse ? », il demandait ça parce que je parle avec beaucoup de gestes ! Pour moi, c'est une évidence, je ne me regarde pas moi même, je n'en sais rien. Et en même temps, je commence à comprendre de plus en plus que c'est différent pour d'autres gens. C'est une chose qui m'appartient, et qui peut être intéressant à investir dans le « d'où ça vient » et l'impact que ça a sur comment je vis ma vie... et sur d'où vient cet intérêt dans l'expérience physique des lieux et de l'architecture... Il y a quelque chose dans mon corps qui s'intéresse à ça. » (Jolien Naeyaert, vendredi 1er avril 2022)

« Il y a une manière d'être au monde quand on est danseur, qu'on peut ou pas avoir. La proprioception c'est une manière d'être au monde. [...] en groupe ça nous permet d'avoir une prise de conscience des autres et de leur mouvement, ça offre la capacité de sentir beaucoup plus que de voir. Ça frôle l'intuition, on pourrait appeler ça une pensée intuitive, mais je pense que c'est quand même une perception réelle qui passe par le sensible... » (Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

Cette proprioception permet de maîtriser son geste et l'impact de sa présence sur les gestes des autres. En somme : quelle ampleur a mon mouvement dans cet espace et comment m'adapter ?

Les travaux de décomposition du mouvement par Marey et Muybridge correspondent en l'occurrence à un série de tests photographiques sur l'ampleur et le temps du geste, mais aussi la manière dont le geste peut être gardé en mémoire pour l'étudier finement d'un point de vue anatomique. Les effets de mesure de l'amplitude des mouvements par chronophotographie sont une tentative à laquelle je me prête pour tenter de comprendre comment l'intention du geste impacte son intensité. Projeté plus ou moins fortement, un bras devient une ligne furtive ou une succession d'écailles. La place prise par le corps, interrogée ici à travers des essais photographiques questionne l'espace occupé par le corps vivant au cours du geste entre espace physique et espace mental projeté par l'intention. « Avoir la place de » ne se résumerait donc pas à la stricte dimension factuelle du corps humain, à la manière d'un Homme de Vitruve immobile. L'architecte doit alors avoir dans sa pratique, la mesure de l'ampleur de ces gestes dans des rapports d'échelles maîtrisés : c'est une façon de garder en tête la présence du corps. Il est ainsi primordial que cette présence soit incarnée et non limitée par des dimensions chiffrées pour en réaliser la « mesure ».

Edwaerd Muybridge Selections from Attitudes of Animals in Motion, 1882; and Animal Locomotion, 1887.
Courtesy Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.





Images personnelles (chronophotographie, outil : Motion Shot)

ÉLEMENTS AU DROIT D'AUTEUR
D'ARCHITECTURE DE NANTES

Le danseur déploie ainsi une grande écoute aux signaux de son corps, de son amplitude et de ses capacités. Cela ne l'exempte pas de contraintes (comme la gravité, ou les limites concrètes de son environnement proche,...), mais il en joue et s'affranchit du standard coutumier.⁶⁸

Cet apprentissage du désapprentissage social est le propre du danseur, qui le rapproche d'un état infantile ou instinctif.

« On n'enseigne pas à l'enfant à comprendre l'espace. il s'éduque tout seul. »⁶⁹

68. cf.1/B/ éprouver les standards
69. Ninio Jacques, « L'empreinte des sens : perception, mémoire, langage », Editions du Seuil, Points Odile Jacob, 1989, p. 251
70. Salles Nathalie. 2020. Podcast « Danse ta vie ». Diffusé le 23 décembre 2020. France Culture

« À force de dissocier les mouvements, de coordonner de nouveaux gestes, le cerveau du danseur travaille, il apprend à apprendre », il réapprend ce qu'il a oublié depuis qu'il a appris à marcher. Il bouge comme il n'a jamais bougé et comprend très concrètement que toute connaissance du monde passe par la perception, par ce corps que la danse remet en mouvement. »⁷⁰

Cet état d'instinct marque une différence fondamentale avec l'architecte, qui organise un programme et des usages en anticipation du mouvement et de ce qui pourra habiter le lieu sur une durée pérenne. Aussi, l'anticipation est-elle toujours bénéfique ? n'est-elle pas prédictrice et limitative par certains égards... Sans prôner une utopie abstraite d'espace-vierge multiusage/ multifonction – qui ne permet pas toujours ce bel espoir d'ultra-appropriation – se libérer de sur-prédictions peut sans doute permettre d'accueillir une sérendipité. L'accident heureux, le détournement, et l'imprévu fonctionnel ne peut émerger qu'en présence d'un terrain de jeu laissant champ libre à une part d'imaginaire. En danse, il peut certes exister une forme d'anticipation à ce mouvement, mais dans le temps donné de l'expérience corporelle. Outre une performance d'improvisation, la danse chorégraphiée nécessite également une mémorisation de gestes et de déplacements dans un lieu considéré avec ses dimensions. La mémoire du geste – aussi nommée mémoire kinesthésique – et la mémoire du lieu s'associent pour créer le souvenir de l'expérience. En cela l'exemple du labyrinthe questionne la perception mentale : à l'échelle du bâtiment, les *Manhattan Transcripts*⁷¹ de Bernard Tschumi interrogent les flux et la scénologie de la rencontre. Sous forme d'événements urbains et architecturaux collectés et interprétés graphiquement, les *Manhattan Transcripts* offrent une interprétation de nos labyrinthes quotidiens – où les flux se croisent et se mêlangent.

Dans ce processus de l'oubli, la mémoire tronquée et sélective peut nous pousser à énoncer le sempiternel « *c'était mieux avant* ». Naissant d'une nostalgie de l'expérience vécue par le passé ou d'une réalité fantasmée et symbolique, ce

71. Bernard Tschumi, « Manhattan Transcripts », Danse et architecture, Nouvelles de danse, n° 42-43, 2000

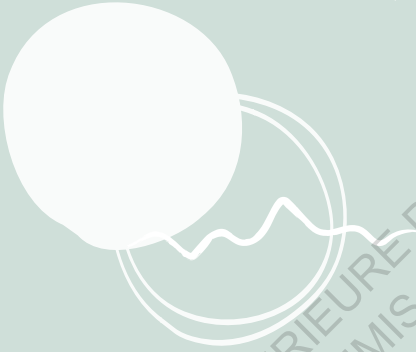
sentiment traduit ce que nous fabriquons malgré nous : une autre réalité passée. Dès lors, la mémoire tronquée invente un espace à part entière, issu des souvenirs sous forme de bribes sensorielles. C'est en cela que le labyrinthe trompe nos sens et torture une impression de « déjà-vu ». Cette réflexion peut rejoindre des préoccupations scénographiques ou narratives. Il est parfois plus efficace d'offrir une vue tronquée au spectateur d'une scène ou d'une histoire, afin de gagner en impact visuel ou de compréhension. Par ailleurs, concentrer l'attention du spectateur en certains points stratégiques pose la question du choix, primordiale dans une trame synoptique. La synthèse d'un propos comme d'un geste réside dans une succession de choix.



Bernard Tschumi, « Manhattan Transcripts » esquisses de 1976-1981

« À force de dissocier les mouvements,
de coordonner de nouveaux gestes,
le cerveau du danseur travaille,
il « *apprend à apprendre* »,
il réapprend ce qu'il a oublié
depuis qu'il a appris à marcher. »

*(Nathalie Salles, 2020, Podcast « Danse ta vie »,
Diffusé le 21 décembre 2020, France Culture)*



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

C/

L'ESPACE QUI NOUS FABRIQUE : la question du choix, de l'influence et du geste

**Que montre-t-on, de quoi se souvient-on face aux régimes de l'attention ?
Comment le temps qualitatif du spectacle constitue un jeu de
détournement d'attention ? Comment la mise en scène contribue à
fabriquer nos perceptions d'un lieu ?**

DÉTOURNER L'ATTENTION

« Le monde social est perçu, modifié, sculpté, traversé par la focale de nos émotions, car nous fabriquons les émotions comme elles nous fabriquent, en créant un réseau invisible de ramifications multiples. »⁷²

L'espace qui nous est donné à voir et à expérimenter par l'ensemble de nos autres sens, induit une succession de choix. Ces choix vont influencer notre perception d'un lieu. Architecte ou metteur en scène se posent cette question : que montre-t-on, comment et par quel moyen invoque-t-on une idée à travers l'image offerte ? Entre expérience in-media-res, analyse de cette émotion, et réinjection en devenir dans une expérience spatiale nouvelle, nous ne sommes déjà plus tout à fait la même personne. Comme le paradoxe du bateau de Thésée, si l'on change au cours du temps toutes les planches de bois d'un bateau abîmé, est-ce le même bateau ? Sommes nous le même bateau, dans la tête et dans le corps ? Au contact des autres et des expériences sensibles que l'on connaît, nous développons des sensibilités qui mêlent le retour sur l'expérience brute vécue, et le prisme par lequel on décide de les regarder. Ainsi les paramètres sensoriels et l'émoi poétique qui s'en dégage fabriquent autant l'espace que la matière qui la constitue. L'architecture dite neutre ou objective dans son ambition, n'est donc ni vraiment réaliste ou « vivante » (car exempte de la notion de mouvement). Plusieurs écrits ont pu contribuer à la recherche sur la monstration de l'espace, dont le travail de Julie Perrin dans son corpus

⁷²- Fanny Fournie, se référant à Vinciane Despret, « Ces émotions qui nous fabriquent - ethnopsychologie des émotions », Synthélabo, Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1999 ; dans « Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB. », Musique, musicologie et arts de la scène, Thèse Université de Grenoble, 2012, p. 13

d'essais « **Figures de l'attention** », ⁷³ *Cinq essais sur la spatialité en danse*.

À travers l'étude de cinq œuvres chorégraphiques, l'auteur souligne la pluralité des processus définis par les artistes afin d'établir un régime d'attention et de visibilité, jonglant à la fois sur la dilatation du temps et les jeux de cadrage de l'espace scénique. Le corps-performeur modifie alors la perception de l'espace par la capacité du procédé scénique à « détourner l'attention » du spectateur vers l'objet du spectacle (une mise en scène, un danseur, un effet lumineux ou visuel,...). Les procédés de scénographie sont autant d'outils resserrant l'attention vers une narration, un effet sensoriel ou un cadre. Pour le public comme pour les danseurs, la mise en scène et le choix du lieu conditionne un certain cadre :

Il n'y a jamais de neutralité du lieu et le choix d'un lieu de répétition, et plus encore d'un lieu de représentation, est déterminant. Sa dimension, sa hauteur de plafond, sa configuration, peuvent influencer sur la nature du geste et des trajectoires. L'ignorer est un leurre : le lieu constitue un cadre nécessaire et signifiant pour le danseur, comme pour le public, qui détermine en partie notre relation à l'œuvre chorégraphique. « Je considère l'espace comme un composant de la pièce chorégraphique et pas seulement comme un cadre figé, un contenant à remplir » ⁷⁴

Le choix d'une mise en scène focalise la vigilance sur certains détails, induits pour en conserver le souvenir. L'expression « faire la lumière » sur quelque chose ou quelqu'un en particulier est à extrapoler de son contexte scénique - où l'attention est mobilisée pour éclaircir physiquement ou métaphoriquement un point de focalisation. Si nous demandions à un panel de personnes ce dont ils se souviennent après le visionnage ou la participation à une pièce, nous obtiendrions sans doute des convergences communes dirigées par un direction artistique finement pensée, le développement d'un récit ou de figures spécifiques évoquées dans la dite pièce. Mais cette science n'est pas exacte, elle perçute le vécu intime de chacun qui résonnera d'un son de cloche divergent d'une personne à l'autre. La revisite du **Sacre du Printemps** par le chorégraphe Louis Barreau, en est un exemple manifeste. Par le changement des paramètres de décors, de costumes minimaux et l'omniprésence rythmique, la pièce nous renvoie à des images connues, celles de l'œuvre originale elle-même portée par des imaginaires spécifiques (le rapport du chasseur à la proie, l'ambivalence de renaissance et de deuil, le foisonnement de la nature,...). L'omniprésence sonore des compositions de Stravinsky nous renvoie à une conception passée des ballets modernes. Les flashbacks de l'univers connu s'estompent progressivement à mesure du développement de cette autre proposition ; le souvenir se transforme et se nourrit de ces nouvelles images. La mémoire n'est donc pas un paramètre figé par le

passé, mais constitue un puzzle d'images mentales dont la cartographie est constamment questionnée par l'inscription de l'individu dans son environnement présent. Or, cette attention cultivée par la mise en scène constitue un bien précieux dans son application quotidienne et ordinaire. L'auteur Dalibor Frioux cite à ce propos dans son ouvrage « **Pour une éthique de l'attention** » le philosophe Matthew Crawford. Ce dernier nous :

*« invite à une éthique et à une écologie de l'attention, qui la considèrent comme notre bien le plus intime, fragile capacité quotidienne à donner du sens à notre vie, mais aussi comme un ressort du civisme (attention à l'autre), un bien commun à préserver, comme le silence, ingrédient essentiel du travail sur soi. La diversité intellectuelle et l'indépendance de la pensée sont en jeu. »*⁷⁵

L'« *éthique de l'attention* » soit l'aptitude de présence au quotidien, pourrait être une des philosophies du danseur en qualité

75. Dalibor Frioux, « Pour une éthique de l'attention », *Études* n° 7-8, 2016, p. 92

d'être vigilant - à la présence incarnée soutenue par une richesse intérieure. Détourner l'attention n'est donc pas qu'un simple acte de prestidigitation visant à tromper le regardeur passif, le détournement permet au contraire d'inviter au regard actif influant un pas de côté : celui du sentiment de présence exacerbée que chacun d'entre nous peut choisir d'accueillir.

UNE INVITATION : « ENTRER DANS LA DANSE »

Un rapport à la mise en scène finement ciselée pour mobiliser notre attention, nous installe dans les conditions de l'expérience. Ce faisant, le danseur, la danseuse, invite le spectateur à répondre émotionnellement.

*« On décèle une véritable insistance des danseurs à vouloir à égalité avec le spectateur ce retour introspectif à leur propre conscience corporelle ; sollicitude que l'on met sur le compte de ce que Natalie Depraz définit comme une éthique de l'attention. « Première vertu de l'attention : sa capacité à être une qualité de présence au quotidien », dit-elle en conclusion d'une enquête menée à la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives. »*⁷⁶

La gestuelle du danseur, de la danseuse, répond en effet au geste quotidien du spectateur-usager, et à son propre rapport au corps dans son espace vécu.

76. Alix de Morant, cite Natalie Depraz, « Attention et vigilance », Paris, PUF, 2014, dans « Et si on dansait en ville ? », Nectart, n° 4, 2017

« Face à des corps-dansants racontant une situation, une histoire, des bribes narratives, [...], le spectateur se retrouve parfois touché émotionnellement par une attitude ou une gestuelle venant le plonger dans ses souvenirs, ses références, eux-mêmes chargés émotionnellement. Ainsi, il reconnaît au détour d'un mouvement, un souvenir paraissant similaire. Ce souvenir s'emmêle alors avec la >

réalité présente, et le spectateur participe à sa reconstruction : le souvenir est retravaillé à partir de l'instant vécu. [...] En reliant les émotions présentes et passées par l'intermédiaire des émotions visibles sur la scène, les corps-dansants permettent de réunir au sein de chaque individu, ce qui était jusqu'alors séparé : un moment artistique, extérieur à l'individu, se lie d'un moment intime, qui lui est propre. Ce pont des émotions nourrit l'individu, en faisant de ces corps-dansants distants sur la scène, extérieurs à l'individu spectateur, des corps presque familiers ; en faisant de cette histoire racontée, une histoire aux élans d'intimité. L'intériorité des émotions emmagasinées par la mémoire s'ajuste ainsi à l'extériorité des émotions représentées, visibles sur la scène. »⁷⁷

77. Fanny Fournie, idem, p. 309

Et qu'en est-il lorsque la scène est un terrain de jeu non stérilisé par le principe de boîte noire ? Cette invitation au mouvement à la fois réflexif et physique, du danseur vers le spectateur, prend une dimension supplémentaire dans son rapport à l'environnement dans lequel s'inscrit la performance.

Dans son travail sur le dialogue entre le territoire et le corps incarné, Jolien Naeyaert réinvente une pratique de danseuse-architecte-plasticienne, à travers plusieurs médias :

Diplômée en Science de l'ingénieur et Architecture à l'Université de Gand en 2012, Jolien Naeyaert poursuit ses recherches sur les manières

« **j'ai cherché 3 médias : le médium texte, le médium photographie, et le médium danse.** » (Jolien Naeyaert, entretien du vendredi 1er avril 2022)

alternatives d'explorer et de représenter les lieux architecturaux. Par la vidéo-danse, l'écriture et la résidence sur le site, le paysage incomplet et le corps dansant se rencontrent dans une réappropriation par l'usager d'espaces vidés de leurs corps, jugés dangereux ou inappropriés. Sa posture de danseuse interroge le devenir des déserts urbains, des dents creuses et des inqualifiables – enrichissant une analyse de site fine et porteuse de projets de sens. Ses recherches écrites et vidéographiques déploient un autre regard sur les paysages délaissés ou invisibles, portant malgré eux une mémoire refoulée. Un projet de route ou de métro à l'abandon devient un sujet, un personnage avec lequel la danseuse rentre en relation. Pour Jolien :

Dans le cadre de son œuvre « **Danser sa vie** » datant de 2011, elle part au contact de ces « lieux inaccoutumés », et tente d'écouter l'histoire que raconte ces espaces du rebut : « *Puis-je m'adosser sur ce mur, puis-je imprimer la trace de ce mur sur mon dos ? Mes mouvements peuvent-ils se nourrir de la mémoire du lieu ?* »⁷⁹

« Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression. »⁷⁸

Dans des croisements réinventés entre pratique de danseuse et d'architecte, elle expérimente des résidences sur le site à la recherche d'outils alternatifs.

78. source joliennaeyaert.com. « Danser sa vie », 2011

79. extrait de « Lieux inaccoutumés », 2012, vidéo-danse (part of research : Architecture and urbanism in Paris : La Petite Ceinture, indeterminacy and representation.

« je dirais qu'il y a des choses qui manquent dans les outils qui sont utilisés pour l'instant surtout pour ces lieux indéfinis. Ce qu'il me manque c'est ces choses physiques, la compréhension physique d'être physiquement avec ton corps dans ce lieu. »

(Jolien Naeyaert, entretien du vendredi 1er avril 2022)

Ceci soulève des questionnements sur un dialogue possible avec les architectes et la création de propositions in situ avant, pendant ou après le temps du projet. Investir un autre temps de l'espace du chantier par la performance engage une analyse vivante par la corporalité, et interroge le lieu avant qu'il ne soit habité. Retrouver une présence sur le chantier permet en effet d'examiner de l'intérieur son mouvement et son évolution. Jolien cultive également une pratique de l'errance, en caravane à la rencontre de personnes et de paysages en mouvement.

« je erre avec une caravane. [...] je fais des performances à partir des documents qui apparaissent au fur et à mesure, pendant cette expérience très physique... dans la rencontre avec des paysages, et avec des gens qui m'accompagnent ou que je rencontre... »

À travers le voyage et l'exploration de corps recadrés sur leur contexte, elle s'autorise à un inspirant changement de rythme - la fenêtre de la caravane comme l'objectif de sa caméra lui permettant ces cadrages en mouvement...

➤ *[Changer de rythme c'est une forme de résistance sur un rendement effréné, une productivité induite pas l'attente aliénée d'autrui. Le do-sein attentif demande une écoute d'un rythme intérieur qui s'émancipe de l'utilité immédiate. Ce que permet la danse dans le temps suspendu qu'elle accorde, c'est cette attention aux changements de vitesse. Ralentir, créer de l'air, créer des interstices de temps et prendre un recul sur les stimulations subites de l' "utile", des "objectifs", et de la "production". C'est se reconnecter avec le bénéfice de faire les choses en soit, en soi... Rechercher l'essentiel, c'est faire résonner d'une manière ou d'une autre ce qu'il y a à l'intérieur vers une mise en partage, vers une altérité de personne ou de lieu. Faire les choses pour soi revient paradoxalement à souhaiter que cela fasse du bien à autrui. C'est y trouver un bénéfice connecté... Et si je dansais avec le site, et si je vivais dans le site plutôt que de l'observer au lointain ? Comment se comprendre si je ne vais pas à sa rencontre ? Comment l'écouter si je ne mets pas à sa portée ? Il me crie des énigmes sans mots, qui résonnent dans ma chair comme une vibration sourde. Je veux l'écouter.]*

Par cette expérimentation physique de l'architecture mobile avec le corps qui l'habite, et son changement de rythme, la question du bénéfice immédiat de l'expérience se pose : faire les choses doivent-elles être immédiatement utiles ? L'inutilité immédiate n'est elle pas nécessaire dans la compréhension de son environnement à long terme ?

« - « Avec l'errance en caravane, c'est un peu la question de l'architecture où tu bouges dans un certain paysage. Si tu n'as pas étudié l'architecture je crois que tu ne te rends même pas compte, mais en fait on est entourés par l'architecture, et donc ça a un grand impact sur nos pensées, sur notre regard, et comment on comprend des choses, comment on est dans la vie, comment on se comporte. Et donc, c'est via cet espace mental qu'après nous sommes architectes. » (Jolien)

- « Ça permet de prendre un temps qui n'est pas quantitatif, qui est vraiment inscrit dans un temps de qualité qui décale le regard, et permet d'ouvrir à autre chose.[...] ça permet d'autoriser à ce que quelque chose se passe de différent, qu'on aurait peut-être pas pu voir si on ne l'avait pas fait. De manière général, l'art, la pratique artistique permet ça. » (Marianne-Eva)

- « le corps dansant est le corps en suspension de son utilisation quotidienne. On suspend un corps fonctionnel, utile. On lui permet le temps de la danse de faire quelque chose de profondément inutile. Et c'est aussi une suspension du temps, suivant l'intensité de la danse, ce qu'on fait, on a vraiment des moments qualitatifs et plus du tout quantitatifs dans un Chronos de temps qui s'égraine de manière régulière. » (Julie)

Les questionnements soulevés se prolongent dans les limites rencontrées d'une telle posture avec une pratique de l'architecte, telle qu'elle peut être exercée en agence.

« Sur les limites des pratiques d'architecture, moi aussi je le sens que je suis à ma limite dans l'agence qui est pour l'instant la norme. Dans une agence « normale » d'architecture je suis à ma limite. Qu'est ce que je peux faire maintenant avec toute ma créativité, tout mon corps, toutes mes connaissances ? Qu'est ce que maintenant je peux inventer ? ». (Jolien)

Par le médium danse, Léna Massiani confirme dans son écrit « **Danse et Architecture** », ces possibilités alternatives sur la compréhension fine

du lieu et les réponses qui lui sont adaptées... Mais le moyen choisi pour donner à voir et révéler le lieu, n'est-il pas finalement qu'un prétexte à véhiculer l'expérience ? La fabrique de l'identité forgée par nos mémoires, nos expériences remaniées et recombinaisons, contribueraient elles aussi - selon un cercle vertueux - à préciser nos goûts et nos sensibilités spécifiques. Nos attachements à certaines thématiques ou points d'intérêts s'enrichissent au contact des autres sensibilités et de leur partage...

« La chorégraphie in situ est une pratique artistique qui offre un fantastique engagement physique vis-à-vis d'un lieu. De l'immersion à l'action corporelle, il est toujours question de pratiquer un site, c'est-à-dire de l'explorer, de s'y déplacer, d'être à son contact, de le toucher, de le sentir, de s'en imprégner, pour s'en inspirer et être en mesure de créer avec et à partir de celui-ci. »⁸⁰

80. Léna Massiani, « Danse et Architecture » op. cit.

Le Plus-tard

**DONNER À VOIR L'ESPACE VIVANT –
LE PARADOXE DE LA TRACE EN MOUVEMENT**

partager son monde et le froter aux autres



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

A/

RE-PRÉSENTER L'ESPACE MOUVANT : images, gestes, mots

Comment traduire une spatialité (images, gestes, mots) ? Comment laisser une trace de son geste et en comprendre la portée ? Comment les tentatives formelles de transcription du mouvement par les danseurs complètent celles des architectes ? Quels possibles pourraient-ils ouvrir ?

REPRÉSENTER L'EXPÉRIENCE SPATIALE

« Dès lors lorsque Platon aborde l'architecture comme œuvre d'art (le Parthénon sur l'Acropole), il la pense comme n'importe quelle autre œuvre d'art : du point de vue de la *theoria*, ou, en d'autres termes, du point de vue de la représentation qui peut être vraie ou trompeuse. En revanche dès lors que nous prenons un recul critique vis-à-vis de ce primat accordé à la vue, dès lors que nous prenons le corps comme fil directeur de l'émotion artistique, l'originalité de l'œuvre architecturale, et par là même de cette autre œuvre que peut être la ville, s'impose immédiatement. En effet l'expérience première que je fais de mon corps est celle d'un mouvement dans un espace. »⁸¹

Du désir de traduire une spatialité en images, en gestes ou en mots, découle le déroulement de différentes stratégies de représentations. La re-présentation, présente-à-nouveau⁸² un espace donné. Il n'est alors pas tout à fait cet espace mais une interprétation de ce dernier. Cette « *action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe* » définit également l' « *action de donner un spectacle devant un public* » voire par extension « *ce spectacle lui-même.* »⁸³

Le spectacle vivant emploie ce même terme définissant également pour l'architecte une manière de donner à voir, bien souvent graphiquement, un projet d'architecture. Le déplacement des flux de personnes maîtrisé et l'ampleur de leur mouvement nécessite une organisation fine et communicable. Représenter implique une trace : comment

81. Pierre Godo « L'architecture et le corps », dans *Le Philosophoire* n°7, 1999, pp. 43-54

82. du préfixe « re » : Préfixe exprimant la répétition (refaire), le retour à un état antérieur (recourber), le renforcement (repenser), etc. source : Larousse Dictionnaire

83. définition de représentation, issue du Larousse

Image de gauche : 1700, Raoul-Auger Feuillet source : publicdomainreview.org/ tentative de notation du ballet dans son ouvrage « Chorégraphie »

Image de droite : Philippe Thiel, notations du mouvement tirées de « A sequence – experience notation » Reproduced courtesy of The *Toxinplanning Review*, vol. XXXII, no1, avril 1961, p. 42. / source : journals.openedition.org

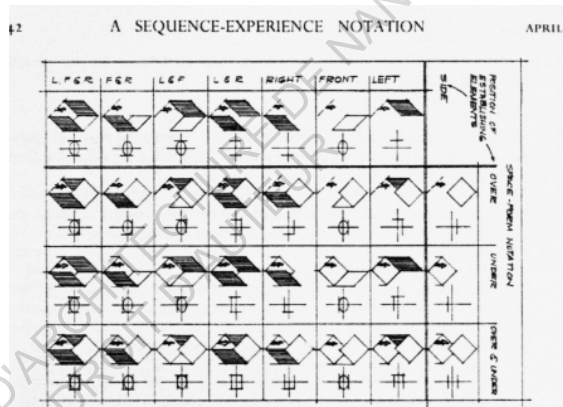
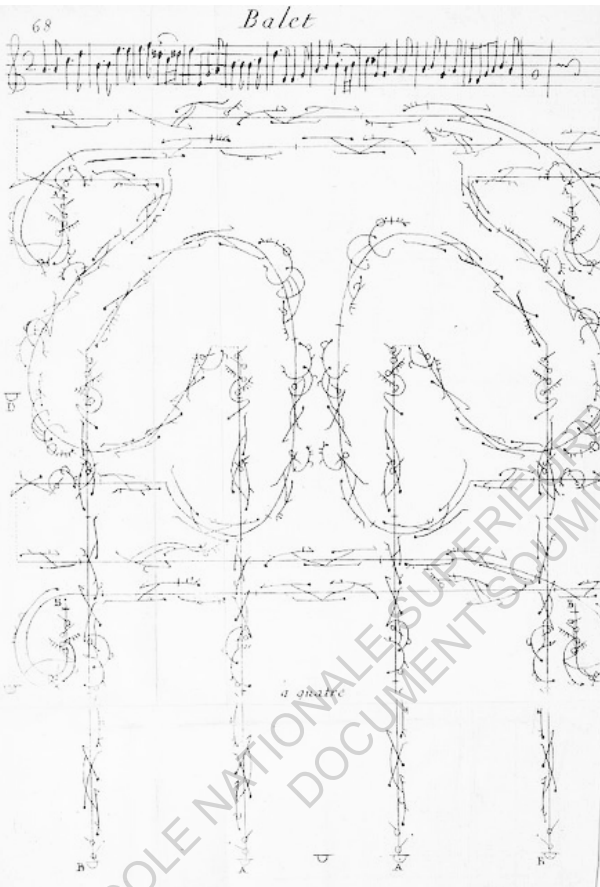


Fig. 6. Space form notation.

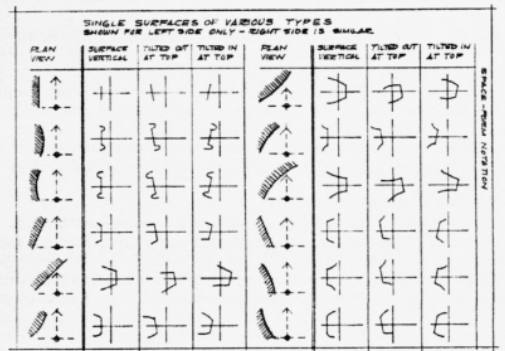


Fig. 7. Notation for single surfaces of various types.

noter alors l'espace mouvant ou comment noter la danse ? Ces interrogations rejoignent des préoccupations sur la conformité de ce que l'on représente. La vue de l'esprit, cette « perspective » prise pour étudier l'espace doit-elle être conforme à la réalité pour être juste – et finalement peut-elle l'être vraiment ?

Un rapport à la transmission est impliqué dans cette trace du geste. Or, la communication orale correspond en outre à une tradition dans le ballet classique, qui n'offre que peu de traces concrètes d'enchaînements ou de pas du répertoire. Ceux-ci sont d'abord transmis par l'oralité, et la maîtrise du mouvement partagée avec les nouvelles générations. Les danseurs sont conviés à « **apprendre par corps** » leurs pas.⁸⁴ Assimilables aux partitions de

musique, les premières tentatives de notations chorégraphiques surviennent néanmoins dès le 18^{ème} siècle. Raoul

84. Silvia Faure, « socio-anthropologie des techniques de danse », Paris, La Dispute, 2000

Feuillet propose un alphabet de la danse dans son ouvrage « **Chorégraphie ou l'art de décrire la Danse [...]** ». Chaque symbole illustre un déplacement spécifique, c'est un vocabulaire créé pour faciliter leur mémorisation et communication avec l'ensemble des danseurs impliqués sur scène et en coulisses. La notation Feuillet privilégie notamment les parcours et les déplacements au sol, ce qui peut constituer d'inspirants modes d'expressions formelles pour les modeleurs d'espaces habitables que sont les architectes. Cette proposition détermine aussi une forme directionnelle de la conscience du corps du danseur ou de la danseuse (plus précisément une conscience des directions des parties de corps : en avant, en arrière de moi, en périphérie, au lointain,...). Pour transmettre la danse il existe en effet plusieurs types de transmission à la fois techniques, de répertoires, d'états de corps,... mobilisant des supports différents : d'un corps à un autre, en paroles ou en signes. Au cours de l'Histoire, de très nombreuses tentatives émergent : au XX^{ème} siècle avec la cinétopographie de Laban, la choréologie ou notation Benesh, la notation Conté, ou encore le système Eshkol et Wachman, qui élaborent des systèmes incluant mots, codes musicaux, figures humaines, abstraites ou grammairie inventée de toute pièce. La notation Laban correspond en outre à une codification et analyse du mouvement très connue - il s'agit de noter pour comprendre le flux d'un mouvement et son origine. Au delà de ces tentatives systématiques, les diverses inventions de notations correspondent majoritairement à des expérimentations de chorégraphes eux-mêmes, pour leur propre usage sous forme de dessins et de notes – ce que Pauline Chevalier, historienne de l'art nomme des « *brouillons chorégraphiques* ». ⁸⁵

Bien que la formation de notateur existe encore actuellement, la notation de la danse ne correspond pas qu'à un travail unique de restitution de ballets ou de chorégraphies, elle offre aussi des possibilités de réinvention à partir de ces traces souvent anciennes.

85. Marie Sorbier, « Danse : comment s'écrit le mouvement », Affaire en Cours, France Culture, émission diffusée le 4 avril 2022

Mais n'existe-il pas au bout du compte autant de notations de que chorégraphes utilisant la partition ? Cette expérience très personnelle, pose la question de la traduction et de la transmission du mouvement. Les notions sous-jacentes de perte de l'héritage et de rupture de la chaîne des corps induit le rapport à une variation possible, et une transmission passant par la mémoire incomplète (description verbale des pas, dessins constituant des répertoires visuels,...). Il est également judicieux de rappeler que les tentatives de transcription du mouvement dansé peuvent soulever un certain passéisme ; les formes mises en page et les codifications visuelles constituent moins une réalité de corps qu'une expérience graphique à part entière. En effet, la genèse des notations Laban ou Benesh proviennent au demeurant d'esprits formés en arts visuels... L'énigme des corps demeure en danse : on ne peut pas conserver l'œuvre mais on conserve une trace éventuelle de mouvement par une mémoire ou une tentative de trace. Au regard de ces obsessions de traces et de codifications, la naissance de la danse contemporaine induit dès le XXème siècle un souhait d'émancipation du corps, du costume, de l'artifice, et d'une manière normée de la communiquer. Le processus prime alors sur la résultante formalisée. Une importance certaine est notamment donnée à l'écriture pour les performeurs, sa mécanique inspire des processus de mise en mouvement dans l'espace scénique contemporain.⁸⁶

86. ex : le geste mécanique chez Trisha Brown, le corps-sculpture de Bruce Naumann dans son approche manipulable et répétitive du geste, le processus dans les performances de land art,...

87. Extrait vidéo de « Deux notations du mouvement, deux regards » / réalisation Centre national de la danse, intervenantes Jacqueline Challet-Haas et Eliane Mirzabekiantz, Pantin, 2006

Nous pouvons légitimement nous questionner sur la manière de parvenir à communiquer une danse qui possède sa propre grammaire, qui évolue sans cesse dans le temps, et pour chaque personne. Cela s'illustre dès lors qu'est abordée l'improvisation : est-il par exemple pertinent de garder une trace de cette instantanéité ? D'après Jacqueline Challet-Haas et Eliane Mirzabekiantz, l'objectif de la notation en danse est avant tout de « *doter la danse d'un langage propre au mouvement humain* »⁸⁷ mais également de communiquer

et d'assurer la pérennité de compositions chorégraphiques.

Or, les architectes n'ont pas échappé à ces préoccupations de pérennité et de classification du geste au regard de différents travaux de catégorisations et d'identifications de patterns réalisés au cours du XXème siècle. L'architecte Philippe Thiel explore pour sa part les notations du mouvement, et mobilise des tentatives de notation de la danse sous forme de figures. Il y traite du « *temps dans l'espace* », - en occident, la notion de temps dans l'architecture existe peu - le reliant à l'échelle des usages et de l'évolution d'un lieu. À ce titre, dans ses « *Manhattan Transcripts* » en 1981, Bernard Tschumi empruntait déjà aussi à la danse son système de notation. Il définissait alors l'architecture comme « *un organisme passivement engagé dans un rapport constant avec ses utilisateurs, dont les corps s'affrontent aux règles*

soigneusement établies de la pensée architecturale ».⁸⁸

Mais, ces tentatives s'astreignent davantage à formuler et classer des phénomènes qu'à les raccorder à une réalité de forme et d'usage à l'échelle de la perception humaine. Michel de Certeau dégage à cet égard un point de vue critique face aux modes de représentations décortiqueurs d'espace :

« En fait, cette « représentation » [en « succession diachronique de points parcourus »] est insuffisante, puisque précisément la trajectoire se dessine et que le temps ou le mouvement se trouve ainsi réduit à une ligne totalisable par l'œil, lisible en un instant : on projette sur un plan le parcours d'un marcheur dans la ville. Si utile que soit cette « mise à plat », elle métamorphose l'articulation temporelle des lieux en une suite spatiale de points. »⁸⁹

Inspirée du travail de la danseuse et chorégraphe Pina Bausch, Caroline Denervaud est une artiste plasticienne contemporaine proposant un contre exemple. En collaboration avec son corps-outil mouvant, elle garde la trace de ses gestes habités. A contrario des « *Manhattan Transcripts* », de Bernard Tschumi cherchant à symboliser le mouvement, c'est le mouvement qui initie pour l'artiste une expression graphique. Sous une autre forme de cartographie sensible, le geste est prolongé par le bâton de fusain, le pinceau ou la craie afin de mettre à l'épreuve le corps dans une traduction en deux dimensions.

L'obsession de la vision plane traditionnelle porte en elle un héritage qui poursuit les artistes et les architectes encore de nos jours. Elle rejoint des conceptions d'une architecture stable, statique. Bien que le mouvement puisse être notifié sur un plan, il n'est pas rare que l'on rencontre des difficultés à le figurer. Il en va de même pour le corps bien souvent représenté sur ces mêmes vues planes en une image immobile, une silhouette inerte – à l'image du Modulor de Le Corbusier, dont les dimensions optimales sont elles aussi impassibles. Les usagers circulent, les flux se croisent, les gens se mélangent, s'arrêtent mais cette vue de l'esprit d'une architecture stable demeure.

Nous pouvons nous interroger sur nos propres pré-conçus se traduisant dans notre langage courant : « il faut que cela tienne ». Il n'est effectivement pas heureux qu'une structure se meuve si telle n'a pas été l'ambition. Toutefois, cette conception peut être questionnée lorsqu'il s'agit d'aménager nos espaces vivants : qu'est-ce que cela raconte de notre façon de concevoir nos villes et nos logements ? En effet, l'espace vécu au quotidien n'est pas une succession d'usages ou de tâches à remplir. La richesse du mouvement est dans sa transition, d'une tâche à l'autre, d'un geste à l'autre. En l'occurrence, notre vision d'une représentation idéale en est colorée : demandons-nous alors s'il

Mouvements de l'être intérieur avec Caroline Denervaud / Alix Deboisset pour Ikones



convient de traduire le mouvement par une successions de points ou d'en faire une synthèse uniforme (le geste étant vécu moins comme une suite d'éléments mais comme une entité unie).

90. Henri Bergson, « La pensée et le mouvant », *Quadrige*, 1934

« Lorsque je regarde ma main allant de A en B et décrivant l'intervalle AB, je me dis : "l'intervalle AB peut se diviser en autant de parties que je le veux, donc le mouvement de A en B peut se diviser en autant de parties qu'il me plaît, puisque ce mouvement s'applique sur cet intervalle" [...] Tous [les arguments de Zénon d'Elée] impliquent la confusion du mouvement avec l'espace parcouru, ou tout au moins la conviction qu'on peut traiter le mouvement comme on traite l'espace, le diviser sans tenir compte des articulations. »⁹⁰

INTERPRÉTER LE MOUVEMENT

Il est une difficulté pour le danseur comme pour l'architecte, celle de gérer les temps d'immobilité, de mouvements et d'accélération de flux. Bien souvent, nous pouvons observer une expression de ces préoccupations en une pensée plane. Or le corps est un volume dans un espace tridimensionnel, qui de surcroît perçoit d'autres paramètres (pour le danseur cela peut être la chaleur des projecteurs, la portée de l'espace dédié à son mouvement individuel, sa kinésphère, le poids d'un costume, la tension dans ses muscles, etc). L'existence d'une architecture survenant tout d'abord en idées, sa représentation est effectivement un sujet majeur. Grâce aux codes établis, la maîtrise de la perspective réussit à montrer une part de cette complexité. En somme, la représentation permet de montrer de l'espace conçu selon un angle choisi. Mais les codes de représentation profondément ancrés dans notre façon de communiquer l'architecture méritent d'être questionnés encore aujourd'hui. Pourquoi par exemple, la rumeur sonore de la ville, le vent passant dans la ruelle, ou la fraîcheur de la pierre à l'ombre ne sont-ils pas majoritairement retranscrits ?

Pourtant, c'est bien ce que l'on ressent avant même d'avoir en tête le plan calibré d'un bâtiment quelconque. À travers des recherches sur les dispositifs et la mise en place de récits immersifs, ces questions sont toutefois de plus en plus développées et sont finement étudiées pour retranscrire une expérience spatiale complémentaire. Nous pouvons prendre pour ce faire le cas du **Coraulis** implanté à l'ENSA Nantes, dont le potentiel performatif – de par ses caractéristiques de spatialisation sonore et visuelle – ouvre le champ des possibles sur la traduction d'espaces en mouvement. De la performance au geste quotidien, le dispositif offre des potentialités envisagées à l'occasion d'un futur mémoire-recherches, poussant les préoccupations dégagées dans ce

mémoire. Comme une poursuite en mouvement de ces pensées couchées sur papier, le Coraulis promet des applications de capture de mouvement par technologie de *Motioncapture*.

Le Coraulis est un dispositif unique pouvant accueillir une quinzaine de personnes, un écran technologique sonore et visuel rappelant dans sa forme le théâtre anatomique et sa vision démiurgique. Trente-deux sources sonores spatialisées sont dissimulées dans la couronne supérieure et inférieure. Quatre caméras de capture de mouvement avec système de cible proposent une fonctionnalité pour l'instant peu exploitée dans un cadre pédagogique ou académique. La projection de mapping est également possible à l'intérieur comme à l'extérieur de l'objet – disposant à l'intérieur d'un cadrage de projection à 360°. L'objectif commun permettrait de créer une collaboration resserrée entre plusieurs compétences et acteurs (architecture, ingénierie, disciplines artistiques,...). De la danse à l'anatomie, des applications sur l'acte quotidien et la répétition de mouvement peuvent être entrevues. Pourvu de combinaisons avec points de capture détectés par les caméras périphériques, le sujet peut être étudié très finement dans ses déplacements d'intensité variable (points disposés sur un squelette ou sur un wand, bâton à bout de bras). Traité ensuite dans Unity, l'application de textures pour le rendu graphique du geste peut être projeté - révélant la trace laissée par les corps (dans ses superpositions de rythmes individuels et collectifs). Le Coraulis questionne également la proximité de l'objet mis au centre (table, objets mappés), et les projections périphériques. L'expérience physique partagée permise par ce type de dispositif immersif, constitue un moyen de traduire et transmettre l'émotion d'un lieu... Marion Roche, philosophe et artiste d'expression envisage courant 2022 une résidence au Coraulis, dans le cadre du festival annuel transdisciplinaire d'art numérique Scopitone organisé par le Stéréolux de Nantes. L'idée de renouer un partenariat avec l'école d'architecture, lui permettrait une insertion dans un parcours créatif stimulant. Scopitone a par ailleurs mis en place récemment un réseau de dômes en circuit annexe diffusant des contenus artistiques hémisphériques (dômes itinérants et planétariums en déshérence). Le Coraulis malgré ses configurations spécifiques, pourrait être un lieu accueillant des contenus de ce type. La démarche de Marion entre sculptures 3D et mécanique du rêve, engagerait suite à cette première résidence, un projet pilote pour Scopitone ainsi qu'une mise à l'épreuve préliminaire de ces projections futures. **En proposant l'intervention de danseurs et danseuses dans la structure sous forme de résidences, sur des thématiques complémentaires à celles développées par Marion Roche, un dialogue pourrait s'établir entre amplitude réelle des corps mobiles et analyse des gestes quotidiens.**

Ce sujet à destination des chorégraphes comme des architectes, catalyse des questionnements communs sur la fonctionnalité et l'adéquation de nos lieux vécus aménagés avec les prépondérances de notre corps humain.

« on pourrait imaginer qu'il a un rapport au danseur qui est très quotidien et en même temps qu'est ce qui fait cette différence. On a vu ça avec le confinement, dans des mises en situation quotidiennes, d'un seul coup les danseurs détournent la chose. Et est-ce qu'un danseur qui fait ses courses c'est pareil que quelqu'un d'autre ? Un danseur qui prend une tasse est-ce que c'est pareil ou pas ? [...] C'est peut-être ça le danseur, celui qui lutte de manière quotidienne contre cet ordinaire ou ce quotidien paradoxalement. Il crée un espace... Ce qui est paradoxal, c'est que c'est l'art probablement le plus incarné et périssable, le plus lié au vieillissement, à l'obsolescence des corps, et en même temps le plus en lutte contre le côté quotidien » (Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

Le développement de protocoles de captation peut ainsi s'avérer utile aux architectes dans leur pratique en s'interrogeant notamment sur le rapport du corps-individu dans son inscription avec ceux des autres. En somme, quelle amplitude réelle est nécessaire pour un corps seul dans l'espace public ? Nous avons pu comprendre à travers plusieurs expérimentations collectives, que celui-ci ne dépend pas uniquement d'un même espace kinesphérique autour de l'utilisateur, mais demande une adaptation selon son activité. Emmanuel Beaudry Marchand, questionne à ce titre le geste dans le processus de co-design :

« Les gestes ne dévoilent pas uniquement des propriétés spatiales statiques, fixes, à propos d'objets physiques, mais ils manifestent aussi des informations nouvelles quant à des actions et des mouvements dans l'espace, des états qui évoluent dans le temps. Des observations récentes ont permis de souligner que, par exemple, leur présence dans le processus de design contribuait directement à l'élaboration de structures, de mouvement ou de fonctions avant même que quelque formulation de ces caractéristiques soit faite par esquisse »⁹¹

Concernant le développement d'outils scéniques, le dispositif Coraulis peut également questionner comment les recherches sur la trace graphique du mouvement (capturé en particules) peut générer une portée de geste différente selon l'énergie donnée par le danseur ou la danseuse. La question de la signature gestuelle y est aussi centrale. D'une personne plus ou moins tonique ou dynamique, la démarche personnelle dans ses caractéristiques biométriques, ne présentera pas la même amplitude gestuelle. Plusieurs conjectures demeurent à vérifier dans une application entre domaine physique et virtuelle - comment ce rapport à la démarche individuelle et collective peut-il être éprouvé grâce aux outils de VR par exemple (en limitant les collisions, les ruptures de flux, en trouvant des esquives, etc.). La mobilisation des danseurs dans ces expérimentations permettrait d'extrapoler des

91. Emmanuel Beaudry-Marchand, « Incidence de la représentation contextuelle immersive sur l'activité de co-idéation », Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en sciences appliquées (M. Sc. A) en Aménagement, option Design et complexité, 2020, p. 61

conclusions à des usagers non-danseurs, dans ce que la danse permet de chercher comme extremum.

Le danseur, la danseuse, bien qu'il ou elle s'accorde une liberté, un regard décalé sur des situations spatiales publiques et domestiques, est avant tout un usager du commun. Il marche dans la rue, utilise le mobilier à sa portée, appose des jugements de goûts ou de valeurs sur ce qui l'entoure. La danse peut alors constituer un outil de compréhension de l'espace pour l'architecte notamment dans un rapport aux usages et à leur ergonomie. L'exploration de ces questionnements avec le Coraulis engagerait un lien actif du laboratoire à la ville, de la recherche académique à la création, de la scène au foyer, de l'intime à l'extime...

En cela, le regard posé sur les libertés que s'accordent les danseurs, est tout à fait à propos. En qualité d'interprète du mouvement, le danseur invente des procédés de représentation de son œuvre :

« Le danseur n'est jamais un traducteur fidèle et transparent de ce que serait la « vérité » d'une œuvre, celle-ci ne pouvant être identifiée par l'inscription de sa forme en amont de sa représentation. »⁹²

En danse la notion d'interprétation d'une chorégraphie est par ailleurs commune avec la musique ou le théâtre. Toutefois, elle ne peut se résoudre à sa notation stable.

92. Christine Roquet, « Vu du geste, interpréter le mouvement dansé », recherches, centre national de la danse, 2019, p. 13
93. idem

94. Cf. Janice Ross, « Introduction », in A. Halprin, *Mouvements de vie*, p. 86-89 ; dans « Et si on dansait en ville ? », op. cit.

95. Ruedi Gerber, « Anna Halprin, le souffle de la danse », Documentaire, *Les films du paradoxe*, 80Min, Paris, 2012

« Le "jeu" du danseur a ceci de particulier qu'il ne s'opère pas en fonction d'un référent stable et immuable tel celui de la partition ou du texte. »⁹³

Il existe donc en danse des pistes de vocabulaire à mi chemin entre la partition et la cartographie, mais pas de langage commun défini - comme peuvent l'être les notes de musique ou les mots. La notation peut également devenir un processus de création, que certains danseurs ressaisissent dans leurs performances. *« La partition (score, en anglais) est une notation de la danse développée à partir d'une liste de tâches ou d'activités à performer par le danseur, seul ou en groupe. Anna Halprin est la première chorégraphe à formaliser ce type de notation, qui sert de scénario pour l'improvisation comme pour la performance publique. »⁹⁴*

En l'occurrence, la pédagogie de Anna Halprin basée sur le plaisir, l'amour du mouvement, l'expressivité, la spontanéité et l'improvisation, tire son inspiration de l'enfance et du rapport quotidien à la danse inexploré jusqu'à lors. En investissant le hors-les-murs, Anna Halprin révolutionne la danse du XXème siècle par un changement de destination : soit la communication d'une énergie vitale. Ses recherches sur la santé complètent une réflexion sur une danse qui soigne les autres. La justesse et la qualité de la danse passe alors par l'énergie qu'elle renvoie.⁹⁵

La notion de « **qualité du mouvement** » est en effet une thématique récurrente chez les danseurs et sous-tend diverses significations. Rudolph Laban pour sa part, explore à travers ses expérimentations « *la face qualitative et expressive du mouvement, ce par quoi il fait immédiatement sens pour celui qui l'exécute comme pour celui qui le regarde* ». ⁹⁶

Comme le souligne justement l'auteur, Laban fonde son approche sur une « *notion traditionnelle d'expression comme extériorisation d'un vécu* », ce qui peut apparaître comme simpliste, – notamment critiqué par le philosophe Michel Bernard dans ses écrits, désireux d'inscrire la réflexion philosophique de recherche en danse, dans la pratique mise en contexte et non arbitraire – néanmoins elle met à l'honneur ce que Christine Roquet peut nommer comme « *la pensée motrice* ». ⁹⁷ De cette façon, mécanique du mouvement et processus de pensée sont liés et nous permettent de poursuivre cette réflexion sur la qualité du mouvement et ce qu'elle sous-entend. En effet selon l'interprétation d'un même mouvement, la rapidité d'exécution, l'intention, la force donnée, le geste ne présentera pas la même qualité. Il s'agit moins de jugement ou de perception personnelle face au geste, que de pluralités d'interprétations possibles. D'une certaine façon, ces « qualités » sont autant de traductions d'un même mouvement ou de langages plausibles.

De part son rapprochement avec la représentation spatiale de flux et de circulations de personnes, l'architecte peut lui aussi manipuler ces mêmes notions de qualités. La diversité des manières de les mettre en partage correspondent à de multiples « gestes ». Plus simplement, prenons l'exemple du concours. Une même commande architecturale donnera lieu à une quasi-infinité de traductions possibles. Cependant, il est clair que de nombreuses propositions paraîtront semblables en certains points : elles présenteront des « qualités » communes. Des qualités, des tendances, des manières, des directions, des intentions,... mises en mouvement par la pensée.

96. Frédérique Pouillaude, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? » dans Lucia Angelino, « Quand le geste fait sens », p.46

97. Christine Roquet, « Vu du geste, interpréter le mouvement dansé », recherches, centre national de la danse, 2019, chapitre 7

B/

TRANSMETTRE ET CONNECTER : Le partage de notre expérience, la poésie du quotidien

Comment mettre en partage notre expérience des lieux ? Qu'est-ce que rencontrer par le corps, par la danse ? Comment cette rencontre constitue un rapport au quotidien, à un essentiel ?

RENCONTRER PAR LE CORPS

« Tout ce que les individus, le lieu immédiatement concret de toute réalité historique, recèlent comme pulsions, intérêts, buts, tendances, états et mouvements psychiques, pouvant engendrer un effet sur les autres ou recevoir un effet venant des autres – voilà ce que je définis comme le contenu, en quelque sorte comme la matière de la socialisation. »⁹⁸

« les émotions, objet de cette recherche, se construisent à travers une circulation intérieure et extérieure à l'individu, corporelle et intellectuelle. D'ailleurs, cette idée de circulation s'inscrit dans le terme en lui-même puisque « émotion » provient du latin *emovere*, qui signifie « mettre en mouvement ». »⁹⁹

Qu'est-ce que rencontrer ? Qu'est-ce que rencontrer par le corps, par la danse ? Le chorégraphe Didier Deschamps, dans son ouvrage très intime « **Danse** »,¹⁰⁰ prend pour exemple la fable du sage et du fou qui contre toutes convenances, préfère regarder le doigt de l'homme à la Lune pointée par ce dernier. Il affirme que de cet élan, le chorégraphe peut tout à fait s'inspirer afin de cultiver une dynamique de rencontre :

« Une rencontre repose ainsi toujours sur l'expression concrète d'un geste ». ¹⁰¹

98. Georg Simmel, « Sociologie », Paris, PUF, 1999, p. 43-44

99. Fanny Fournie. cite cite O. Bloch, W. Von Wartburg, Dictionnaire étymologique de la langue Française, Paris, PUF, 1986, p.219 ; dans « Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB. », op. cit, p. 13

100. Didier Deschamps, (danseur et chorégraphe), « Danse »,

Débats Publics Editions, Collection Incandescences, 2018

101. idem

102. Jacques Rancière, « Le partage du sensible », Esthétique et politique, La Fabrique Editions, 2000

Jacques Rancière dans son ouvrage « **Le partage du sensible** »¹⁰² affirme qu'un

mouvement est avant tout engagé dans le rapport à l'autre et définit cette notion :

« J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. »

Ce sont en l'occurrence, des questionnements partagés par des architectes et urbanistes en quête d'espaces de convivialités ou encore de places publiques pertinentes. Car il ne s'agit effectivement pas d'imposer une attitude, celle de la rencontre dans un lieu donné, mais bien d'induire un climat propice à son apparition. Dans l'œuvre chorégraphique « *Le syndrome de Pénélope* » interprété par la compagnie NGC25 (2021), les huit danseuses présentes sur scène ne parlent pas toutes la même langue, et sont issues de cultures différentes : leur mode de communication passe par le corps, les gestes et la musique. En qualité de spectateur, nous pouvons lire néanmoins une synergie commune reposant sur un essentiel. Communiquer par le corps est une forme de retour à l'essentiel, et à un quotidien que nous appréhendons physiquement. Les gestes du quotidien constituent en effet une mécanique, échappant la majeure partie du temps à la prise de conscience (je prends un verre d'eau, je déploie chacun de mes doigts, je les referme sur le verre, je serre, je ressens le poids de ce verre, sa forme, son toucher, sa température, je lève le bras et je le porte à mes lèvres) : on ne se pose pas la question, on agit sans se demander pourquoi le verre s'appelle verre, pourquoi cette forme particulière et pourquoi je me comporte ainsi pour en boire le contenu. Le geste commun, que mes semblables pratiquent et que j'imite est la norme que j'applique. Cette observation peut expliquer en quoi la communication par le corps physique en fait un atout de sociabilité. Au sein d'un cours de danse : on constate la tentative de lire et interpréter au mieux le mouvement d'autrui – dans un rapport de pédagogie mais également de mimétisme de l'interprétation des autres.

Cependant le danseur stratifie à cette mécanique, une conscience de l'expérience qui augmente cette attention portée à ses gestes et ceux des autres. Cela demande d'être présent au monde, à son environnement proche et à soi, ce que Heidegger nomme le « *da sein* »,¹⁰³ soit l'« être là » une forme d'intuition anti-mécanique.

Or prendre conscience du mécanisme, c'est en jouer. La notion du jeu est donc intrinsèque de celle du geste. Par le détournement opéré par la danse, il est tout à fait intéressant en tant qu'architecte de le saisir afin de développer de nouvelles

103. Le "Da Sein" : LES CHEMINS DE LA PHILOSOPHIE par Adele van Reeth, podcast France Culture (ex : la marche renvoie à effet d'apparence mécanique, mais quand il s'agit d'une performance, la marche est mobilisée dans un état de conscience, malgré son caractère répétitif.)

conformations, et répondre finement aux usages.

Ces questionnements font écho à des problématiques rencontrés en architecture, les outils de représentation que l'on possède méritent d'être hybridés afin de communiquer le plus justement possible la réalité d'un espace ou d'un flux. Les outils conventionnels bidimensionnels sont autant de perspectives à explorer qu'un rapport au son ou aux mots. En l'occurrence, cette question rejoint celle de l'identité graphique, un concept non-figé s'inscrivant dans un processus de maîtrise et d'appropriation des différentes techniques à notre disposition (ou que nous inventons). En architecture il existe par ailleurs, pléthore de codes et d'esthétiques établies afin de faciliter initialement la communication entre professionnels, entre architecte et client, etc. Cependant ces codes peuvent être questionnés si leur cadre s'avère trop arbitraire ou trop limitatif dans l'expression et la retranscription du sensible.

En effet il est un sujet en architecture, celui de donner à voir, de communiquer ce qui n'est pas visible. On ne peut l'appréhender dans toutes ses dimensions sans évoquer sa perception et les sensations vécues dans ces lieux que nous arpentons et nommons architecture. Cette subtilité est pourtant créatrice de singularités et contribue à fabriquer un panel très vaste de propositions toutes personnelles, d'essais de transfigurations de nos sensibilités en une matière tangible... du papier à l'échelle 1. Comme l'illustrent par exemple les célèbres croquis des *Thermes de Vals* de Peter Zumthor, il existe bien une quasi-infinité d'approches sensibles, en l'occurrence graphique, permettant de mettre au travail de façon réflexive l'idée en elle-même. Cette considération va donc bien au-delà de questions de pure communication. L'émotion véhiculée est certes vectrice de sensibilités projetées dans l'espace, mais elle est aussi le témoin d'un choix délibéré. En effet, une projection géométrale n'est autre qu'une vision choisie d'une facette de l'idée même, elle n'est pas l'idée. Dès lors, cette complexité de transmission conduit en des efforts de communication que nous devons fournir, des choix qui s'opèrent intrinsèques à nos propres expériences du monde qui nous entoure.

DANSER MALGRÉ SOI

Si communiquer par le corps c'est un peu danser malgré soi, où la danse commence-t-elle alors ? et d'où nous vient-elle ? Présente dans toutes les cultures du monde, elle se rapporte tantôt au sacré, à ce qui n'est pas tangible, et à un moyen de communiquer par la gestuelle : avec les éléments, avec les dieux, mais surtout en communion avec ses semblables.¹⁰⁴

Dans son article « **Quand la danse s'infiltré dans le quotidien** », ¹⁰⁵ Élodie Verlinden questionne par ailleurs la notion de « *re-présentation* », dans le cadre du spectacle chorégraphié, soit donner à voir de nouveau. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la performance dans l'espace public n'ôte pas les rapports entretenus dans l'espace scénique classique du type théâtre à l'italienne. Les liens du réel à la fiction, et les seuils du spectateur à la mise en scène, ne cessent pas d'être questionnés.

« [...] bien que les liens entre espace urbain et chorégraphie commencent à véritablement s'articuler dans les années 70 avec les performances de Trisha Brown, chorégraphe américaine, l'espace n'y est pas donné en partage. [...] Ce n'est pas forcément parce que l'artiste se produit dans un espace public urbain que de nouveaux usages sociaux apparaissent. Il faut donc s'interroger sur la nature, les conditions, les enjeux et les formes de réciprocité (ou de non réciprocité) qui se dégagent des dispositifs spatiaux. » ¹⁰⁶

104. cf. Alexandra Malka, Camille Renard (réal.), Vidéo, « Danser, c'est quoi ? pour Béjar, Joséphine Baker, Cunningham... », France Culture, 2019

105. Élodie Verlinden, « Quand la danse s'infiltré dans le quotidien », La Thérésienne, Revue de l'Académie royale de Belgique 2593-4228, p. 175 (frontières de la re-présentation)

106. Hélène Brunaux, « Danser dans l'espace public - Des processus de spatialisation au cœur des usages de l'espace », ouvrage collectif codirigé par Guénola Capron et Nadine Haschar-Noé, L'espace public urbain : de l'objet aux processus de construction, Presses Universitaires du Mirail, Collection Villes et Territoires, 2007

107. Katya Montaignac, « Le fantasme de la participation du public », dans Jeu, n° 147, p. 124-130, 2013, pp. 124-130

108. op. cit.

Danser dans l'espace public ne constituerait donc en soit pas une réponse plus qu'une autre à la mise en partage réel de l'expérience collective. Cela ne bouleverse pas complètement les codes établis. Prenons l'exemple d'un spectacle de rue. La rencontre avec le public est fortuite, pourtant chacun des partis reste plus où moins à sa place, reproduisant un schéma scénique connu, frontal entre acteur et spectateur.

« Malgré le désir des artistes et les aspirations du public, il s'avère difficile de briser des habitudes théâtrales instituées depuis deux millénaires dans la culture occidentale (et ce, même en dehors de l'espace scénique traditionnel). » ¹⁰⁷

Entrer dans l'espace de la scène – quotidienne ou non – et s'en extraire, tels seraient les points d'attention à la transition selon Brunaux, ¹⁰⁸ vers de nouvelles possibilités de reconfigurations urbaines et scéniques :

« Celles-ci, soit la logique motrice prise par les danseurs, associée à la façon dont ils entrent dans l'espace de danse, relèvent des processus de spatialisation qui donnent alors accès aux différentes modalités de pratique susceptibles de s'inscrire dans l'espace public urbain comme autant de propositions de territorialisation. »

Un travail existe alors à partir des différentes étapes de la prise de conscience de son corps jusqu'à la rencontre de l'autre – selon Jacqueline Robinson.

« J'entends mon corps de l'intérieur, j'écoute : mon cœur, ma respiration, le sang qui coule, les nerfs qui frémissent, ces infimes tensions provoquées par la pensée même, par le déroulement perpétuel des réactions et émotions, face à chaque instant de la vie. Je danse seule, c'est mon univers que je veux rendre palpable aux autres - les autres y sont toujours, explicitement ou pas. J'écoute la pulsation et l'étirement du temps, j'écoute le poids de mon corps, la résistance du sol et la malléabilité de l'espace, j'écoute le souffle, la ponctuation du discours, le phrasé essentiel, en un dialogue intense. Je danse avec d'autres danseurs : j'écoute tout cela, plus leur présence, les modifications qu'ils apportent à l'univers créé. Je les écoute car non seulement il y a un dialogue entre nous, mais nous faisons partie d'une entité et, ensemble, nous sommes et parlons. »

Jacqueline Robinson (1980), Danseuse, chorégraphe et pédagogue (1922-2000)

La présence des autres renforce la présence à soi-même. L'attention aux circulations et aux obstacles organisés dans l'espace fabrique des interstices. En l'occurrence, l'architecte manipule un pouvoir qui impacte les circulations et les modalités morphologiques. C'est un impact direct sur les corps.

« L'architecte, comme le danseur, sait que concevoir un édifice, c'est s'interroger sur le pouvoir de l'architecture sur les corps (cf. Xavier Fabre et Philippe Guérin, p. 16), c'est penser la morphologie des individus qui l'habitent (cf. Rebecca Williamson, p. 14), c'est favoriser des circulations, des modalités perceptives et des sensations visuelles, sonores, kinesthésiques ; c'est prévoir la « succession de séquences que l'on traverse », car « l'espace, c'est le mouvement » (cf. Philippe Prost et Michel Caserta, p. 7). »¹⁰⁹

109. Julie Perrin, « L'espace en question », Repères, cahier de danse, n° 18, 2006

110. Michel de Certeau, « L'invention du quotidien, tome 1 : arts de faire », op. cit., p. 51 (faire avec, usages et tactiques)

Partant de ce constat, je décide de vérifier par l'expérience une « **danse malgré soi** » collective et participative. À la recherche de tensions entre les corps et l'intelligence de leur cohabitation, nous interrogerons le « **pas-fait-pour** » et le « **faire-avec** » à travers la relecture d'une scène mythique de cinéma issue de l'univers de Jacques Tati. Ce « faire-avec » définit un régime de stratégies et de tactiques que nous nous attacherons à observer.

« Ce qui distingue les unes des autres [stratégies et tactiques], ce sont les types d'opérations en ces espaces que les stratégies sont capables de produire, quadriller et imposer, alors que les tactiques peuvent seulement les utiliser, manipuler et détourner. [...] Assimilables à des modes d'emploi, ces « manières de faire » créent du jeu par une stratification de fonctionnements différents et interférents ». ¹¹⁰

Protocole Jacques Tati (*danser malgré nous*)

Dans la scène d'origine de la Garden Party issue du film *Mon Oncle* (1958), douze personnages sont présents : M. et Mme Arpel les propriétaires de la maison, Georgette la bonne, Gérard le fils de M. et Mme Arpel, la voisine, l'amî de la voisine, M. et Mme Pichard, M. et Mme Walter, M. Hulot et le livreur. Cette scène traite avec humour et dérision des déplacements normatifs des pas japonais, entre la maison et le fond du jardin. Les allers-retours et les encombrements fabriquent un mouvement collectif parfois harmonieux (en file indienne, en petits groupes,...), parfois chaotique (croisements imprévus, au bord de la chute,...). L'absurdité de la situation nous révèle un caractère arbitraire de la position de ces pavés, critique d'un mode de vie moderniste contemporain. Chaque chose est à sa place, bien rangée et bien espacée. Au centre de l'action, les personnes humaines mobiles tentent tant bien que mal de se montrer polies en évitant de piétiner le parterre soigneusement entretenu. Ainsi, les mouvements individuels des uns rencontrent ceux des autres, dans une danse malgré eux. Cette chorégraphie de croisements interpelle dans ce que le standard quotidien et les règles que l'on intègre comme étant immuables, questionnent de notre rapport corporel aux autres et à l'environnement que l'on côtoie. Notre propre gestuelle et démarche témoignent d'une signature physique individuelle, émanant hors de l'acte même de se déplacer d'un point A à un point B.

"Mon Oncle", film de Jacques Tati, 1958, scène de la garden party





LES RÈGLES DU JEU

Nous reprendrons les dimensions moyennes des pas japonais de l'extrait : soit des cercles d'environ 40cm de diamètre. Chaque personne mobilisée durant cette expérience possède un protocole simple à suivre individuellement. Chacun est affublé d'un numéro correspondant à ce protocole, lui-même cohérent avec les caractéristiques intrinsèques au personnage (ex : M. Hulot marche sur la pointe des pieds). Avant l'attribution de chaque rôle, une courte fiche technique est distribuée pour chaque personnage (photo, courte description, rappel du numéro), permettant aux sujets de l'expérience de visualiser l'ambiance proposée par le film et les typologies de personnages. Un dress code est par ailleurs demandé pour l'expérience : s'habiller d'une même couleur, si possible différente de celles des autres afin de pouvoir distinguer les personnages correspondant lors de l'analyse de la performance. À la manière d'un maître, nous verrons qui décide de s'affranchir de ses règles, qui s'en contente strictement et qui trouve des stratégies de leur contournement... Le jeu de rôle est un point de départ, le but étant de permettre à chaque individu de prendre en aisance afin de se permettre une plus grande liberté de mouvements (ou de non-mouvements).

Nous essayerons plusieurs configurations, plusieurs ordres d'arrivées dans la scène et plusieurs nombres de personnages dans la scène. Pour pouvoir prolonger le temps de chaque micro-expérience, la promenade de pas japonais est rallongée : la distance moyenne entre deux pavés varie de 5 à 90cm (grâce à la craie sur le sol). L'expérience a lieu en extérieur, sur la terrasse de l'école d'architecture. L'expérience vérifie la façon dont l'émulation collective fabrique du mouvement individuel, les stratégies d'évitement, ou de concentration au sein d'un espace partagé restreint. Nous nous interrogerons finement sur les libertés pouvant être prises face aux consignes questionnant le rapport à notre environnement standard (sortir du pavé ? lâcher les deux contraintes ?). Qui décide de rester fidèle aux règles, et qui s'en émancipe lorsque la contrainte du déplacement devient intenable. En sommes, comment le libre arbitre colore une forme de vivre-ensemble actif. Nous observerons ce qu'il advient lorsque plusieurs manières de se mouvoir se rencontrent, et les stratégies développées pour ce faire.

3 PROTOCOLES DE BASE, SOUMIS AUX VARIABLES SUR PLACE :

Chaque suite est jouée trois fois, sur trois fonds musicaux à la rythmique différente, issus de l'univers de Jacques Tati (le thème de « *Mon Oncle* » au rythme binaire accentué par des temps forts audibles, la Bande originale des « *Vacances de Monsieur Hulot* », aux sonorités jazzy, et enfin le thème de « *Jour de fête* » : très entraînant au BPM très rapide). La musique a pour objectif de permettre aux sujets de s'autoriser au mouvement, créer un rythme commun au déplacement et une attention mutuelle entre chaque personne - malgré les différences de caractéristiques des personnages pouvant créer des frictions. Le fond musical permet d'observer comment l'ambiance sonore peut aussi entraîner une adaptation à la dynamique générée et engager un souffle commun. Le départ de chaque personnage pour chacune des suites est défini comme suit (selon « *terre* » et « *ciel* », inscrits à la craie sur le sol) :



SUITE A

(X3)

TOUT LE MONDE A LE MÊME POINT DE DÉPART. (TERRE)

1, 2, 5, 3, 7, 8, 4, 6, 9, 10, 11, 12 (numéros personnages)

SUITE B

(X3)

MOITIÉ/ MOITIÉ D'UN CÔTÉ ET DE L'AUTRE DU CHEMINEMENT.

(TERRE/ CIEL)

1, 5, 4, 3, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 (numéros personnages)

SUITE C

(X3)

2 PERSONNES D'UN CÔTÉ, LE RESTE DE L'AUTRE.

(TERRE/ CIEL)

1, 11, 5, 3, 6, 4, 2, 7, 8, 9, 10, 12 (numéros personnages)

12 JOUEURS MAX



PLAY

Le jeu, de six à douze personnes comporte les personnages suivants numérotés ; les personnages sont choisis par les joueurs avant le démarrage.

- 1 MME ARPEL
- 2 M. ARPEL
- 3 M. HULOT
- 4 GÉRARD
- 5 GEORGETTE
- 6 LA VOISINE
- 7 M. PICHARD
- 8 MME PICHARD
- 9 M. WALTER
- 10 MME WALTER
- 11 LE LIVREUR
- 12 L' AMI DE LA VOISINE

Chaque fiche personnage possède deux règles personnelles : pour chaque suite : *il s'agit de demander à bien retenir son personnage, ses caractéristiques et celle du personnage duquel il/elle dépend éventuellement, avant de commencer.* L'expérience s'achève lorsque tous les personnages ont traversé le cheminement en entier. À la voix, je guide l'expérience en chef d'orchestre et donne l'ordre des personnages.

BUT COLLECTIF :
TRAVERSER LE CHEMIN SUR LES PAS JAPONAIS.

ICI : 7 JOUEURS

LÉA : MME ARPEL
CHARLOTTE : M. ARPEL
ARTHUR : M. HULOT
CONSTANT : GÉRARD
CAMILLE : GEORGETTE
YORAN : LA VOISINE
ADNANE : LE LIVREUR

CHOISIS TON PERSONNAGE :



SELECT

FICHE PERSONNAGE

MADAME ARPEL



N°1

- MME ARPEL INTRODUIT TOUJOURS UNE SUITE (ELLE COMMENCE).
- ELLE SE DÉPLACE PAR PETITS PAS RAPIDES.

1 MME ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME PICHARD
3 M. HULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE

1

FACE



DOS



MONSIEUR ARPEL



N°2

- M. ARPEL SE DÉPLACE TRÈS LENTEMENT.
- SON BUT EST DE RATTRAPER GÉRARD (MAIS N'A PAS LE DROIT DE SORTIR DES PAVÉS).

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. DULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



DOS



MONSIEUR HULOT



N°3

- M. HULOT MARCHÉ SUR LA POINTE DES PIEDS (EN DÉSÉQUILIBRE).
- IL SE DÉPLACE À GRANDES ENJAMBÉES (DEUX PAVÉS PAR DEUX PAVÉS).

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. HULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



DOS



GÉRARD



N°1

- GÉRARD NE RESTE PAS PLUS DE 3SEC AU MÊME ENDRUIT (PAS D'ARRÊT DE PLUS DE 3SEC).
- IL SE DÉPLACE EN COURANT.

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. HULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L' AMI DE LA VOISINE



DOS

FICHE PERSONNAGE



GEORGETTE



N°5

- GEORGETTE A LES BRAS ENCOMBRÉS LORS DE SES DÉPLACEMENTS (PRÉVOIR UN OU PLUSIEURS OBJETS).
- ELLE SUIT TOUJOURS MME ARPEL (ELLE NE LA DÉPASSE JAMAIS).

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. HULST	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE

5

FACE



DOS



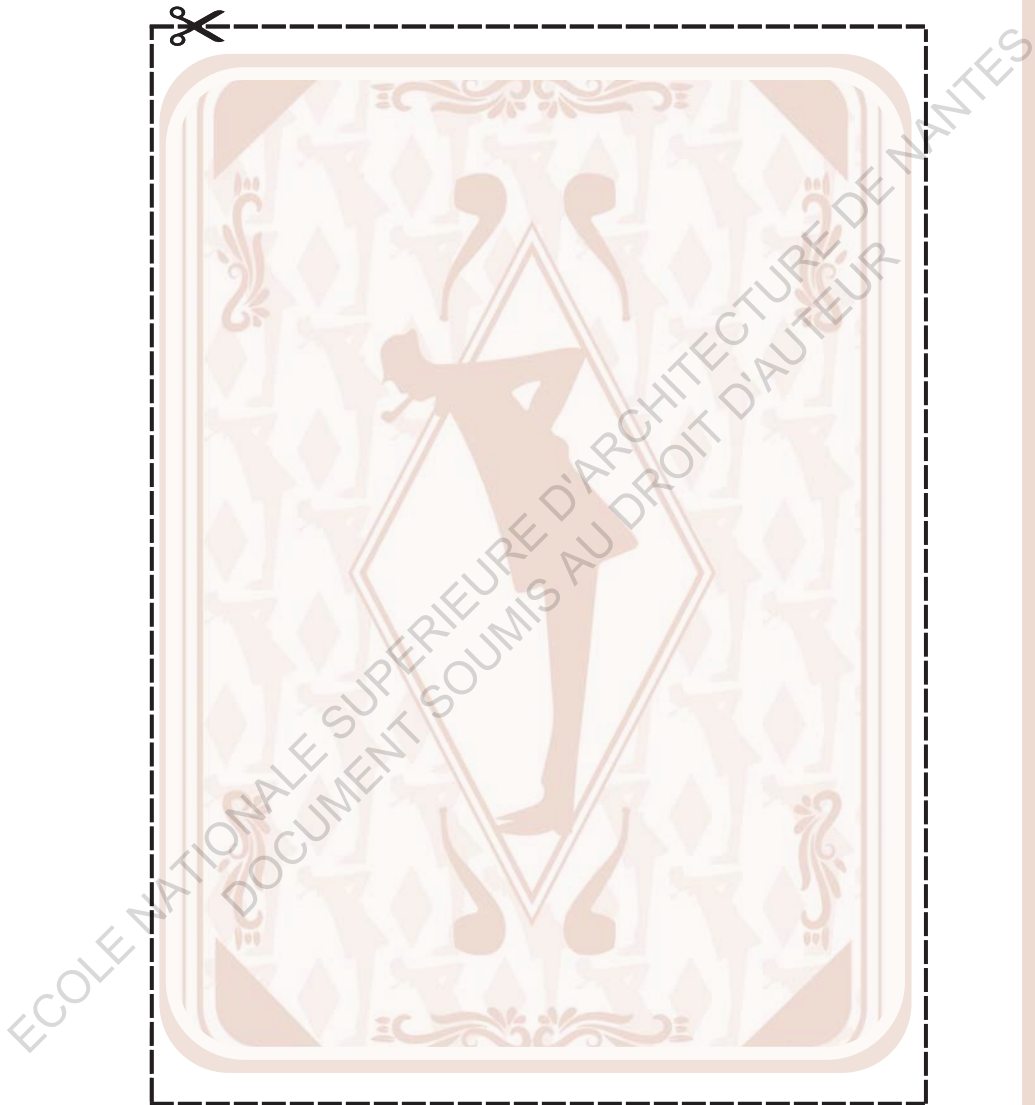
LA VOISINE



N°6

- LA VOISINE SE DÉPLACE EN ARRIÈRE.
- SON BUT EST DE RESTER PRÈS DE M. HULOT.

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. HULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



DOS



MONSIEUR PICHARD



N°7

- M. PICHARD MARCHÉ LES MAINS DANS LE DOS.
- IL SE DÉPLACÉ PENCHÉ EN AVANT.

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. NULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



DOS



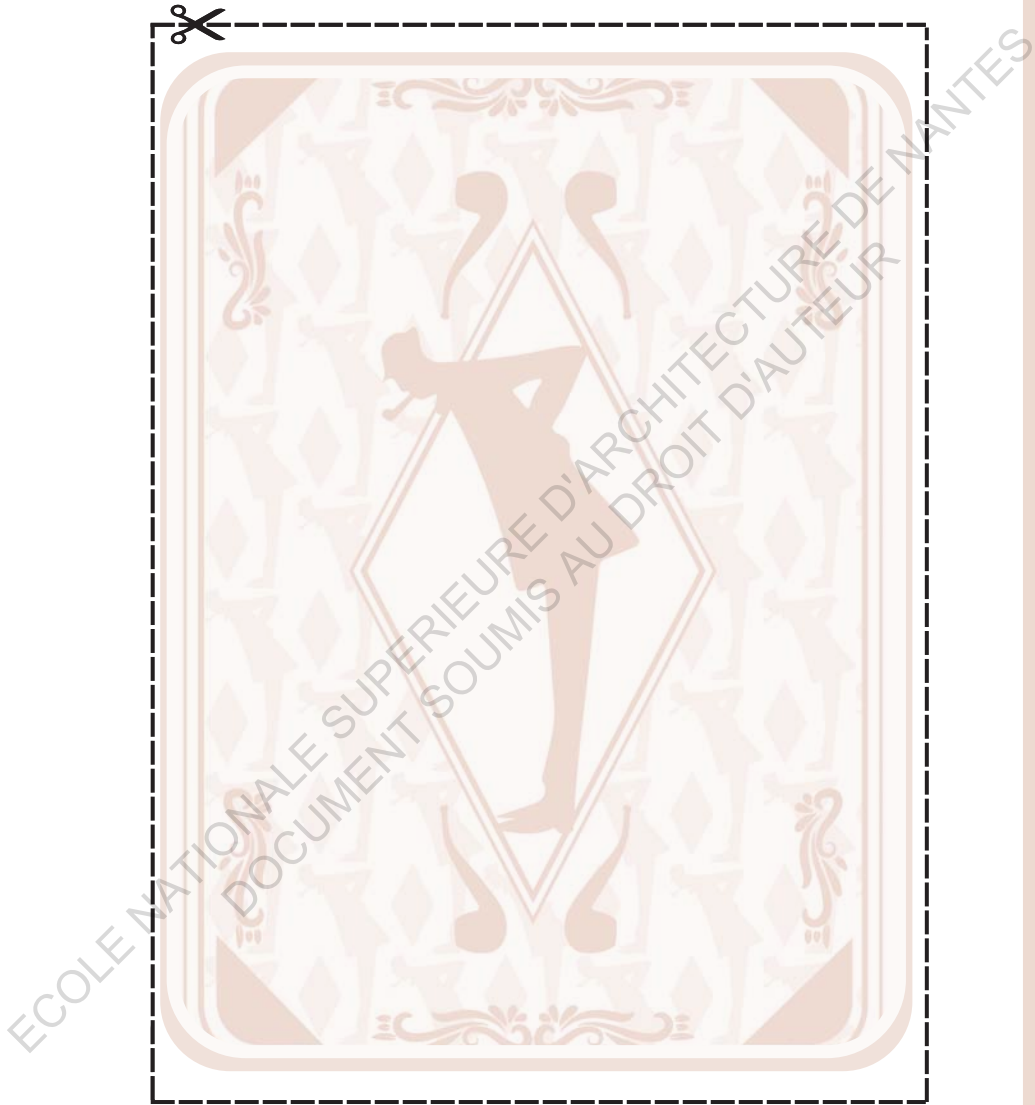
MADAME PICHARD



N°8

- **MME PICHARD S'ARRÊTE TOUJOURS APRÈS 4 PAS (ELLE NE BOUGE PLUS JUSQU'À CE QUE TOUT LE MONDE SOIT PARTI DE LA SCÈNE, PUIS ELLE S'EN VA).**
- **SA DIRECTION EST LA MÊME QUE M. PICHARD.**

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. DULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



DOS



MONSIEUR WALTER



N°9

- M. WALTER A TOUJOURS LE REGARD PAR TERRE.
- IL BOITE.

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. HULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



DOS



MADAME WALTER



N°10

- MME WALTER A LE NEZ EN L'AIR.
- ELLE TRAÎNE LE PLUS POSSIBLE.

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. DULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



DOS



LE LIVREUR



N°11

- LE LIVREUR SE DÉPLACE À CONTRE SENS DE LA MAJORITÉ
- IL EST LE SEUL À POUVOIR SORTIR DES PAVÉS. (À PRIORI...)

1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. BULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



DOS

L'AMI DE LA VOISINE



N°12

- L'AMI DE LA VOISINE PREND DE LA PLAGE AVEC SES BRAS.
- SON BUT EST DE RESTER PRÈS DE LA VOISINE.

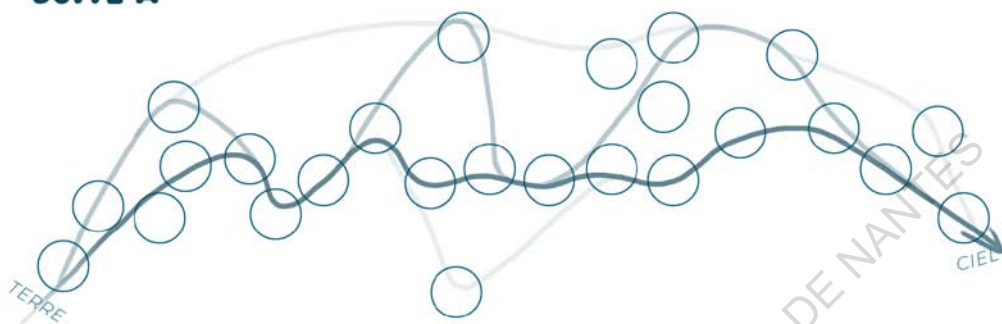
1 MME. ARPEL	7 M. PICHARD
2 M. ARPEL	8 MME. PICHARD
3 M. HULOT	9 M. WALTER
4 GÉRARD	10 MME. WALTER
5 GEORGETTE	11 LE LIVREUR
6 LA VOISINE	12 L'AMI DE LA VOISINE



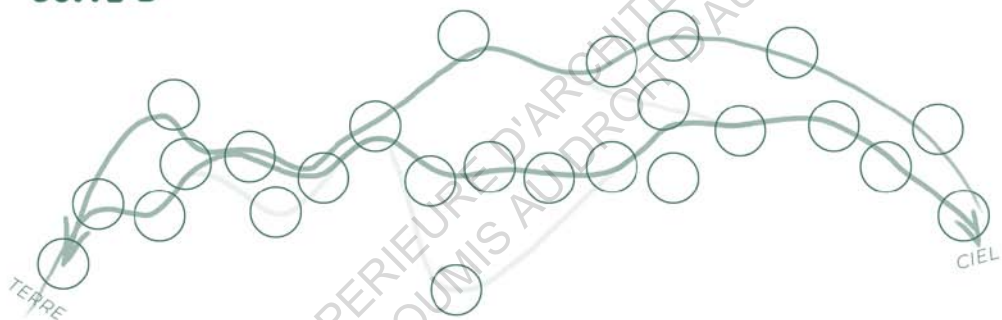
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

DOS

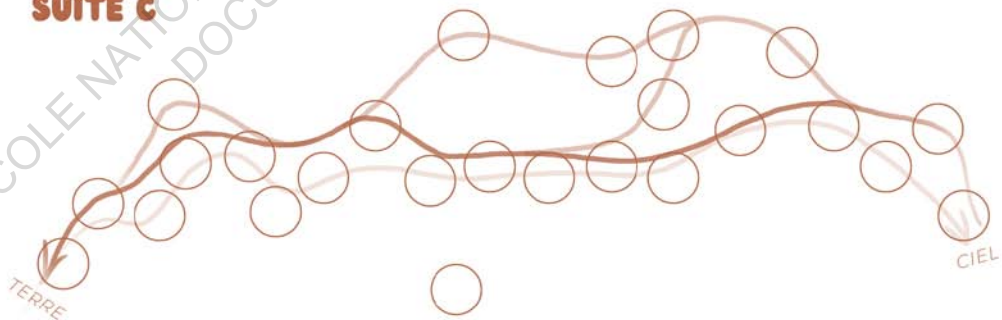
SUITE A



SUITE B



SUITE C



Bilan, retour sur expérience

La cohabitation et la contrainte spatiale est à l'origine d'un mouvement, d'un rythme collectif. L'expérimentation physique ici présentée propose un moyen d'illustrer le rapport de la danse au quotidien dans des situations de « danse-malgré-soi », qu'il s'agisse d'un espace exigu, présentant une densité de personnes ou des contraintes de déplacements particulières. La création d'un protocole de déplacement pour chaque personne associé à un rôle fabrique de l'interaction et du jeu entre les individus de l'expérience. L'ambiance sonore la plus rythmée semble marquer une vraie différence. Diffusée en dernier pour chacune des trois suites, elle crée une rupture en générant un emballement de la mécanique de déplacement. Amené par le jeu, l'effet sonore entraîne le groupe dans un mouvement qui se libère progressivement des contraintes formulées comme point de départ. Le respect des deux consignes est dérogé dans certains cas de figure : pour la voisine se déplaçant en arrière la posture est complexe à maintenir. La friction et l'inconfort que produit cette configuration demande une attention fine du groupe afin de compenser – ou provoquer – un impact éventuel. Rester sur les pas japonais est la consigne la plus transgressée, malgré les propositions d'espacements différenciés entre pavés. Les points éloignés permettent une sortie, un échappatoire à certaines occlusions. Ils représentent également un défi dans l'amplitude des déplacements. En effet, la direction commune donnée pour cheminer et les différences de rythmes individuels fabriquent tantôt une cacophonie, tantôt une polyphonie de gestes et de déplacements. Les extractions de certains individus, les regroupements, concentrations et espacements inter-personnels sont à l'origine de tableaux où les rythmes individuels cognent le rythme du groupe.

Au fur et à mesure du déroulé de l'expérience, les participants s'approprient leur terrain de jeu. Par ces divers choix de déplacements, un apprentissage de l'emplacement des pavés ainsi que des rôles de chacun et de leurs caractéristiques se met en place. Cette maîtrise par l'engagement du corps et la répétition, conduit à une progressive connaissance de la disposition des pavés par les participants – fluidifiant la gestion et le partage du cheminement. Les évitements et croisements se rencontrent avec différentes intensités, un récit se déroule peu à peu. Chacun rapporte une histoire qu'il se construit afin de donner sens à cette expérience collective. (pour certains le livreur séduit madame Arpel et finit avec elle, Gérard est hyperactif, Monsieur Arpel est dépressif et traîne des pieds, etc.) Pris dans l'action, la mise en partage de l'évènement crée une narration malgré la trame initiale d'apparence décousue. Gagnant en liberté de mouvements au cours de l'expérience, les individus tentent de nouvelles approches et recherchent des possibilités de tourner, se contourner, ou se croiser. Bloquer le passage



Expérience "Danser malgré soi", Protocole Jacques Tati (réalisé sur la terrasse du 2A à l'ENSA Nantes)

peut aussi devenir délibéré ; parfois subi selon la situation il devient par la prise de confiance, un outil de résistance pour affirmer son geste. L'émancipation de la consigne forme une résistance, et devient génératrice de mouvement en réaction aux stimuli d'autrui. Entre provocation, adaptation et triche, les stratégies se multiplient et s'auto-influencent par l'observation des autres de l'intérieur. La démarche individuelle s'adapte et « fait-avec » dans une succession de pas, unité de mesure commune à l'expérience se manifestant pourtant de façon plurielle. Le pas est effectivement la base de mesure que l'on partage, mais dont chaque élan porte notre vécu personnel et notre rapport au monde :

111. Michel de Certeau,
« L'invention du quotidien, tome
1 : arts de faire », op. cit., p. 147

»
« L'histoire en commence au ras du sol, avec des pas. Ils sont le nombre, mais un nombre qui ne fait pas série. On ne peut le compter parce que chacune de ses unités est du qualitatif : un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique. Leur grouillement est un innombrable de singularités. Les jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. »¹¹¹

C'est par le pas et la marche que l'on découvre le lieu, il constitue aussi un premier outil méthodologique pour l'architecte afin d'arpenter en mouvement un site et en comprendre ses limites.



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



YOHAN : LA VOISINE

CONSTANT : GÉRARD

ARTHUR : M. HULOT



ADNANE : LE LIVREUR

CHARLOTTE : M. ARPEL

LÉA : MME ARPEL

CAMILLE : GEORGETTE



D'un point de vue de l'aménagement de nos lieux vécus, cette expérimentation interroge la densité et ce que sous-tend l'« être-dedans » en terme de mobilité. Du plan dessiné à la craie aux flux de corps, il s'agit là d'un exemple de chorégraphie du quotidien manifestant des enjeux spatiaux d'optimisation. L'art du cinéma offre à ce titre de nombreux gestes en images, dont les décors élaborent des relations entre humains et non-humains, entre obstacles et interstices, et entre champ et hors-champ. Le film « *The Founder* » (2016, réalisé par John Lee Hancock) fait écho à cette expérience dans une scène caractéristique : celle du terrain de tennis. Il narre l'invention du *Speedee Service System*, à travers l'histoire des deux inventeurs du fast-food. Sur un terrain de tennis, les inventeurs mobilisent les futurs employés et organisent l'espace en plan sur le sol. Entre le plan et la fonction, les inventeurs du système configurent leur restaurant par le mime afin d'optimiser leurs déplacements et limiter les gestes parasites : l'objectif est de gagner du temps. Les meubles de cuisine sont dessinés sur le sol et nommés pour permettre aux commis de se repérer. Dans un faire et défaire, ils cherchent là l'optimisation ultime de leur système innovant. Il est effectivement très complexe de concevoir un tel espace fonctionnel sans incarnation par le corps ; cela interroge une pratique d'aménagement dans un principe d'empirisme fructueux. Par ailleurs, le rapport aux flux ne concerne pas uniquement les circulations interpersonnelles mais aussi entre personnes et objets. Ces derniers fabriquent notre quotidien et ponctuent nos parcours accoutumés d'obstacles générateurs de mouvement. Ces objets sont associés à des souvenirs, à des symboles, à un héritage culturel qui conditionnent aussi leur position dans l'espace domestique que l'on conçoit. Chaque objet présent dans cet univers quotidien possède une certaine affordance, soit la façon dont un objet induit le geste vers lui et suggère son utilisation. C'est en effet dans le détail des objets destinés à être touchés que l'on retrouve ce contact physique avec l'architecture dans laquelle nous vivons, à travers les éléments soumis à manipulation (un battant de fenêtre, une poignée de porte, un tiroir,...). Ces éléments ne sont pas à négliger au regard de leur caractère « connecteur » de sensible à sensible, de même qu'un matériau invite à la sensorialité par les effets qu'il produit (rugueux, souple, mou, malléable, brillant, doux,...). L'ergonomie d'un objet placé dans l'espace quotidien laisse la place au corps pour l'épouser dans son geste. Comme le rappelle Jean-François Staszak dans son approche sociologique de la géographie :

« L'espace domestique est échelle ou la mesure du corps. [...] Même si l'individu n'existe pas en tant que tel, l'espace domestique est conçu et fonctionne pour des corps individuels. Sa dimension est de l'ordre du mètre qu'il s'agisse d'une minuscule studette ou d'un immense palais chacune de ses composantes répond au gabarit corporel que les architectes ont récemment formalisé et étalonné. De manière sans doute trop normative et universelle sans parler des différences de taille entre les individus ou les groupes ethniques, le corps possède une dimension symbolique qui varie selon les cultures. Il ne se mesure pas seulement à la toise, mais au pouvoir, à l'imaginaire, au désir. »¹¹²

112. Jean-François Staszak, « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur », *Annales de Géographie, Persée*, t. 110, n°260, 2001, p. 346

RYTHMES CROISÉS : SIGNATURE INDIVIDUELLE ET DYNAMIQUE DE GROUPE

Suivre un processus chorégraphique, participer en mots et en corps (laboratoire de recherche et suivi d'un projet chorégraphique à l'œuvre)

De ces réflexions sur nos croisements de dynamiques propres et collectives, se rejoignent la question de la signature par le corps. À la manière d'un cadavre-exquis, nous dessinons spatialement un motif, qui s'adapte, s'oppose ou se complète à ceux des autres qui gravitent autour de nous. C'est de ce constat que le collectif de danseurs *Allogène* porté par la chorégraphe Elise Lerat, a donné naissance à la pièce « **Feux** », entre danse et jeux sur les frictions de pouvoirs individuels. À cette occasion un laboratoire de recherche est conduit au **Théâtre Universitaire de Nantes**, encadré par la chorégraphe Elise Lerat et la sociologue et collaboratrice Manon Airaud. Ce laboratoire comprend une recherche active d'un point de vue chorégraphique et intellectuel, sur les préoccupations qui animent actuellement la compagnie. Suite à la création de l'œuvre *Feux*, la chorégraphe engage un processus de recherche sur la question des corps-figures et de la cohabitation des rythmes personnels et communs en danse. Ce temps de recherches, à mi chemin entre processus réflexif et corporel, mobilise en point de départ un corpus littéraire issu des interrogations principales du collectif. Parmi ces ouvrages, « **Comment vivre ensemble** » de Roland Barthes, est tiré d'un ensemble de conférences données par Roland Barthes en 1977 au collège de France.

« Dans sa *Leçon inaugurale*, Barthes revendique le droit de fonder la recherche sur un fantasme. Un peu plus tard, dans *La Chambre claire*, il affirmera tout aussi nettement : « J'ai toujours eu envie d'argumenter mes humeurs. » En assumant pleinement sa subjectivité, le chercheur ne dérive pas du côté de l'égotisme ou de la confession impudique : il rappelle utilement que la valeur fonde le savoir et que le savoir sauve la valeur en lui donnant une forme communicable. En d'autres termes, si l'affect lance la recherche, il trouve en elle la sécurité du code et le réconfort de la durée. »¹¹³

Comme le souligne Claude Coste dans son analyse, le chercheur ne peut se défaire de son histoire, de son régime de valeurs personnelles et de ses sensibilités propres.

113. Claude Coste, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes », *Recherches & Travaux*, 2008

» Cette subjectivité nous ramène à la nature même de la recherche en art, celle d'un aller-retour entre création sensible et méthode scientifique.

« le rapport au savoir peut se construire à même l'œuvre et l'histoire de l'art : la recherche en art n'est alors ni un protocole, ni une pensée en surplomb du sensible, elle est au contraire une mise en forme sensible et plastique qui rend possible un usage non-savant du savoir »¹¹⁴

Elise Lerat invite à cet égard dans son laboratoire de recherche artistique, danseurs et non-danseurs vers une ouverture des possibles conceptuels. Cette démarche de recherche peut nous évoquer le travail d'autres danseurs dans une approche néanmoins très différente. Le projet *Lieu d'être* porté par la chorégraphe Annick Charlot et la compagnie lyonnaise *Acte*, conçoit des créations artistiques nomades et complices avec les habitants in situ. Ce qu'elle nomme son « *manifeste chorégraphique pour l'utopie d'habiter* » invite un autre regard sur nos lieux quotidiens par la poétisation de l'espace urbain considéré. Son travail questionne notre rapport à l'architecture quotidienne dans ses circulations et ses usages habituels, en réinstaurant un dialogue entre habitants et lieu de vie.

114. sous la direction de Jehanne Dautrey, « La recherche en art(s) », Editions MF, partenaire du Ministère de la culture et de la communication et le collège international de philosophie, 2011, p. 10

» **« Il y a un risque à prendre... Faire surgir la poésie sur les territoires du quotidien, croire à l'évènement-avènement dans la trame ordinaire des jours, conjuguer « habiter » avec « vivre ensemble ». Par la danse rendre le sentiment d'appartenir au commun. J'ai voulu une pièce à ciel ouvert, un théâtre hors des théâtres, un manifeste chorégraphique pour l'utopie d'« habiter ». J'ai voulu l'inscrire au cœur de lieux forts, forts de leur histoire sociale, architecturale, de leur esprit humaniste. En partant de l'espace, celui des lieux, celui des corps, provoquer l'irruption d'un réel que l'on n'attend pas. Énoncer, dénoncer, ne pas renoncer. »**
(Annick Charlot directrice artistique, chorégraphe & danseuse)

Durant le laboratoire mené dans la salle recherche et création du TU, nous sommes guidés dans un ensemble d'exercices d'improvisation individuels et en groupe. L'utilisation d'objets qui nous entourent, de lectures, de « gestes-figures » (ainsi nommés par Elise et Manon) que l'on constitue au fur et à mesure de ce temps de recherche active, nous conduisent à l'élaboration de cartographies mentales mises dans l'espace du studio. Chacun des participants est invité à apporter les objets de son choix, résonnant avec les premières ébauches de réflexions et de gestes produits. Ceux-ci se destinent à nourrir la discussion et engager du mouvement à la fois réflexif et physique. La caméra que je mobilise alors afin de documenter ce laboratoire, devient contre toute attente une vraie matière à penser et à danser collectivement. La question de la mémoire et de la trace de ces recherches constitue un jeu



Le spectacle Feux, performé au TU à Nantes, octobre 2021 © Arnaud Van Audenhove



ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



LE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

page précédente : Photo de la création LIEU d'ÊTRE à Lyon par la Compagnie Acte | chorégraphe Annick Charlot, septembre 2010 / © Frederic Pfisterer

image de droite : cartographie mentale : la "matière graphique" (matière à penser, danser, discuter / réalisé lors du laboratoire de recherches du TU, février 2022)

sur le regard témoin entre acteur, receveur et observateur de la narration. L'objet caméra devient un élément à part entière du réseau-constellation entre humains, objets, environnement physique et monde des pensées. À cet égard, Julie Cloarec-Michaud confirme ce besoin de « faire-réseau » en tant que danseur, et précise son rapport à la mémoire s'inscrivant dans l'espace physique telle que nous avons pu l'expérimenter au cours des sessions de recherches auprès d'Elise Lerat.

« Quand j'écris de la philo par exemple, j'ai un rapport particulier à l'espace. Je suis assise par terre, j'ai tout autour et je sais où sont les choses dans l'espace... Ma mémoire elle est dans l'espace. [...] j'ai besoin que le corps soit impliqué. La posture que j'ai est une posture de danseuse même quand j'écris. »

(Julie Cloarec-Michaud, danseuse-philosophe, entretien du lundi 10 janvier 2022)

Le modèle de pensées rhizomique non pas figé mais mobile développé par de Deleuze et Guattari en introduction de « **Milles Plateaux** », ¹¹⁵ peut évoquer cette approche constellaire. Cette dernière permet les allers-retours, les extractions de pensées, les concentrations et croisements de souvenirs. Telle qu'est ainsi faite notre mémoire stratifiée par l'expérience présente.

À travers les improvisations guidées par Manon dans leurs directions principales, nous concevons - à cinq personnes extérieures à la compagnie - un cheminement de pensées, de mots et de gestes dansés. Ce rapport à la trace que l'on laisse face aux exercices éphémères proposés, nous interroge sur ce que l'on retient d'une expérience et la part de distorsion du réel que l'on fabrique malgré soi. La perception d'une expérience est tout à fait subjective, malgré un ensemble de paramètres fixes dits « objectifs » (la température de la pièce, la taille de la pièce, la quantité de lumière, le nombre de personnes présentes, etc.). Ne serait-ce que l'angle choisi afin de capter « objectivement » un temps de l'expérience, n'est pas moins relatif à la personne humaine située derrière la caméra, elle même influencée par ce qui l'entoure faisant l'objet de sa captation. Des strates de perceptions subjectives se superposent alors et constituent notre souvenir de ce qui s'est passé en un temps donné. C'est une réalité parmi d'autres, que le temps de ce laboratoire permet de mettre en partage avec autrui. D'après la thèse de Daniel Kahneman sur les pièges cognitifs - développée à l'occasion de sa conférence sur « L'énigme de l'expérience et de la mémoire » datant de février 2010 - la mémoire change la façon dont on appréhende nos expériences passées. Le « bon » souvenir sera majoritairement qualifié comme tel, s'il s'inscrit dans une progression crescendo. Le moment de fin correspondra à ce qui sera subjectivement considéré comme un « bon » moment. Cet effet prime sur un pic plus intense de bonheur acméique dans un temps d'expérience donné. Le bien-être ressenti, malgré son intensité plus importante sera perçu dans une moindre valeur s'il ne représente pas le dernier état retenu par le sujet.

¹¹⁵ Gilles Deleuze et Felix Guattari, « Milles plateaux », Introduction : Rhizome, Éditions de Minuit, 1980, pp. 9-37

De ce fait, la perception du temps et le ressenti des durées dépend intrinsèquement des émotions et d'une situation dans laquelle nous nous trouvons au moment considéré. L'émotion est donc un guide malgré nous qui conditionne aussi notre réaction corporelle, et - en l'occurrence dans le cas de cette démarche de recherche - qui circule entre les individus et colore la production chorégraphique. Lors d'un exercice proposé par Manon, nous devons danser à l'inverse de ce que la musique diffusée nous inspire, l'exercice est très difficile. Cela nécessite une conscience hautement cérébrale ce qui n'est pas toujours compatible avec une pratique corporelle improvisée. Cela montre également que l'environnement extérieur nous influence malgré notre volonté. L'utilisation de résistances permet d'être conscient de cet impact, de jouer avec pour générer des hybridations et des dynamiques très variées. L'exercice du receveur-acteur-témoin est également manifeste. Une personne soumet une action dans un espace donné, une autre personne reçoit cette action et le dernier se positionne en observateur. La recherche entre ces interactions collectives demande une adaptation à l'imaginaire de l'autre : l'endroit où les imaginaires se croisent est le point de richesse entre l'univers de l'un et de l'autre, à la manière de calques. Cette rencontre entre imaginaires sous-tend la question de la « bonne distance. Le contact, l'implication de soi dans la sphère de l'autre, la réponse gestuelle en écho ou opposition, demande une gestion consciente des distances - une certaine mise à distance étant déjà une forme d'adresse à autrui. Ces dernières sont en effet à l'origine des tensions existant entre les points mobiles de ce réseau vivant qu'est le collectif de danseurs et de danseuses. Comme le rappelle très justement Julie Cloarec-Michaud au sujet de l'altérité :

« l'autre quand on danse ou de manière générale dans le groupe : le partenaire, le public, ou même l'espace, il y a forcément un rapport à un autre, même imaginaire. » (Julie Cloarec-Michaud)

En écho au laboratoire permettant un cheminement de pensées vers la création d'œuvres futures, la chorégraphe s'attache également à partager la pratique même de son art et la vision qu'elle développe dans son précédent spectacle « *Feux* ». À travers plusieurs stages de pratique au Nouveau Studio Théâtre, des danseurs amateurs ou non-danseurs sont invités à partager des temps privilégiés de pratique corporelle sur les thématiques abordées dans la pièce. En effet, cette dernière questionne la friction des rythmiques individuelles, collectives, et des dynamiques de chacun dans « **un timing heureux où s'harmonisent le rythme de l'individu et celui de la communauté** ». (Elise Lerat, sur *Feux*) Christophe Jeannot, danseur dans le spectacle nous accompagne vers des exercices d'improvisations et de compositions en groupe de 6 à 7 personnes. Auparavant soliste au sein de la Martha Graham Dance Company de New York, il est formé au Conservatoire de Nantes et au

CNDC d'Angers. Au cours de sa carrière, il enseigne la technique et le répertoire Graham au sein de plusieurs écoles : la Martha Graham School, la Tapei National University of the Arts de Taiwan, la Laban School de Londres, l'école Free Art Fusion de Varsovie, au Studio Harmonic, au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris ainsi qu'au Conservatoire de Région de Nantes. Sa maîtrise de la danse contemporaine est mise en partage à cette occasion, dans une ambition de faire se rencontrer l'univers du collectif et des imaginaires apportés par des personnes extérieures à la compagnie. La pièce *Feux* se base en l'occurrence sur un rapport croisé de rythmes, et la façon dont ils s'imbriquent, se frottent, s'alignent, s'amplifient... Lors du stage, l'émulation de groupe né spontanément. Des temps d'observation sont organisés afin de voir ce qu'une même évocation de mots ou de concepts fait naître chez l'autre. Les « mots duels » (presser-exploser, étirer-regrouper, déployer-resserrer,...), constituent un exercice en improvisation, où chacun doit chercher dans le corps et l'émotion ce que cela peut engager comme mouvement. La recherche d'épuisement de gestes permet d'observer des nuances d'interprétation à différentes échelles ; chez certains l'expression de ces mots est minimaliste (à l'échelle d'une main, d'un regard), chez d'autres elle se manifeste par l'utilisation des limites maximales du corps. La signature gestuelle de chacun est reconnaissable dans l'improvisation des figures : les chemins empruntés sont différents mais les intentions sont communes. Un travail sur la marche guide notre pratique durant ce stage, et questionne la transition entre deux figures, soient deux formes prises par le corps. Christophe nomme parmi les figures, les « héros » présents dans la pièce jouant sur les postures assumées et les clichés que le corps peut utiliser pour transmettre une émotion. Le chemin des déplacements est en effet hautement considéré par la chorégraphe, il s'agit de la façon dont le corps s'organise pour s'installer dans sa « figure » - constituant la pose prise par le corps à un moment précis. Les marches sont travaillées tantôt à l'unisson dans une recherche de pulse commune, tantôt en dissonance assumant le ressort dramatico-comique que cela peut évoquer d'un point de vue extérieur.

En parallèle du suivi au sein laboratoire, je participe en outre au processus chorégraphique du projet « *Tu connais de ta jambe, ce que j'ignore de la miennne (et réciproquement)* » mis en scène par Mathilde Dantec étudiante en cinquième année aux Beaux Arts de Nantes. Présente lors du laboratoire, elle porte sa propre recherche sur la question du vocabulaire descriptif et médical du corps, ainsi que la verbalisation du ressenti immédiat en danse. À l'occasion de cette œuvre collective, j'apporte un regard de danseuse-architecte et bénéficie de temps d'échanges privilégiés avec les autres danseurs que Mathilde met en scène.



laboratoire de recherches conduit au TU, février 2022 par Elise Lerat et Manon Airaud - entre discussions en mots et en corps



Les temps d'observation et de participation live au processus de recherche, permettent de ramener la pratique corporelle au cœur de l'ensemble des réflexions développées jusqu'à lors. C'est dans le cadre du projet « *Pulse* », que nous déployons notre énergie. Ce dernier porté conjointement par le TU et le CROUS Nantes-Pays de la Loire, encourage la création scénique dans un accompagnement technique, artistique et administratif. Elise Lerat est par ailleurs intervenante référente cette année dans le soutien de plusieurs projets chorégraphiques, dont celui-ci fait partie. Benoît Canteteau, interprète sur la pièce « *Feux* » nous apporte également son regard extérieur de danseur-circacien, à travers un accompagnement lors des résidences in situ. Spécialiste de l'objet et de l'installation en scène, son aide précieuse alimente notre pratique et la précision du projet. Cependant, malgré ce soutien au lancement, les difficultés liées aux locaux afin de trouver des espaces de travail adaptés, des financements, et la gestion du cadre des disponibilités avec les danseurs sont des problématiques relevées par Mathilde, inhérentes à la création d'une œuvre scénique. Ce sont des impondérables techniques que je suis aussi amenée à observer et suivre au contact de Mathilde et de l'ensemble du collectif. Ce projet s'inscrit effectivement dans le cadre du festival FAUVES organisé fin mai - début juin 2022 au TU théâtre. La pièce a pour vocation à évoluer au delà de la maquette proposée lors de ce festival de la jeune création : au Mikadanse à Paris, à Nanterre sur des scènes de festival, au théâtre universitaire de Dijon, etc. Des échéances sont à tenir permettant sur ce temps donné de suivi, de pouvoir accompagner ce collectif dans son processus créatif naissant. Je suis conviée lors de cette représentation, à participer activement au spectacle comme interprète. Ces temps de pratique-recherche en collaboration avec le groupe de danseurs, me permettent d'apporter un regard d'architecte sur la mise en scène possible de ces idées et questionner la verbalisation du mouvement dans sa résultante spatiale : comment la production spatiale actuelle fabrique une perception plurielle du lieu dans ses usages, à la fois intime dans le ressenti individuel et partagée dans les images qu'elle donne à voir pour tous... et comment la prise de conscience de ces mécanismes par les danseurs est aussi une piste vers d'autres horizons chorégraphiques. Ainsi, quatre autres danseurs stables travaillent avec Mathilde afin d'élaborer cette œuvre autour du vocabulaire anatomique. Au cours des différentes séances, je participe et j'observe la manière dont le rapport au souvenir de l'expérience passée fait surgir le geste chez les danseurs : d'une séance à l'autre, il s'agit de garder en mémoire les trouvailles gestuelles et conceptuelles performées durant la journée. Pour se souvenir des gestes corporels trouvés, il s'agit de faire vivre un imaginaire commun : c'est bien le corps qui se souvient de l'enchaînement. Le mot noté en mnémotechnique doit permettre d'immédiatement faire ressurgir le mouvement, le mot fait alors revivre l'image. L'expression *Et j'ai cassé* ne signifie par exemple pas grand-chose pour une personne extérieure, en revanche pour le collectif elle représente une image partagée

découlant d'un mouvement (le geste part d'une préhension en pince, glisse, mène à épaule, puis au mouvement de tête, emmenant le buste, puis le pied tendu). Cette image est associée à un imprévu lors de l'exécution du mouvement, le pied en tension d'un des danseurs casse le nœud tenant le fil, le faisant retomber au sol. C'est l'évènement ponctuel qui permet ici d'imprimer la mémoire et d'associer ces quelques mots à un mouvement maîtrisé.

Mais pour faire émerger le mouvement à son origine, il s'agit également d'en appeler à la mémoire intime ; Mathilde propose en effet un regard sur les gestes quotidiens naïfs de l'enfance face à la sémantique pointue et descriptive. Nous cherchons ainsi - individuellement par le corps et collectivement par la discussion - la manière dont nous aimions nous mouvoir pour se rassurer, s'occuper, jouir des sensations que nous découvriions enfants. La notion de balancement revient à nous grâce à l'exploration en improvisation : sur un cheval de bascule, sur une balançoire, sur le côté, au sol d'avant en arrière, lors de moments de tendresse,... le balancement revient par réminiscence lorsque nous ressentons une anxiété ou une impatience. Le rapport au contrepois dans le balancement induit également l'autre dans un rapport d'action-réaction et d'une recherche de centre de gravité : nous vérifions dans le balancement que nous sommes bien là, nous quantifions notre poids et notre présence au monde. D'autres types d'explorations sont menées sur la mémoire qui lie les individus danseurs ; le bouts des doigts tâchés de fusain, les mains laissent la trace du contact et du geste dans l'environnement scénique et sur les autres corps touchés. Le contact sous-tend également une réflexion sur la façon dont les danseurs rentrent dans l'intervention, et comment se créent des regroupements ou des extractions (duos, solo, unissons,...). Par ailleurs, le vocabulaire technique est utilisé par Mathilde comme un langage codifié découlant un thésaurus de formes et de termes : c'est le langage commun du collectif (abduction-adduction / pronation-supination / rétroversion-antéversion...). L'objectif est ici de nommer des protocoles, du terme savant au mouvement dansé. La mécanique des mots figés par leur sens stricte permet des prises de libertés et une interprétation par les danseurs vers un geste personnel mobile. Cela pose la question de la subjectivité de telles classifications et leurs limites, l'abduction d'une jambe n'est jamais un mouvement unique : il s'accompagne d'une rotation dorsale et d'une intention sensible (la qualité du mouvement sera plus ou moins lente, tonique ou dans l'extension par exemple). De cette matière, Mathilde travaille et joue sur les mots par la poétisation des termes anatomiques protocolaires. Elle crée des images mentales permettant aux danseurs comme aux non-danseurs d'orienter de nouveaux imaginaires par le biais de la narration, sans nécessaire expertise de ces mots scientifiques. Les mots prononcés durant l'expérience corporelle nourrissent aussi l'imagerie du groupe et l'interprétation d'un même mouvement. En effet, d'après Jehanne Dautrey professeure en philosophie, la recherche en danse passe par

cette attache aux imaginaires. Elle prend l'exemple ici d'une création d'Angelin Preljocaj entre danse et architecture au Pavillon Noir, à Aix en Provence :

« Le discours de la recherche en art vient se loger dans ce rapport premier des images aux discours, où ce ne sont pas les images qui sont l'objet des textes, mais les textes qui sont objets des images. Le Pavillon Noir d'Angelin Preljocaj combine ainsi des discours différents sur l'espace - provenant de la danse, astrophysique, architecture, philosophie - selon le principe même de la danse, à savoir selon un principe de distances variables entre corps ou entre masses. »¹¹⁶

Entre empirisme du ressenti et nomenclature descriptive, la pièce « **tu connais de ta jambe...** » dévoile un regard poétique du corps-fonction au corps-dansé.

116. sous la direction de Jehanne Dautrey, cite Angelin Preljocaj, Rudy Ricciotti, Eric Reinhardt, Jehanne Dautrey et Michel Cassé, Pavillon Noir, Editions Xavier Barral, 2006, dans « La recherche en art(s) », Editions MF, partenaire du Ministère de la culture et de la communication et le collège international de philosophie, 2011, p. 38

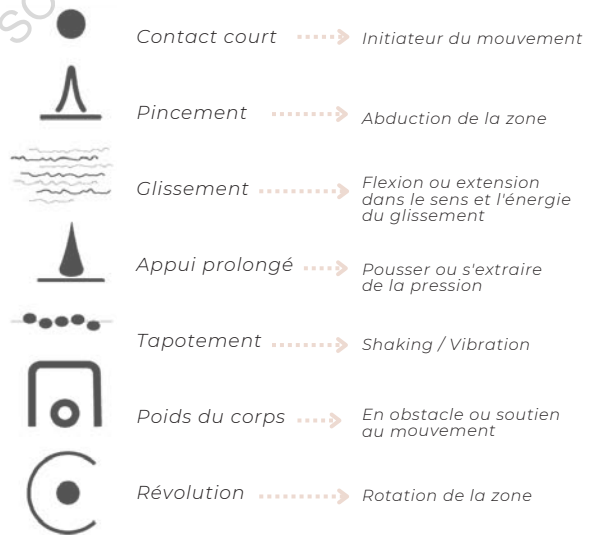
Extrait de document de travail, support de narration lors du tableau « Prono-supination » :

➤ [*« Le radius s'enroule autour de l'ulna. Dernière arrivée mais légitimement placée comme son nom semble le souligner. Plus exactement ils se croisent l'un au dessus de l'autre. Effleurent tout juste le carpe bien rangé, en allée de quatre et quatre. En vis-à-vis, l'ulna approche un triquetrum, premier de sa rangée, pyramide de sa lignée. Marqué d'un um latin. De sa petite épiphyse, une rive à l'autre regarde sans toucher. Retenue par un triangle trampoline, tendus du duos de faisceaux que l'adjacent lui adresse. Troué en son cœur usé par les années, ses bords durs solides fortifient le poignet. Mais la quarantaine est loin et son centre est élastique. Caoutchouteux. Sûrement que si l'on y place un microphone à l'échelle, on entendrait le rebond de sa tension. Le radius s'enroule autour de l'ulna, se croisent et décroisent quand la main prend et lance. Prono-supination. Glissement cartilagineux, tout en régularité. Pas plus au coude qu'au carpe. Pas plus la proximale que la distale. Aucune friction. Décroche le drap de son fil. Plie-le en quatre et trois. Lisse le linge la palme ouverte. Os concave sur diaphyse droite. Dans l'axe. La courbure radiale en appelle à ses voisins proches. L'humérus répond sans délais et apporte d'une*

De cette narration, les mouvements sont codifiés et induisent un rapport à la manipulation et au soin de l'autre. D'après un ensemble de règles du jeu définissant des modalités du contact, c'est une danse en confiance aveugle qui se joue pour le public. Dans une relation d'émetteur à receveur, le toucher définit un langage autorisant un dialogue en poursuites et en résistances. La relation n'est pas unilatérale malgré la position de vulnérabilité qu'accepte le receveur. Plusieurs tests avec les voix sont également menés au cours de ces séances de recherches sur un vocabulaire commun ; les danseurs sont amenés à verbaliser ce qui se produit dans leur corps de façon mécanique ou imagée en parallèle d'un mouvement corporel. Un geste quotidien peut être un point de départ comme celui de plier et ranger des vêtements, interrogeant l'imaginaire qui apparaît aux autres et le sens que chacun est en droit de lui prêter. La pièce est accompagnée de textes, de contes absurdes et poétiques dont le sens médical nous échappe au profit de la rêverie... De nombreux essais avec la lumière et les jeux de clairs-obscur rythment également les temps de recherches en résidence. Dans une auto-inspection des doigts à la lampe torche, les danseurs se prêtent à l'exercice de la redécouverte d'une main dans un décortiquage de chaque volume ou recoins du corps.

contraction du rond l'amplitude demi-cône. Par fierté peut être, ulna ne pensait pas à bouger. Et le radius s'enroule autour de l'ulna. Ni l'une, ni l'autre n'ont d'intention de se toucher. La membrane en garde-fou leur tient distance raisonnable. Prend une pomme et soupèse-la. Pronation-supination. Ramasse une balle et lance la. Le radius se déroulera à côté de l'ulna. »]

Codes gestuels établis entre les danseurs lors de la danse à l'aveugle (manipulant - manipulé) :



Ce rapport à la découverte de son corps engage une mécanique du jeu et de l'enfance, dans une recherche d'émerveillement de ce que produit le corps en images. L'œuvre scénique ici présentée met en scène un pantin d'une vingtaine de centimètres, au cœur d'un réseau de fils tendus manipulés par les danseurs. Six tableaux structurent la pièce. Le premier introduit la scène et permet au public de prendre place en tri-frontal : un podcast est diffusé traduisant une discussion que nous enregistrons en amont, abordant les thématiques des limites rencontrées des capacités du corps, de sa mémoire des mouvements, du plaisir de bouger et de sa part de mystère. Le noir fait progressivement place au plein feu et c'est un deuxième tableau qui s'engage : les corps enchevêtrés au sol forment un tas en écho au pantin inanimé. Une respiration synchro-désynchrone s'entame et génère une musicalité de souffles.

Le corps collectif resserré s'éclate et les danseurs s'individualisent dans une montée en intensité de souffle et d'amplitude gestuelle. Un down lumière s'effectue et débute la narration... Une douche de lumière s'allume et révèle une activité de minutie d'inspection des mains : la prono-supination est développée selon deux progressions, l'une restant dans le geste minimal introverti, l'autre évoluant vers un mouvement ample en quête d'interaction. Les codes gestuels précédemment décrits (contact court, glissement, pincement,...) interviennent selon deux binômes manipulés-manipulateurs. Les doigts trempés dans le fusain dessinent un bandeau sur les yeux de celui ou celle qui s'abandonne à la danse à l'aveugle. Chaque contact garde la trace du code par l'empreinte du toucher. Une « air-manipulation » débute selon un contact-sans-contact, à distance rapprochée comme un élan vers l'autre. Ce recul constitue déjà un rapport d'échange attentif avant de poser les mains sur l'altérité consentante. Enfin, le dernier tableau concentre l'attention sur la marionnette oubliée, présente sur scène dès le début. Les danseurs déploient ses fils à 360 degrés dans l'espace et incluent dans cette mécanique le public témoin de la scène. Dans un jeu d'action - réaction les fils physiques et imaginaires sont explorés, entre les tensions et relâchements qui traversent les acteurs. Ce jeu complice évoquant l'enfance s'achève par un retournement de situation, où le souffle devient voix. Le jargon anatomique devient musique et résonne dans un chant absurde et inattendue, se jouant des clichés de chorale latine.

Tout au long du spectacle, les fils se détendent par la pression des corps, la minuscule marionnette anatomique devient un immense réseau qui redétermine l'espace scénique. Des lignes croisées entre personnes humaines, fils de laine et objet-pantin sont ainsi créés dans un manège désarticulé. Le pantin sans tête est une projection du corps fictif, en une version de soi articulé dépourvue d'essence. Ce sont en effet les danseurs qui l'animent et lui donnent sa substance par les actions de tension et de relâchement qu'ils entreprennent sur le réseau de fils. Nous inventons par ailleurs la notion de geste-personnage que la marionnette met en abyme : il s'agit d'un geste associé à un objet absent

physiquement, permettant des limites floues entre un soi concret et la projection mentale de soi dans une action.

Ce paramètre de mise en réseau par le corps et les fils n'est pas sans rappeler d'autres propositions chorégraphiques d'Angelin Preljocaj dont l'œuvre « *Gravité* », jouée du répondant entre le geste individuel et la réaction sur le groupe en réseau. Dans une recherche visant à « *habiter les creux* » - selon les mots des danseurs - l'entrelacs des fils est occupé, rempli par les interactions qui s'y jouent entre mouvements d'étirements en hypertension et extrêmes relâchements.



« *Gravité* » au Théâtre National de Chaillot, Angelin Preljocaj, février 2019 / France 3, Culturebox



image de gauche : La marionnette de la pièce "au repos", élément structurant l'espace scénique par les fils qu'elle déploie (bois, fils de coton, et plastique)

Finalement, de ces expériences partagées de recherches, de discussions et de gestes, il convient de se concentrer sur la phénoménologie plus que sur l'essence de ce qui est étudié ici : à savoir les danseurs dans leurs aptitudes sensibles. Ce sont bien les individus qui font vivre cette danse-malgré-soi, par leurs singularités, leurs signatures et leurs contradictions génératrices de mouvement et de vitalité. Il est bien évident que « la danse » ne signifie rien de spécifique sans une écoute à tout ce qui fait environnement, incluant les autres individus qui l'habitent. Au delà de laisser une trace physique de sa présence, construite ou non, écrite ou non, l'acte de transmission adressé à une altérité, à un usager, passe par l'émotion que l'on fait vivre dans ce **lieu-tout** (lieu comme environnement, lieu comme contexte social et lieu comme ensemble peuplé). La transmission dépasse des préoccupations de re-présentation low tech/ high-tech : elle interroge l'intime-extime, du laboratoire au terrain, d'une discipline à une autre...



La première de la pièce "Tu connais de ta jambe ce que j'ignore de la mienne (et réciproquement)", association Bloom / PULSE, le 31 mai 2022 au T.U. Nantes / crédit : Bonnie Guespin

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

Conclusion

MANIFESTE POUR L'ARCHITECTE AU CORPS

Pour conclure, pourquoi la danse lorsque l'on parle d'architecture ? Que signifie ce dialogue a priori antithétique ? Comment concilier ce choix de recherche académique en traitant de gestes subjectivement nourris par le ressenti ? Ces résistances sont précisément ce qui constitue le dialogue entre deux disciplines croisées, paradoxe d'un lieu vivant mais stable, d'un mouvement intérieur partagé avec les autres, d'un voyage entre là maintenant, un bouillon de souvenirs et d'une projection vers plus tard. Pour Martha Graham « *La danse est l'art du mouvement* », ce même mouvement que nos corps invitent lorsqu'ils traversent les sites tantôt remarquables ou inaccoutumés de notre quotidien. Outre une sensibilité toute personnelle pour cette pratique artistique à l'origine de ce choix, la danse est effectivement un bon prétexte pour permettre à l'architecte (ou tout du moins l'architecte en devenir, pratiquant l'espace animé) de poser un regard décalé sur les lieux qu'il fabrique – domestiques et publiques. Commencer par les arpenter, se mouvoir dedans, oser torde leurs contours physiques et réels, sont autant de « *gestes* »¹¹⁷ vers une architecture qui se tient.

J'entends par là à présent une architecture sensée et sensible, dont le sens est tenu par une attention à la portée psychologique qu'elle entretient avec ses arpenteurs.

117. cf. Christine Roquet, « Vu du geste, interpréter le mouvement dansé », recherches, centre national de la danse, 2019

Nous ne négligeons pas ici son éminent caractère tangible, ancré dans des réalités de terrain (la faisabilité économique, technique d'un projet architectural quel qu'il soit, qu'il s'agisse d'une micro-architecture destinée à une installation artistique, ou d'un programme de logements sociaux, d'équipements publics, propositions pérennes ou éphémères), nous essayons de le compléter. Le rapport charnel au corps, permis par la danse, déconstruit une mise à distance de l'architecture dans lequel on évolue (entre gêne vis à vis de son propre corps et pudeur à la tactilité dans le toucher de l'autre). Ainsi donc, les danseurs sont experts de l'expérience de l'architecture – n'en déplaisent aux architectes, ils ne sont pas les seuls. Il ne s'agit pas de se boudier mais d'admettre nos

incompétences respectives, se rencontrer pour échanger des outils et s'émanciper du sentiment d'imposture. De la rencontre à la collecte des paroles de jeunes danseurs, quelque chose m'interpelle : s'autoriser à se considérer comme danseur semble délicat y compris pour les danseurs eux-mêmes, formés et reconnus par leurs pairs et un public extérieur. Ce syndrome de l'imposteur intrinsèque au procédé créatif, touche aussi les jeunes architectes dans le sentiment d'être « légitime de » à intervenir spatialement. Mais nous l'avons traversé et compris, être danseur s'inscrit dans un rapport au monde particulier, outre une forme de technicité il s'agit d'une manière d'être, sensible. Il pourrait ainsi être possible de s'autoriser à « se faire danseur » sans être danseur – ni professionnel, ni même pratiquant amateur. Être danseur serait s'autoriser à l'être sans jugement.

Pour le comédien Michel Bouquet, nous possédons trois niveaux de rapport au monde lorsque l'on crée : le technicien, le personnage, et le médiateur. Appliqués à l'architecte, son expertise technique « objective » ne se détache jamais vraiment de son bagage personnel, et c'est ce qui constitue sa richesse. Cette dernière colore également la façon dont son ouvrage va se manifester concrètement. Voilà pourquoi essayer de comprendre les mécanismes du sensible ne suffit pas, il s'agit de les vivre. Et le seul vaisseau véritable que nous avons à disposition pour ce faire est bien notre corps charnel qui transporte avec lui toutes ces réflexions. Se faire expert du corps vivant est une nécessité pour l'architecte, qui a tout à gagner de goûter aux plaisirs de l'instabilité, du mouvement et du déséquilibre... Nous sommes bien ignorants sur les effets mystérieux que produisent les sensations sur nos émotions et nos façons d'être(s). En admettant la part subjective qui réside dans les enjeux que l'on manipule, nous tendons vers une réconciliation des paramètres tangibles avec les êtres qui habitent les lieux et images que l'on crée. Emprunter les pas du danseur, de la danseuse, c'est s'autoriser au lâcher prise, c'est faire la paix des paradoxes du corps mental, du déséquilibre stabilisé, de la recherche créative...

« [...] cet art [la danse], tardivement inscrit dans le champ universitaire bien que très tôt constitué comme art savant, n' a cessé de faire dialoguer recherche et création de savoirs par lesquels donner trace à des œuvres par nature éphémères, en intégrant le savoir corporel porté par l'interprète »¹¹⁸

118. sous la direction de Jehanne Dautrey, « La recherche en art(s) », Editions MF, partenaire du Ministère de la culture et de la communication et le collège international de philosophie, 2011, p. 11

C'est par l'analyse des outils des danseurs et des chorégraphes, des témoignages de ces derniers et d'une vigilance de ce que produit l'espace en partage sur notre personne humaine, que nous avons pu démêler des questions ayant trait à l'architecture et au processus de projet.

Revenir au corps qui ressent d'un part, et à des manières de représenter l'espace en mouvement d'autre part, nous interrogent sur l'enseignement et la pratique de l'architecte – et ce que la danse peut

nourrir comme réflexion complémentaire. L'expérience du corps est également une thématique d'actualité dans le domaine architectural, sur des questions nouvelles d'immersion et d'inventions de dispositifs pour cela (Le dispositif du Corailis est un exemple manifeste de nouveau procédé de narration appliqué au projet d'architecture.) Il n'y est pas évident d'engager le corps physiquement dans une expérience authentique, dans une autre position que la posture passive spectatrice. Mobiliser les sens dans l'expérience architecturale représentée, nécessite de renouer avec le corps sensible, vecteur de nos émotions dans l'espace.

Nous avons pu le comprendre à travers cette traversée temporelle, la danse et les mots sont autant de points de départ qu'une esquisse d'architecte pour manifester des intuitions. Le regard du danseur construit une vision : celle de voir de la chorégraphie partout, créer un réseau de volumes corporels et de sensibilités. L'architecture n'est par ailleurs pas l'unique élément de résolution d'un questionnement spatial, car elle n'est pas la seule discipline spécialiste de nos espaces de vie. Etre un « bon » architecte, n'est-ce pas parfois accepter de ne pas bâtir, mais trouver dans ses qualités transdisciplinaires une réponse juste d'une autre nature (qu'elle soit paysagère, artistique, associative, manifeste,...) ? Cela nécessite une humilité et une acceptation de ses limites pour réinventer sa pratique. L'ère d'un architecte bâtisseur est en crise dans son approche sachante et productiviste, le geste constructeur demande une critique d'autant plus fine au regard des préoccupations environnementales et sociales actuelles. La gratuité de ce geste est à considérer avec une attention plus grande que jamais.

Mais tout comme être danseur, être architecte est un rapport au monde qui se cultive - un rapport de sensibilité au monde, à une altérité, à une alternativité de pratique. D'un mode de vie sédentaire et dématérialisé, la pratique de l'architecte pourrait évoluer pour y retrouver le plaisir de bouger à l'œuvre, et d'incarner des idées.

Dans une lettre adressée aux jeunes architectes, Jolien Naeyaert confirme ces pressentiments et une large remise en cause de la discipline architecturale actuelle. Vers une nouvelle pratique d'architecte au corps reconnecté aux lieux, il s'agit à présent de les observer de l'intérieur et favoriser les allers-retours entre vue du dedans et du dehors :

« Il faudrait arrêter de se mettre en dehors de son environnement mais se remettre dedans, et comprendre les choses du dedans pas du dehors. » (Jolien Naeyaert, entretien du vendredi 1er avril 2022)

« Je rêve d'un métier où je pourrais travailler davantage avec mes mains, et si c'était possible, avec tout mon corps. Avais-je évalué le métier d'architecte différemment ? [...] Réinventons la pratique architecturale, vers une nouvelle autonomie : celle de la collectivité, de l'inclusion, de l'échange et de la sensorialité. Et j'entends par là une sensibilité qui va au-delà du seul sens de la vue : tactilité, corporalité. Ne serait-ce que pour nous reconnecter à ce qui nous entoure physiquement. » (Jolien Naeyaert Error. Errance. Eros., article Architecture in Belgium Publié le 09.03.2022)

Mais dessiner en plans successifs fait-il alors encore sens si l'on aborde le lieu par le corps ? Il est possible que oui finalement, ici les contradictions sont admises. Nous l'avons vu, Laban et bien d'autres¹¹⁹

119. cf III A/ RE-PRÉSENTER L'ESPACE MOUVANT : images, gestes, mots

120. Henri Bergson, « La Perception du changement » dans « La pensée et le mouvant », Quadrige, 1934, op. cit., p. 145

ont exploré ces pistes, ces préoccupations cornéliennes dans leur domaine chorégraphique : représenter doit-il être conforme ? Dessiner en plan pour reprendre cet exemple n'aurait alors aucun sens, ne serait pas lié à une sensation dans l'espace : à une quête de vérité. En effet,

personne ne le visualise de la sorte quand il aborde un lieu, c'est une aberration codifiée et collectivement admise. Si l'on suit ce systématisme, il faudrait le bannir, n'adopter que des visions dites réalistes, ou immersives. Et pourtant cet outil est encore largement consensuel. Peut-être que le consensus est intéressant après tout. Sans nous montrer sur-conservateur, ne rejetons pas entièrement l'efficacité de ces moyens semblant avoir faits leurs preuves ; mais soyons vigilants à ne pas nous enfermer dans ces conceptions nous mettant à distance de la sensation. Tentons peut-être de compléter l'expérience spatiale par d'autres méthodes, d'autres outils créatifs - sans pour autant tomber dans l'écueil d'un nouveau systématisme. En effet, à souhaiter innover à tout prix nous n'inventons pas non plus, nous abolissons un passéisme d'aujourd'hui bientôt mode de demain à nouveau. La justesse est certainement à sentir dans une hybridation des outils et la diversité des registres de transmission du projet architectural. Manifestons alors pour une pratique mixte comme pour un corps pluriel, laissons le désenchantement aux aigries de la mono-activité et du tout-noir-tout-blanc... La traduction plane est une vue de l'esprit donc (rien de bien innovant en l'occurrence, nous le savons). Une vue de l'esprit n'est néanmoins pas incompatible avec une approche sentie. La sensation de mouvement peut effectivement aussi être traduite par une image statique. En danse, l'espace entre les mouvements fabrique leur qualité. Le « moment de rien » entre les actions est le mouvement réel.

« On se dit : "il pourrait ne rien y avoir", et l'on s'étonne alors qu'il y ait quelque chose – ou Quelqu'un. Mais analyser cette phrase : "il pourrait ne rien y avoir". Vous verrez que vous avez affaire à des mots, nullement à des idées, et que "rien" n'a ici aucune signification. »¹²⁰

« Mets de l'espace entre tes bras », « Allonge la colonne », « Grandis-toi » sont autant de phrases applicables à notre pratique architecturale. Prenons conscience de la qualité de cette traduction synthétique du mouvement en architecture. Considérons les limites floues entre « je pense » et « je ressens », afin de dilater un peu plus cette notion d'espace si volatile et difficile à décrire.

DILATER : METTRE DE L'ESPACE - ENTRE

Cultivons l'espace-entre, l'espace-antre,
l'espace qui nous hante, qui nous fabrique.

Nota Bene : Ceci n'est pas une injonction, mais une invitation à « aller plus loin », « passer l'idée », « se lancer dans le projet »...

**La notion de mouvement mis en espace dans les idées n'étant déjà pas étrangère aux enseignants en école d'architecture, en témoigne ce florilège.*

retranscriptions

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

ENTRETIEN AUPRÈS DE DANSEURS ET DANSEUSES (TRAME) :

(cadre de l'entretien : mémoire de master, documenté / peut être mobilisé dans un cadre académique / possibilité d'anonymat si souhaité)

- Pouvez-vous vous présenter, êtes vous danseur/ danseuse professionnel.le ?
- Quelles pensées vous traversent lorsque vous dansez, comment cela diffère selon le contexte (représentation, pour soi,...) ?
- Quelles différences pourriez-vous identifier entre une danse portée seule sur scène et une danse portée au sein d'un groupe d'autres danseurs (ou non danseurs) ?
- Pensez-vous que l'espace public est un espace de partage, d'échanges ? En tant qu'usager, quel est votre constat ?
- La danse est-elle un moyen d'expression qui vous est utile dans d'autres domaines de votre vie quotidienne, comment cela change votre regard sur les lieux que vous découvrez/ connaissez ?
- Pratiquez-vous l'improvisation, et qu'est ce que cela peut apporter à votre pratique de l'espace et de la danse ?
- Quels sont selon vous, les rapports qui existent entre architecture et corps en mouvement ?
- Connaissez-vous l'expérience d'un spectacle donné dans un lieu historique ? (en tant que danseur, et en tant que spectateur) : qu'avez-vous ressenti, pouvez-vous nous en faire le récit ?
- Quels singularités caractérisent la danse en plein air et la danse dans un théâtre selon vous ?
- Avez-vous déjà expérimenté de retranscrire une chorégraphie : quels outils utilisez-vous (les mots écrits, parlés, le dessin,...) ?
- Comment décririez-vous la conscience de votre propre corps, votre proprioception (seul.e et avec les autres) ?
- Quel lien entretenez-vous entre son et danse ? Est-ce que cela participe à quelque chose de particulier pour vous ?
- En quoi certaines phrases (fréquemment entendues en cours de danse ou en ateliers) comme « étirer la colonne », « mettre de l'espace entre ses bras », « se grandir », « aller jusqu'au bout du mouvement », aident selon-vous à gagner en justesse dans le mouvement ?
- Quel est votre rapport au temps lorsque vous dansez ?

RETRANSCRIPTION : JULIE CLOAREC-MICHAUD

lundi 10 janvier 2022, 11h ENSA Nantes / durée de l'entretien : 1h18

(philosophe et danseuse professionnelle)

M : Je vous remercie tout d'abord d'avoir accepté cet entretien. Pour rappel, le cadre de l'entrevue est celui de mon mémoire qui porte sur le rapport danse et architecture, et le regard des danseurs comme expert des lieux vécus, de nos espaces quotidiens. Ce mémoire est donc documenté de paroles en éclats de danseurs professionnels et amateurs. Le contenu de notre discussion peut ainsi être utilisé dans un cadre académique.

J : très bien.

M : Je vais donc vous inviter à vous présenter, vous êtes danseuse professionnelle, quel est votre parcours de danseuse ?

J : D'accord, alors du coup je m'appelle Julie Cloarec-Michaud. Je suis danseuse professionnelle, je travaille essentiellement avec la compagnie NGC 25 et le chorégraphe Hervé Maigret. Et je suis aussi assistante chorégraphe dans certaines créations, dont la dernière. Pour mon double cursus, j'ai un doctorat de philosophie. C'est pour cela que cela m'amène aussi à travailler avec Hervé et à penser les spectacles... Mon parcours en soi, j'ai un parcours un peu atypique. Mais finalement c'est assez commun je crois d'avoir un parcours atypique en tant que danseur professionnel. Euuuh... Je danse depuis que j'ai cinq ans. Je dansais dans une école de danse, dans une amicale laïque avec une professeure de danse. Mais elle formait des élèves au conservatoire, etc. Moi je me suis présentée au conservatoire car je n'avais pas les qualités physiques, de taille, de poids, de souplesse etc. Je me suis plutôt révélée au fur et à mesure sur le tard. Et aussi, non pas en travaillant le classique, même si j'ai une formation classique, mais plus le contemporain ou le moderne. Et j'ai travaillé avec cette prof jusqu'à très très longtemps, croyant que je ne serai pas danseuse professionnelle ; c'était pas quelque chose que je voulais. J'ai d'abord fait du théâtre, même en tant que professionnelle et je continuais à danser mais je ne pensais pas que j'en ferai mon métier. Plus la philo... ce qui fait que c'est presque par hasard. Rétrospectivement on se rend compte pourquoi est-ce que ça fait sens. Mais je ne me destinais pas à être ni philosophe ni danseuse pro. Je devais être médecin ! Ce qui n'a rien à voir. Et euuh... c'est après mon doctorat, à 30 ans que j'ai intégré la compagnie NGC 25, après avoir monté des spectacles à Paris. J'étais plus destinée à être comédienne que danseuse. Voilà mon parcours.

M : D'accord, je vous remercie.

J : J'essaye de faire au plus complet ! (rires)

M : C'est parfait, Mmh... Alors, je vais à présent vous poser quelques questions ouvertes et vous pourrez y répondre de la manière dont vous le souhaitez. Il n'y a pas de mauvaise réponse.

Tout d'abord quelles pensées peuvent vous traverser lorsque vous dansez, est-ce que c'est différent lors du temps de l'entraînement et du temps de la représentation ?

J : Je pense que de manière générale je suis guidée par mon propre imaginaire,

qu'est ce que je raconte. Je crois que c'est très personnel suivant les danseurs. Moi j'ai un rapport à la danse proche du comédien dans le sens où **j'ai besoin d'avoir un monologue intérieur**. Mais pas un monologue avec des phrases très écrites et avec un texte très détaillé. J'ai besoin de me faire mon film sur ce que je fais, c'est même pas que j'ai besoin ça se fait naturellement. Donc je me raconte des trucs... (*réfléchit*) Donc j'ai cette approche là sur les « pensées » entre guillemets, si tant est que l'on puisse séparer la pensée du corps et ça je n'en suis pas du tout persuadée. C'est une pensée sensible en fait. C'est ça que j'aime dans la danse, presque plus que dans le théâtre (quoique les deux vraiment se brouillent), c'est qu'on a un rapport immédiat à des émotions pures. C'est à dire, c'est comme jouer des émotions pures sans qu'il n'y ait un texte qui nous dise exactement où on en est, avec tel personnage etc. Donc voilà, moi je suis proche d'un monologue intérieur... Après la différence entre un entraînement, le training du matin ou euuh... même les répètes, et une représentation c'est très différent. **Le training on est très à l'écoute de son corps, on est au service du corps, du réveil du corps, de la stimulation du corps**. On essaye de faire gaffe, ça passe par pleins d'étapes. On checke où sont les blessures, les fragilités du jour – parce que ça change de jour en jour (*rires*). Et moi par exemple, je sais que je connais mes points faibles, je vérifie si je n'ai pas des contractures, des choses comme ça pour être sûre de ne pas déchirer. Et une fois que c'est identifié, essayer de passer outre. Comment est-ce que je vais trouver de la place pour le mouvement que j'ai à faire, avec le constat que je fais de l'état de mon corps. On est quand même sur quelque chose de plus sur le corps, et c'est pas si analytique que ce que je suis en train de raconter là, mais quand même on répare la machine quoi. C'est vraiment un rapport à l'outil. Et après **la répétition c'est différent parce que, encore une fois je vais avoir une pensée de groupe... à la fois de groupe et individuelle mais au service de la chorégraphie, au service du projet**. Sans cette histoire de monologue dont je parlais, qui est dans l'interprétation, une fois que les choses techniques sont réglées. En répète, il y a cette conscience de groupe, essayer de sentir comme les autres dansent, comme moi je danse et comment je trouve ma part dedans... Plus les corrections techniques.

M : Justement à ce propos, j'aurais une question sur les différences que vous pourriez sentir et identifier entre une danse portée seule, sur scène par exemple... et une danse portée au sein d'un groupe, avec d'autres danseurs et danseuses ?

J : Mmh... (*réfléchit*) J'aimerais dire qu'il n'y en a pas tant que ça et il y en a quand même. En fait euuh... **l'autre quand on danse ou de manière générale dans le groupe (le partenaire, le public, ou même l'espace), il y a forcément un rapport à un autre, même imaginaire**. Après j'imagine que ça dépend de la personnalité. Je pense que certaines personnes pourraient sentir ce moment de solo comme leur moment ! Moi j'ai un rapport très euuh... pas collectif mais, personnellement je ne serais pas une bonne interprète si j'enlevais les autres, le public ou une adresse à. Donc je dirais que la démarche est la même. Après, baaah, quand on est seul, on a que ce rapport à cet imaginaire, à cette adresse, au message qu'on a. « Message » entre guillemets, il peut être juste corporel. Quand on fait un solo, on peut se tromper c'est pas grave, on se trompe pas il faut juste assumer. Mais finalement en groupe c'est un peu pareil, il y a cette idée de soutien du groupe. Moi je le vis comme ça, après certains le vivent comme une contrainte du groupe ! Après... il y a des moments où il peut y avoir plus de stress, ou de trac. Mais une fois qu'on est juste dans ce qu'on fait et dans ce qu'on dit, il n'y a pas vraiment de différence. C'est le rapport à son intériorité et à ce fameux monologue.

M : Et... Là on évoquait le rapport à la scène, il y a un regard, une attention qui est portée sur soi. Est-ce-que vous allez le ressentir différemment si vous dansez seule en l'occurrence sans ce regard sur vous ?

J : Sans public... c'est à force. En fait le public, moi je ne sens pas quand je suis sur scène le regard du public. Soit, dans des spectacles où le public est intégré, comme par exemple dans le Bal à Bobby où là c'est vraiment interactif et on interagit avec le public. Ça le public est là et ça peut avoir quelque chose d'impressionnant ou d'intimidant. Sauf qu'on essaye de le mettre au service de... Au bout d'un moment, alors ça ne veut pas dire qu'on a pas le trac ça c'est autre chose, mais... c'est un regard participatif ou complice qu'on va essayer de se mettre dans la poche.

Mais quand on est sur des plateaux, comme quand on fait Pénélope... Je ne danse pas avec cette idée de je suis vue. Encore une fois, je raconte ce que j'ai à raconter et les gens ne prennent ou ne le prennent pas, ce serait une caméra ce serait pareil. Je suis au service d'un regard qui ne m'appartient pas. En fait, je suis plutôt au service d'un projet, le regard se met où il veut. Après, par exemple dans Pénélope le public se transforme en audience de conférence. Donc il y a une adresse directe à lui. Mais dans ce cas là encore une fois, je l'intègre à un discours adressé à qui veut bien. Je n'individualise pas en me disant, il y a mon papa, il y a ma maman, ou telle et telle personne, etc.

Il y a une sorte de neutralité pour s'en sortir !

M : Certainement... il y a aussi sans doute le facteur concentration sur ce qui est en train d'être fait, peut-être ?

J : Je vois ce que tu veux dire, oui. Et en même temps, on ne peut pas si on est un bon artiste, on ne peut pas différencier ce qu'on fait et le fait de l'adresser d'une manière générale. Être concentré sur soi c'est aussi être concentré sur la lisibilité de ce que l'on fait. Mais c'est un peu abstrait pour moi le public. On sait, quand on fait des répêts ou des placements, on regarde la hauteur de gradinage parce que c'est là où on va projeter le regard. Ça nous donne des bases pour ce que ce soit bien reçu ce qu'on fait. C'est plus que c'est pas individualisé. C'est pas des personnalités individuelles, c'est une adresse beaucoup plus abstraite ou universelle...

M : Très bien, nous avons parlé de l'espace globalement de la scène etc. On va revenir si vous le voulez bien à l'espace du quotidien. Cette question est un peu plus générale, d'après vous, l'espace public est réellement un espace d'échanges et de partage ?

J : D'accord... Par définition, il devrait. Mais encore une fois en tant que danseur c'est difficile, c'est complètement différent. On a vraiment une approche avec un pas de côté. Il n'y a pas plus jubilatoire pour un danseur, ou encore une fois pour moi car tout ce que je dis n'engage que moi, mais je sais que c'est partagé... Il y a un vrai plaisir de danseur, à faire prendre conscience des postures arbitraires qu'on a en société. Même dans un espace qui est public, censé être un espace d'échanges, où tout le monde dans cette démocratie pleine de citoyenneté libérée, etc (*rires*), on peut créer de l'échange. Sauf que l'on sait qu'on a tous nos postures dans la rue, quand je dis posture c'est une conscience du regard de l'autre qui nous inhibe sur ce qu'on voudrait être, et comment on est, et en même temps on se compare, on se juge... Enfin bref c'est une horreur quoi ! On a pas cette liberté qui est censée... enfin qui est une injonction maintenant. Soyons libres, soyons heureux (*rires*), on peut faire ce qu'on veut ! Ce qui à mon avis n'aide pas non plus...

Mais, c'est là où être danseur avec tout ce mécanisme d'abstraction et de « je m'en fiche, je me fais pas juger » ou quoi que ce soit. Il n'y a pas plus jubilatoire que de détourner un espace public, et faire ce qu'on pourrait dire « n'importe quoi », faire de la danse contemporaine (*rires*) ou euhh.... Quelque chose qui redonne à cet espace qui est censé être ouvert à l'échange, lui redonner une vraie fonction d'échange par la déconstruction de ces codes. Ces lieux ont en effet toujours des codes. Et c'est vrai que la danse, ce n'est pas qu'elle n'en a pas, mais c'est qu'elle a comme premier levier un déplacement en tout cas des structures. Moi, ça m'a toujours fait penser et depuis très longtemps, même quand j'étais en prépa et qu'il y avait des cours très ennuyeux (comme ça arrive partout), je pensais à cette idée de « charivari » dont Barthes parle dans les Mythologies. En gros, et si là maintenant je faisais n'importe quoi. Et si là maintenant je me levais et je me mettais au sol. Qu'est-ce qui se passe ? C'est juste une convention si ça se trouve j'écoute mieux allongée ! Et je trouve que la danse ça ouvre cette possibilité. C'est lié aussi à l'absurde et cette idée de sens qu'on change, mais la danse est un bon levier pour mettre en place ça. J'ai un peu répondu à ta question en faisant un peu un détour, un....

M : Un pas de côté !

J : Oui c'est ça !

M : Et toujours en tant que danseuse, le moyen d'expression qu'est la danse vous est utile, ou vous sert tout du moins, dans d'autres domaines de votre vie, dans votre quotidien et les gestes les plus banals ? Est-ce que vous pensez que cela change votre regard sur les lieux que vous connaissez ou découvrez ?

J : Ouais... Je pense qu'à plusieurs endroits ça influe. Même de manière inconsciente, j'en suis persuadée. Si, ça permet d'ouvrir les portes avec les pieds ! (*rires*) C'est vrai, tous les danseurs font ça, même les non-danseurs d'ailleurs. Mais quand on a les mains prises... on ouvre les portes avec les pieds. Après au-delà de la blague, on pourrait imaginer que je découvre un endroit et je me dis « tiens je pourrais y faire ça » en danse et tout... Je le vois plus chez Hervé par exemple (*Hervé Maïgret*), cette projection de danseur dans des espaces. Mmmh... Je pense que j'ai un rapport à la danse un peu comme je développais avant, je pense que j'ai en moi cette idée de décalage des choses... ou de leur enlever leur fonction arbitraire, même si je les reconnais et je les utilise. Je pense être éduquée dans ma société (*rires*) mais c'est plutôt un regard de côté que j'ai, et même si je n'avais pas fait de danse je crois que je l'aurais. Après, les choses interagissent entre elle et c'est un peu l'œuf ou la poule, est-ce que c'est la danse ou pas... Mais en fait si, il y a plein d'espaces, des espaces en friche, où on se dit il y a vraiment un potentiel, on pourrait en faire quelque chose. Mais je sais que j'ai tendance à voir plus loin que la simple réalisation du corps. J'ai un imaginaire qui fait que je m'imagine des trucs en l'air enfin, comme des chorégraphes aussi ! Ça peut être vite cinématographique ou, je peux avoir des projections artistiques plus vastes.

M : D'accord. Je voulais vous demander également, si vous aviez l'habitude de pratiquer l'improvisation, et qu'est ce que cela peut apporter selon vous à votre pratique de l'espace de tout la jours, et dans la danse ?

J : Ok... Oui, je pratique l'improvisation ! (*rires*) En fait j'ai un exemple qui je pense va répondre à cette question. On danse avec la compagnie dans des maisons de retraite et aussi dans des hôpitaux, au CHU avec des enfants malades dans leur chambre. Dans les maisons de retraite, le projet s'appelle la danse du présent, en

l'occurrence quand on est dans des unités Alzheimer, on sait que demain elle n'existera plus. Mais au-delà de ça, c'est vraiment aussi l'idée c'est que ici et maintenant, ce qui se passe là ne se passera pas ailleurs, autrement, plus tard, avec d'autres personnes. C'est très présent, et ce projet là c'est pas des chorégraphies qu'on connaît qu'on va danser, même à l'hôpital on est en improvisation totale. Soit on a un musicien, soit on choisit nos musiques etc. On est vraiment dans un rapport presque de soin dansé. C'est cette idée d'être au service – on parlait du public et du regard – là on est vraiment au service de la personne. Il n'y a pas cette idée d'espace infini ou de public abstrait ou universel. Là on est vraiment sur une personne ou un petit groupe, mais on est dans un échange vrai. Et ce sont souvent des moments très très très émouvants, très forts. Et justement l'improvisation nous permet ça, c'est à dire de créer les meilleurs conditions et dispositions possibles pour qu'un autre langage que celui habituel puisse émerger. le langage qui demande « est-ce que ça va bien » comme il peut y avoir dans les soins ou qu'un proche pourrait avoir, nous on arrive avec un autre langage, qui est évidemment un langage non jugeant parce que je ne sais pas dire avec mon corps « je te juge ». On est vraiment dans le cadeau, dans le don. Et c'est assez magique, que ce soit les enfants ou que ce soit les personnes âgées, il y a un retour comme s'il n'y avait plus de barrières, de codes comme on parlait. Et ça nous arrive très souvent que des gens que ce soient des tous petits ou des vieux, sur qui on n'aurait pas misé une once d'attrait à cette activité dans des lieux médicalisés... donc c'est vraiment assez dur comme cadre... On a des gens qui se sont pas levés depuis deux ans qui se lèvent et qui dansent, on a des enfants attentifs, on a des moments très très beaux. Des parents qui voient leurs enfants jouer ou danser, il y a une sorte de soulagement. Il se passe quelque chose et sans l'improvisation ça fonctionnerait pas comme ça. C'est une adresse immédiate... Après, on improvise tous, on danse tous de manière naturelle. Depuis que je suis gamine je fais ça, il y a un vrai plaisir à ça. Mais je ne suis pas une danseuse qui m'aime me regarder danser. J'ai besoin d'une raison, d'un sens, que ça serve à quelque chose. Je connais d'autres danseurs qui vous diront :

« c'est comme ceci cela que je trouve les mouvements... », c'est un fait on travaille aussi en improvisation pour créer. Mais c'est le métier, c'est moins intéressant je trouve.

M : Et dans ce rapport à l'immédiateté que permet l'improvisation, comment vous décririez l'influence qui peut y avoir entre vous même en train de danser, et l'environnement dans lequel vous vous trouvez, les autres autour ? Est-ce une relation de don pur, de réciprocité ?...

J : Je dirais les deux, dans tous ces moments d'improvisation, qu'il y ait du monde ou pas de monde c'est juste que moi ça me stimule plus... Si me met dans une pièce, je peux mais à un moment mon moteur va s'essouffler je vais aller faire autre chose ! S'il y a quelqu'un, quelqu'un qui va pas bien par exemple, de souffrant (*rires*), non mais il y a cette idée là quand même. Je rigole mais il y a, quand on va voir des enfants malades ou des gens qui sont pas dans des états, voilà il faut avoir une certaine sensibilité qui va avec. C'est pas si anodin. Quand je dis, les deux à la fois l'environnement et l'échange pur... c'est comment on fait sa tambouille entre « je m'intéresse à mon environnement », comme une chambre d'hôpital aussi petite soit elle vraiment très très exigüe, comment un recoin, une fenêtre, un évier, un truc va nous être un prétexte ou une occasion à justement y glisser notre imaginaire. Et en même temps ça va être l'espace qui nourrit notre imaginaire. Il y a ce va et viens entre la contrainte spatiale et ma création pure. Il y a aussi cette personne qui assiste à ce truc un peu bizarre qu'on fait, c'est à dire d'un seul coup être face au mur avec une fenêtre et faire des mouvements qui ne

correspondent pas à des mouvements fonctionnels... Michel Bouquet dit qu'on est trois à l'intérieur d'un comédien, il y a le technicien, le personnage et le médiateur. Dans le danseur c'est pareil, on danse avec cette conscience qu'on est là pour quelqu'un et qu'on construit un univers, un moment dansé. Et on est pas dupe, on inclue l'autre dans ce qu'on est en train de faire. Et ça encore ça dépend de chaque interprète. Il y en a qui vont avoir tendance à ne pas prendre en compte, où des gens qui vont être que sur la personne. C'est un espace de liberté à trouver à l'intérieur d'un espace et d'un lien concret. C'est clair ?

M : Oui ! Ce que je trouvais intéressant dans ce que vous disiez, c'est aussi l'exemple de la fenêtre, d'un rapport purement fonctionnel à un moment donné comme si la danse était une forme de jeu avec cette fonction ! En ayant conscience qu'on ouvre une fenêtre selon un code précis, et s'accorder cette liberté est une forme de jeu...

Cette question à présent est un peu générale, vous y répondez comme vous souhaitez. Quels sont d'après vous les rapports qui existent, de façon concrète ou symbolique, entre l'architecture au sens large et un corps en mouvement, pas forcément dansant.

J : Comment je peux mettre les deux ensemble ? Donc ça peut être bâtiment ou quoi que ce soit...

M : Si cela peut vous aider, est-ce que l'architecture peut d'une certaine manière répondre à notre corps humain, sur un lien à la posture que vous développez avant ? Que notre posture peut être changée face à une architecture ?

J : Je comprends ! Et oui, c'est j'imagine le rôle de l'architecte. Je pense que oui évidemment, telle ou telle architecture suivant comment elle est pensée ou l'intention avec laquelle elle a été construite, peut déclencher chez la personne qui la voit ou qui l'expérimente des changements de posture. Après la question c'est comment la contrainte – par définition l'architecture contraint un mouvement, un corps, déjà premièrement une contrainte non pas par la torture mais par le cadre – va être créé par l'architecture. Moi ça me pose la question, et je me fais l'avocat du diable... Mais est-ce que ce ne serait pas une utopie pure que d'imaginer transformer cette contrainte d'un espace figé (après on peut en faire ce qu'on veut, on peut le moduler etc.), mais de toute façon il y a toujours une contrainte sur un corps. Euh... est-ce que ça n'est pas une utopie de croire que l'architecture peut s'adapter aux mouvement du corps ? Est-ce que de toute façon ça n'est pas changer une contrainte pour une autre. Et en tant que danseur de manière très subjective, qu'on ait telle ou telle contrainte, la plus ergonomique possible, la plus accueillante au mouvement possible, elle restera toujours pour moi une contrainte d'une certaine forme (*sourit*). Et j'aurai toujours avec cet esprit de charivari, l'envie d'aller voir comment je pousse cette architecture à sa limite. Donc ça c'est vraiment pour me faire l'avocat du diable, mais est-ce qu'il est possible de créer une architecture qui épouserait le mouvement humain ?

M : et est-ce souhaitable ? (*rires*)

J : Je pense que les utopies sont souhaitables, donc de toute façon je serais pour ! Après j'aurai toujours comme une forme d'instinct de survie, comme un scepticisme face au fait que ça réussisse. Mais je crois à l'effort, et au fait que c'est important. Je pense que... ce qui a le plus d'impact sur un être humain c'est une forme de beauté ! Alors j'utilise des gros mots et le terme de beauté en ce moment n'est pas à la mode. Les choses ne sont pas censées être belles, mais pas beauté au

sens de c'est joli, ou d'un ça me plaît, ou d'un jugement de goût, mais vraiment une certaine forme de transcendance. Alors, pff j'aime pas trop utiliser ces mots surtout en tant que philosophe car je ne sais pas ce qui va réellement être mis derrière et comment ils vont être reçus... Mais c'est un peu la même chose que face à l'art... il y a ce rapport à l'architecture qui est beaucoup plus... Je pense que je ne suis pas la seule artiste du mouvement ou de la danse, ce qu'on aime vraiment quand on pense à l'architecture, et là dessus on a de la chance quand on danse dans des lieux de patrimoine...(pause) Enfin, **le plus intéressant pour un danseur c'est les jeux de volumes. Le côté peu d'espace et beaucoup d'espace.** Ça c'est ce qui va nous stimuler plus que si j'imagine des formes plus rondes par exemple, car son corps va le faire naturellement. Donc le rapport de l'architecture à la danse, ça va être des idées de passage ou de cheminements, plus qu'une pièce figée par exemple. Ça répond à la question ?

M : Si tout à fait, ça interroge la contrainte de l'espace, entre une vision utopique, ergonomique et des questions de résistance. d'une certaine manière il existe du répondant avec un espace qui nous résiste. On s'adapte autant que l'espace peut être adapté, ça crée du mouvement cette friction.

J : Bien sur, on réagit à quelque chose... C'est vrai que j'ai pris un axe un peu critique ou à contrepoint mais c'est vrai que de toute façon corps en mouvement - de n'importe qui d'ailleurs - et architecture... L'architecture peut créer quelque chose, pour quelqu'un qui n'a pas la capacité de mettre en mouvement son corps pour avoir des sensations particulières. Et là je pense à la proprioception, au travail de Yoann Bourgeois (même si en ce moment c'est compliqué) (*Julie fait référence à ses accusations de plagiat*) ou à des travaux même de circassiens, où l'architecture a un vrai rôle à jouer, de pouvoir transmettre. C'est presque un rôle pédagogique en fait, de faire prendre conscience à l'homme de sa place dans un mécanisme de forces, dans lequel il vit... évidemment perspectif, d'angles, de gravité, de chutes...

M : Vous faisiez référence tout à l'heure aux lieux du patrimoine, **est-ce que vous connaissez l'expérience d'un spectacle, d'une œuvre chorégraphique donné dans un lieu historique justement en tant que danseur mais aussi en tant que spectateur ? Si vous avez un exemple marquant en tête pouvez-vous en faire le récit ?**

J : Alors en tant que spectateur... c'était à Avignon, dans la cour des Papes. Ah ! En fait non, je ne l'ai pas vu en vrai, je sais plus... c'était Anne Teresa de Keersmaecker. C'est un spectacle qui dure très très longtemps, il y a le lever du soleil. Dans mon souvenir ce sont des binômes de danseurs... (*réfléchit*) des binômes ou des trios. Et c'est vraiment magnifique, il y a ce rapport à la cité des Papes, de cette architecture de pierres, de ce lever. En plus, on est à la fois dans le monument historique et avec le rapport aux éléments de plein air.

Il y a beaucoup de ronds de jambes, de cercles... il y a quelque chose de très très très beau dans cette pièce. Autrement ici, il y a plusieurs spectacles à la Garenne Le Mot, Sud Loire. C'est une sorte de château avec une cour etc. J'ai vu des choses là bas, on a dansé là bas. Voilà, ça c'est plutôt chouette... Euh... Moi j'ai vu un spectacle mais qui était justement avec trois lieux de représentation d'une jeune compagnie dont la chorégraphe est Lauriane Douchin. Alors **le problème des lieux patrimoniaux, c'est où je danse, comment je danse, quels sont mes choix de décors.** Donc voilà, c'était un choix plutôt de faire quelque chose de parcellaire ici... Après, personnellement j'ai dansé au passage Sainte Croix à côté de l'église Sainte Croix, mais c'est pas un monument « dingue ».

M : Après, pas besoin forcément d'être « dingue », mais c'est plutôt sur votre ressenti dans un cadre, un lieu qui a lui aussi une mémoire. En l'occurrence, un passage c'est intéressant aussi !

J : Alors des lieux comme ça il y en d'autres aussi dont j'ai oublié les noms (*rires*)... (*pause*) Et bien, je reviens à mon truc du beau. C'est con mais il y a quelque chose qui nous dépasse, parce qu'en tant que danseur on est pas historien. On peut l'être mais généralement on est pas avec un rapport de « on mon dieu untel a vécu là etc, et je connais sa vie et ci... », ça rejoint l'idée d'un public un peu universel. La pierre ou la sculpture apporte je trouve quelque chose d'un peu ancestral, de l'ordre d'une tradition qui se perpétue. Je me souviens dans les Beaux-Arts par exemple, ce n'est pas anodin. Il y a ce rapport de corps qui est d'emblée esthétisé. Le corps qui danse donne une dimension supplémentaire à ce lieu. Mais ça doit être pareil quand on est spectateur, en fait **dans ce cas là le personnage principal est souvent le lieu.** Et si on arrive à avoir le focus sur nous, danseurs tant mieux, mais c'est pas... **On ne danse pas seul, on parlait tout à l'heure du rapport à l'autre, là on a un partenaire à part entière.** Et ça peut marcher avec un élément historique, du patrimoine comme ça peut marcher avec une architecture avec une identité très contemporaine. Quand elle prend sa part de « beau » - pas au sens de joli - elle nous nourrit comme ça. D'ailleurs il y a des théâtres, et **chaque théâtre a sa façon de placer le public, son histoire. Nous on est comme des fous quand on a un beau théâtre à l'italienne, qu'on aime ça ou qu'on aime pas ça, on a un rapport individuel dans le lieu où l'on va danser.**

M : Justement sur cet évènement de danser dans un théâtre à l'italienne, **quelles singularités peuvent exister d'après vous entre une expérience dans des conditions classiques et en plein air par exemple ?**

J : Pour le coup on fait vraiment les deux nous ! **Je pense autant danser en théâtre qu'à l'extérieur. Mais il y a quelque chose dans le théâtre où on retrouve les bases de la représentation qu'on a de notre métier.** C'est à dire avec les loges, le public un peu anonyme, les lumières, enfin c'est plus institutionnel. Quand on est dehors il y a quelque chose que j'aime beaucoup ; je crois que j'aime autant l'un que l'autre. Et la différence est sur le fait qu'on ne peut pas se cacher quand on est pas dans un théâtre. Il y a un rapport de liberté et de jeu. C'est un peu **le danseur à l'air libre (rires)**, et on peut jouer avec tout ce qui nous entoure. On a pour une fois une vraie vision au lointain ce qui est très rare dans un théâtre. On est dans une boîte noire, on ne fait qu'imaginer. On dit à une personne qui monte sur scène « projette ton regard, projette ton regard ! », c'est pas simple. Notre imaginaire est obligé d'être très fort... Et **quand on est dehors, l'imaginaire on le place ailleurs. On a des vrais prétextes de supports de regards. Là je me retrouve dans un rapport beaucoup plus conscient à l'espace. J'ai une conscience de mon corps dans l'espace, je peux imaginer mon corps tout petit par rapport à tel point de focus très loin. Il y a une liberté de représentation de son corps dans l'espace qui est un peu infini.** Et puis il y a évidemment le public, qui passe en général quand on est dehors, qui est un public qui n'a pas forcément payé donc qui passe qui repart. Il y a un côté un peu plus d'humain à humain avec un défi, que les gens restent. C'est une très bonne école en tant qu'interprète, et d'humilité et de puissance et de comment on fait les choses... Et il y a le rapport aux éléments ! Il pleut, il pleut pas, il y a du soleil...

M : Et aux sensations que ça peut créer... Je rebondis sur ce que vous avez évoqué sur la présence de son corps dans l'espace, le fait de projeter son regard plus facilement dans l'espace public par exemple. Et **comment vous décririez la**

proprioception comme vous l'avez dit – seule et avec les autres ?

J : à l'intérieur ou à l'extérieur donc peu importe... Je pense qu'en tant que danseur on a une très bonne conscience de ça. Après c'est difficile de dire comment je le perçois. C'est encore une fois, est-ce que j'ai ce rapport au monde car je suis comme ça ou c'est parce que je suis danseuse... En fait c'est quelque chose qui m'intéresse profondément autant en philo qu'en danse. Je pense que bien utiliser sa proprioception c'est une certaine façon d'avoir un rapport au monde, c'est presque de la métaphysique au sens très simple, c'est à dire la manière qu'on a d'être au monde. Je suis persuadée, et c'est un travail que je suis en train de développer, qu'il y a une manière d'être au monde quand on est danseur, qu'on peut ou pas avoir. La proprioception c'est une manière d'être au monde. Moi c'est quelque chose qui m'habite profondément ce rapport à l'espace. Quand j'écris de la philo par exemple, j'ai un rapport particulier à l'espace. Je suis assise par terre, j'ai tout autour et je sais où sont les choses dans l'espace... Ma mémoire elle est dans l'espace. Je sais des choses non pas parce que j'y réfléchis mais je sais où aller les chercher dans l'espace. C'est comme ça depuis que je suis gamine, et ça je pense que c'est un rapport au monde dans l'espace. Et la danse amène à ça, à cette conscience de « ses yeux derrière la tête ». Il y a une certaine forme de libération quand on en prend conscience et il y a une pédagogie à faire là dessus et qu'on a tous cette capacité. Mais est-ce qu'il y a une différence quand on est seul et quand on est en groupe ?... C'est pas tant une différence nette, mais c'est qu'en groupe ça nous permet d'avoir une prise de conscience des autres et de leur mouvement, ça offre la capacité de sentir beaucoup plus que de voir. Même si on s'arrête pour vérifier qu'on fait bien les mêmes choses. Ça frôle l'intuition, on pourrait appeler ça une pensée intuitive, mais je pense que c'est quand même une perception réelle qui passe par le sensible... à la fois le danseur à un rapport au corps qui est sans doute pas toujours sain. Je ne parle pas en mon nom mais il y a souvent une exigence du corps et d'une esthétique du corps. Moi je sais que je ne pouvais pas être danseuse classique par exemple, de manière très trivial j'ai trop de seins ! Point. Il y a des choses quand on danse toute sa vie et que c'est son métier où soit on parfait on correspond aux critères (mais ça veut pas dire qu'on va bien et qu'on est ok avec son corps), soit le danseur ou la danseuse complexe, il y a cette idée de performance physique qui est réelle. Il y a un rapport au corps pas tant d'esthétique mais aussi de santé et de puissance musculaire et de souplesse... Et aussi, est-ce que je m'assume comme je suis, est-ce que je revendique... Mais avant d'être ok avec la proprioception, il faut d'abord se libérer de sa propre image. Et ça lorsqu'on travaille avec des amateurs (on a un projet notamment avec tous pleins d'amateurs. *les 4 saisons* qui sort cette semaine !), où ce sont des gens qui dansent quand même beaucoup mais qui sont très très durs avec eux même, avec leur corps. Alors que je pense que quand on devient danseur pro, il y a un moment – peut-être c'est faux mais je sais que depuis que je suis passée danseuse pro ce qui m'incombe c'est tout ce dont on a parlé : l'imaginaire, le rapport au sens ou à ce que je raconte, et d'assumer son corps comme il est. Et ça aide. On dépasse ce côté qui je suis à quoi je ressemble, j'espère.

M : Très bien... Tout à l'heure vous avez parlé d'une chose assez frappante quand vous décriviez la manière dont vous étiez installée pour écrire, assise, en constellations d'idées avec ce que vous écrivez autour de vous. Je me demandais si vous aviez déjà essayé de retranscrire une chorégraphie par exemple. Et quels outils vous utilisez ou utiliseriez, que ce soit les mots, en écrits, en dessins,...

J : Ma réponse est décevante c'est non. (*rires*), mais je vais expliquer ! Je projette qu'il y a quelque chose qui pourrait être très fructueux entre la pensée et l'écriture

ou même avec le mouvement. Je le fais pas pour plusieurs raisons... En fait c'est pas vrai, je l'ai déjà fait évidemment mais j'y viens après. Bon d'abord parce que quand j'écris c'est pas de la danse. J'essaye de trouver avec des mots, même si c'est de sensations, quelque chose – et c'est un exercice difficile pour un danseur – que je ne vais pas exprimer par le corps. Après c'est mon travail d'auteur de trouver autrement, est-ce que je fais un travail philosophique pur ou d'essai, ou philosophico-poétique.... C'est vraiment un travail de style. Après quand on parle de constellation, que je m'étale, que je suis assise toujours en tailleur, et que je me fais mal au cou... Danser et écrire ça va pas ensemble, quand j'écris je me fais mal ! Mais j'ai besoin d'être physiquement en action. Je ne sais pas ce que c'est qu'être à un bureau. Même là je parle je n'arrête pas de bouger, et pourtant j'ai longtemps été dans des bureaux. Mais **j'ai besoin que le corps soit impliqué. La posture que j'ai est une posture de danseuse même quand j'écris.** Après quand je dis que je retranscris : avant de travailler avec Hervé j'ai travaillé aux Lilas pendant longtemps, à côté de Paris au théâtre du Garde Chasse, et j'ai monté pendant quatre ou cinq ans des spectacles entiers, avec beaucoup beaucoup de personnes, de chorégraphes. Donc oui j'ai déjà retranscrit, et les outils que j'avais c'était le film. C'est par la captation vidéo qu'on peut retravailler, mais après sinon ça ne ressemble à rien retranscrire les chorégraphies ! Parce qu'on ne fait pas de notation nous, et que ça reste quelques choses où certaines personnes font des formations d'écriture. Je pense à Laban et d'autres. Mais les danseurs et les chorégraphes pour la majorité ne sont pas du tout formés à ça. Souvent, moi les personnes que j'ai rencontré qui font ça, ce sont des gens qui ont dansé ou qui dansent mais... soit qui n'ont pas pu être danseur comme ils voulaient l'être ou qui se diversifient comme on peut être prof de danse. Ça se passe assez jeune, c'est rare qu'une personne qui a fait carrière se lance dans la transcription. C'est un savoir très spécifique, ce sont des partitions très compliquées. Sachant que lorsqu'on travaille avec des chorégraphes contemporains comme il y en a pleins, chacun a son élan ou sa façon de faire. C'est très difficile de retranscrire de manière analytique je trouve bras, diagonales, mains, quart de tour,... pour moi c'est tout l'inverse de la démarche de la création du mouvement. Même Hervé, ça sort comme ça sort ! **Chacun a une patte de chorégraphe, et j'aime l'idée que chacun a son cheminement vers le mouvement. C'est très lié à la manière dont on se représente un mouvement.** C'est quelque chose qui me passionne, je suis persuadée que certaines personnes se le représentent par des sensations de chaleur ou de froid, va retranscrire ça en mouvement ! Je pense que certains peuvent se représenter leur corps dans les trois dimensions, dans l'espace en 3D, et certains se le figurent en apports musculaires, en intentions etc. Et je crois que c'est en gardant ces mouvements là qu'on arrive au mouvement juste. J'ai du mal avec un rapport trop analytique aux choses, qui va extraire et le poser en dehors de son élan et du côté vivant... Tout ça pour dire que je me souviens de quand « j'écrivais » les chorés c'était : « dégage droite, 1, 2, 3, trois petits points,... » et moi je vais savoir ce que ça veut dire. C'est plus un moyen mnémotechnique avec un mélange de dessins, de codes, de trucs, de flèches, qui va falloir que je sois capable de retranscrire personnellement, plutôt que quelque chose que quelqu'un d'autre devrait lire.

M : C'est donc moins tant pour communiquer avec l'autre que soi-même se souvenir de quelque chose, soi même ?

J : Exactement. Récemment je travaillais avec un marionnettiste ; que je mets en scène et qui as une marionnette de danseuse, c'est vraiment magnifique c'est lui qui les fait. Et on a fini de chorégrapier le truc, et lui a noté pour se souvenir ! Le dessin était très drôle, ça ne ressemble à rien ! c'est vu du dessus, il y a des zig-

-zags, enfin quand le musicien est arrivé il lui a montré mais personne ne peut comprendre. Même lui s'il le regarde dans un mois je ne sais pas s'il pourra ce souvenir de ce qu'il a voulu dire.

M : D'accord. Dans un rapport qu'on a pas encore abordé, celui de la danse au son et à la musicalité, quel lien vous entretenez avec la musique ou la non-musique, à quel point c'est important pour vous ?

J : Oui je crois que c'est important, mais parce que j'aime ça. J'ai pas de problème à danser sans musique mais il y a quand même quelque chose de très fort, c'est un univers en soi. C'est aussi très agréable pour le danseur de se lover dans un autre univers. Après on le sait en tant que danseur, la musique est un piège. Euhh... Une musique forte nous empêche de faire autre chose que d'illustrer cette musique forte. Il faut y être attentif mais après, je crois que ma première manière de danser quand j'étais petite c'était parce qu'il y avait de la musique qui me faisait danser, c'est le premier élan. C'est quelque chose qui me touche profondément... Quand on créé ou qu'on travaille, c'est quelque chose sur lequel je suis de plus en plus exigeante, et je peux en tant qu'assistante chorégraphe ! Je n'aime pas quand j'aime pas la musique ! (*rires*) Après il y en a qui s'en fichent plus que ça, moi c'est rare que je puisse valider tout sur un spectacle (*rires*). J'aime la musique, j'ai des goûts assez affûtés dans certains domaines. Après, je trouve qu'un bon mouvement sur un bon mouvement musical c'est vraiment top ! Ça nous emporte en tant que danseurs, avec le public. Et c'est vrai qu'en danse, la musique est vraiment notre partenaire premier. Et si c'est pas la musique, dehors c'est le son, le bruit de quelque chose, des oiseaux.... Je pense que son et espace sont nos deux partenaires de jeu et de composition, je pense notamment en improvisation. D'un point de vue de la création, et en tant qu'auteur, à la parole, au corps, au mouvement, la création d'un univers sonore c'est passionnant. C'est quand même l'art immatériel par essence, et nous avec le corps c'est intéressant d'avoir cette chose qui nous habille, qui nous entoure, qui nous nourrit. Je trouve des rapports forts au silence, aux silences corporels et de son, c'est très important quand on veut raconter quelque chose. On a la même amplitude d'intensité, en faisant des tous petits mouvements, très intenses, et l'univers sonore peut faire la même chose... La lumière elle est contrainte à l'espace pour le coup.

M : Finalement ça participe à spatialiser, en tout cas c'est comme ça que je l'interprète, entre un espace matériel avec des corps, des vides et des pleins, et un univers sonore qui complète d'interstices de vides, de silences, d'intensités,...

J : J'aurais tendance à ajouter que ça joue plus sur l'émotion ou sur l'imaginaire... en tout cas c'est plus une nappe en plus ou un prisme en plus sur ce qui est dit et comment on veut le dire. Si on change cet univers le message est très différent, c'est très puissant. Enfin on a un rapport nous qui est plutôt de diffusion homogène d'un son mais c'est vrai qu'on peut spatialiser ce son... Je pense à un autre projet que Olivia Granville qui était au LU, maintenant elle est à La Rochelle. Elle a inventé ce protocole, enfin même si c'est pas nouveau nouveau, les danseurs ont des écouteurs qui disent des choses : aller à droite, mettez vous à genou, faites vos lacets, etc. Avec des danseurs pros c'est moins intéressant mais avec des amateurs ça créer des mouvements de foule !

M : J'irai voir cette référence merci ! Alors la question suivante est plus sur le vocabulaire sur des phrases que vous avez peut-être déjà entendu en atelier, en studio, comme celui d' « étirer la colonne », « mettre de l'espace entre ses bras »,

« se grandir », « aller jusqu'au bout du mouvement », qui mettent en espace des éléments pas toujours palpables. En quoi selon vous, cela peut aider à gagner en justesse dans le mouvement ?

J : C'est rigolo, ce sont des choses sur lequel j'ai un tout petit peu écrit... Oui c'est vrai qu'en danse on utilise des mots comme ça qui sont un peu fous. « Respire par le dos » (*rires*), bon bah c'est quoi ? « quand tu descends penses à monter », « quand tu montes, ancre toi », on est quand même dans des choses qui paraissent vraiment absurdes qui n'ont pas de sens. On est morts de rires dans la compagnie, ou même quand j'ai pris ou donné des ateliers, je me permets de faire des blagues. Mais on finit par mettre les gens la tête en bas, si quelqu'un qui rentre c'est l'asile ! Et le langage qu'on utilise est complètement absurde, et comment avec le langage usuel, commun, qu'on a tous, on arrive à transmettre quelque chose. Et on le voit bien, pour transmettre de la danse, on est obligé de faire vriller, de tordre ou faire des compositions assez drôles pour transmettre un mouvement. Ça veut bien dire que peut-être il n'existe pas un langage de danse pur en soit. Moi je trouve ça bien. C'est un peu dommage je trouve, comme l'Espéranto à essayer de trouver un langage commun, d'écrire ça... Et là encore, les phrases que tu as choisis étaient plutôt « convenables » mais ça peut être... des trucs où c'est difficile de ne pas rigoler. Alors, évidemment que ça aide au mouvement, évidemment que ça aide à la justesse et c'est d'ailleurs pour ça qu'on compose ces choses là. Chaque chorégraphe, ça peut être le chorégraphe ou la personne qui transmet, va créer ses propres images pour être compris. C'est de la pédagogie instantanée, mais c'est aussi comment il va transmettre ce qu'il veut transmettre à ses danseurs. Parfois un chorégraphe peut avoir du mal à se faire comprendre et ça nécessite d'utiliser un langage usuel là où l'élan même de ce qu'on fait ne l'est pas. C'est aussi pour ça qu'on travaille bien avec Hervé, des fois il veut des trucs, ou il a un élan et moi je crois que je comprends son truc, je n'en suis pas sûre, mais je décide de le traduire en mots. Et à la fin il dit c'est exactement ça. Mais il y a quand même des angles morts sur comment on comprend.

Moi je me souviens que Nathalie, la femme d'Hervé qui a dansé avec Karine Saporta, une chorégraphe aussi qui disait : « mets du muscle dans tes cheveux ». Vas-y courage ! Après on en fait ce qu'on en veut, il y en a qui vont faire ça (*agite ses cheveux*) ! Mais voilà c'est au-delà de transmettre une justesse de mouvement, je pense que c'est transmettre un univers. Ça dépend de l'exigence des chorégraphes. Être danseur professionnel admettons, c'est pas tant avoir une justesse technique ; c'est pas très compliqué de bien danser, c'est la capacité qu'on a d'être au service d'une création et de l'univers de quelqu'un. Et tous ces termes de transmission de mouvement... Un mouvement juste c'est pas forcément bien exécuté, c'est fait parce que le danseur est juste par rapport à ce que lui trouve juste, malgré le chorégraphe. Je reste persuadée qu'on ne peut pas avoir un bon mouvement si le danseur n'est pas juste où il est lui. Ce sont des accords, une compagnie ou même un ballet ; même si c'est moins vrai, on est dans des choses plus carrées. Peut-être c'est la différence entre une danseuse étoile au début et à la fin de sa carrière, il y a forcément une émancipation du moule j'en suis persuadée.

M : Merci... Pour finir... on a évoqué au début le rapport à l'immédiateté, quand on danse quand on partage, mais de manière plus globale comment vous vous appréhendez le temps, la temporalité lorsque vous dansez ?

J : Je pense que c'est une suspension du temps. Ça résume tout, le corps dansant est le corps en suspension de son utilisation quotidienne. On suspend un corps fonctionnel, utile. On lui permet le temps de la danse de faire quelque chose de

profondément inutile. Et c'est aussi une suspension du temps, suivant l'intensité de la danse, ce qu'on fait, on a vraiment des moments qualitatifs et plus du tout quantitatifs dans un Chronos de temps qui s'égraine de manière régulière. Quand on monte sur scène, il n'y a pas de... Soit c'est une distorsion ou une concentration, le temps est tout autre comme tout événement assez extraordinaire. Et on fait ce métier un peu pour ça. Même de manière générale en tant que danseur on a un rapport quotidien très bizarre. Le rapport à l'âge par exemple, il est un peu... ça doit dépendre des gens, peut-être certains danseurs sont terrorisés par la vieillesse mais, quand même beaucoup beaucoup de danseurs ont un rapport à l'âge complètement différent. Ça ne veut pas dire qu'on a pas les mêmes préoccupations que tout le monde, la famille, les enfants et tout ça mais le temps ne s'écoule pas pareil. Peut-être parce qu'on a la possibilité de goûter à des moments en dehors du temps, on joue avec une forme de futilité... Et en même temps très exigeante. Je connais beaucoup de danseurs qui font plus jeunes que leur âge, ou ont une vie, un dynamisme, et ça doit aussi être un rapport au corps qui s'entretient et qui fait qu'une énergie est là !... Peut-être que c'est le propre de l'artiste d'être à côté du chronos et d'avoir ces temps dilatés. Et en même temps le danseur peut être celui qui compte, qui est très proche d'une certaine métromie. C'est quand même complètement à côté du quotidien, mais ça ne veut pas dire que le danseur ou le créateur est déconnecté du quotidien ou de la société qui l'entoure au contraire. C'est le rapport à la création qui l'extrait du quotidien... Même si on parle du quotidien. (*rires*)

M : C'est tout le paradoxe, qui est intéressant en tout cas. À la fois la manière dont cela bouleverse le quotidien et ce moment suspendu où l'on s'extrait pour revenir avec un regard neuf.

J : Ouais c'est exactement ça, et en même temps... c'est Matthias Gross qui disait ça, peut-être qu'**on pourrait imaginer qu'il a un rapport au danseur qui est très quotidien et en même temps qu'est ce qui fait cette différence. On a vu ça avec le confinement, dans des mises en situation quotidiennes, d'un seul coup les danseurs détournent la chose. Et est-ce qu'un danseur qui fait ses courses c'est pareil que quelqu'un d'autre ? Un danseur qui prend une tasse est-ce que c'est pareil ou pas ?** C'est vrai que quand on est danseur, ça on le sait à force quand on est dans la danse et quand on ne l'est pas, même pour les mêmes mouvements. Et au bout d'un moment, c'est jubilatoire, notre propre instrument le corps sait quand on est en ON et en OFF... **C'est peut-être ça le danseur, celui qui lutte de manière quotidienne contre cet ordinaire ou ce quotidien paradoxalement. Il crée un espace... Ce qui est paradoxal, c'est que c'est l'art probablement le plus incarné et périssable, le plus lié au vieillissement, à l'obsolescence des corps etc. et en même temps le plus en lutte contre le côté quotidien...Voilà !**

M : Écoutez, merci à vous !

J : De rien, merci !

M : Merci pour cette heure d'échanges, c'était très riche. Ça alimente ma réflexion pour mon mémoire et si cela vous intéresse je pourrai vous joindre ma note de progression !

J : Ah oui oui volontiers !

(Julie me transmet plusieurs contacts pour des entretiens à venir, fin de l'entretien 12h18)

RETRANSCRIPTION : JOLIEN NAEYAERT

vendredi 1er avril 2022, 15h échange conduit en visioconférence /

durée de l'entretien : 1h30

(architecte-ingénieure et danseuse)

Cet entretien prend la forme d'une discussion libre autour de nos deux pratiques et démarches interrogeant l'échelle du corps dans la discipline architecturale. L'échange investit des préoccupations sur la mobilisation des outils corporels dans la profession de l'architecte, et sur la question de l'« être danseur.se ».

M : Bonjour Jolien, tout d'abord merci d'avoir accepté cet entretien, est-ce que je peux vous demander s'il est possible d'enregistrer la conversation pour que je puisse l'utiliser dans le cadre de mon mémoire ?

J : Oui oui ! Pas de problème.

M : Super, merci beaucoup. En l'occurrence mon mémoire porte sur le rapport entre danse et architecture et plus particulièrement la manière dont les danseurs possèdent un regard expert face à nos lieux vécus, qu'ils soient domestiques ou publiques. Au semestre précédent, j'ai commencé mon mémoire en me nourrissant de lectures, d'apports théoriques en ayant aussi une attention au rapport à la mémoire entre mémoire du corps et mémoire des lieux. Je vous donne une explication express (*rires*) ! Mais actuellement je suis davantage dans une phase de retour à une pratique corporelle, pour expérimenter vraiment ces questionnements dans le corps à travers des ateliers, des stages mais aussi par le théâtre universitaire de Nantes. Il est assez dynamique et propose de participer à un certain nombre de projets collectifs, performatifs ou de création de façon générale. Ce sont des choses auxquelles je participe et qui appuient des choses que je pressentais entre rythmes individuels, rythmes de groupe et comment les deux se rencontrent, se frottent,... faisant écho à des préoccupations d'architecte sur la question des usages, de la mise en partage de l'espace... Voilà pour ma part ! Est-ce que vous avez envie de vous présenter en tant que personne mais aussi dans votre parcours de danseuse ?

J : C'est... c'est beau que tu m'appelles danseuse, ça me fait plaisir et en même temps je dois admettre que je suis... (*pause*) je ne sais pas si je dois m'appeler moi-même danseuse dans le sens où je n'ai pas eu d'éducation professionnelle sur ça. Et en même temps j'ai toujours dansé depuis que je suis petite, en fait c'est que maintenant, les dernières années que j'ai un peu changé. Tu vois ce grand piano (*Jolien me montre le piano derrière elle*) ! (*rires*) Mmmh, en fait ces derniers ans j'ai arrêté de danser pour changer vers le piano, pas que je ne voudrais plus danser mais c'est le temps qui me manque. Mais je peux déjà te dire que ça me manque énormément (*rires*) ! Donc dans ce sens, la danse est quand même... ça fait partie fondamentalement de ma vie disons. Et je le ressens aussi en tant qu'architecte et artiste, parce que j'ai le même intérêt... Je peux te tutoyer ?

M : Oui bien sur !

J : Merci ! J'ai le même intérêt que toi, ça me fascine le lien entre la danse et l'architecture... Spécifiquement, ce qui m'intéresse c'est de parler de l'expérience physique, corporelle des lieux. Pour resituer, moi j'ai rencontré Anne (*Anne*

Philippe) quand j'étais encore en train d'étudier l'architecture. C'était des études d'ingénieur civile architecte à l'université de Gand (*Belgique*). Mais j'ai fait un Erasmus à Paris, et là c'était chouette pour moi parce que c'était une école où il y avait des cours en art aussi, ce que moi j'avais un peu moins en ingénierie. Et donc j'ai fait « Via Cinema » avec Anne, donc ça fait maintenant là ou presque 11 ans... Le temps va vite (*rires*). Comment je peux situer... (*pause*) En fait c'est peut-être bien de dire le sujet sur lequel j'ai travaillé quand j'ai fini mes études, et donc en fait j'ai inventé mon propre sujet en me disant les 4 dernières années c'est quoi qui m'intéressait le plus dans les cours d'archi. Et c'était des choses comme, terrain vague, ruines, les « achterkant », ça veut dire « faces arrières », faces un peu cachées et ce qu'ils disent sur l'espace public. Voilà, donc un peu les lieux indéfinis, en pleine transformation, indéterminés. Et je me questionnais sur ces lieux qui m'intéressaient et qui sont toujours en train de changer en fait, et je me demandais... la représentation en architecture qui est si présente de plus en plus et surtout la représentation en tant que plans, en tant qu'images, en tant que 3D... est-ce que ça a du sens pour comprendre, chercher, explorer, représenter ou communiquer des lieux comme ça, des lieux indéfinis. Parce que pour moi c'était un peu paradoxal pour chercher une image fixe tu vois, pour ces lieux ça ne marchait pas trop. Je me focalisais sur un lieu assez spécifique « La Petite Ceinture » à Paris, qui est un... (*Jolien prend un livre sur son bureau*) En fait j'ai le livre chez moi mais je peux peut-être te guider sur mon site web où tu peux le lire digitalement. Et (*rires*) tu dois me dire quand je vais trop loin !

M : Oh non au contraire, pas du tout ça m'intéresse beaucoup de savoir comment tu procèdes. Ou en tout cas quel était à ce moment là de ta vie, ta démarche. Et par exemple, le rapport à la représentation en archi, la question des outils, c'est quelque chose qui me préoccupe pas mal... le fait que le plan ou les images fixes sont des outils mais qui ne permettent pas tous seuls de comprendre un lieu surtout comme c'est le cas de ce que tu as pu observé...

J : Oui voilà c'est ma question, et en plus **je dirais qu'il y a des choses qui manquent dans les outils qui sont utilisés pour l'instant surtout pour ces lieux indéfinis.** Mais si je suis honnête, je trouve aussi qu'il nous manque des choses pour parler des lieux qui peuvent être définis aussi tu vois. Donc en fait, surtout **ce qu'il me manque c'est ces choses physiques, la compréhension physique d'être physiquement avec ton corps dans ce lieu.** Donc, déjà moi j'étais dans la défense du « oui, il faut y aller beaucoup plus en tant qu'architecte », et après ok si on peut pas y aller comment est-ce qu'on peut parler de cette expérience corporelle, physique et même très subjective si tu veux, très personnelle. Oui, parce que de temps en temps on ne peut juste pas y aller, donc on a besoin des représentations mais peut-être que ça peut être autre chose que ce qui existe. Et donc, moi **j'ai cherché 3 médias : le médium texte, le médium photographie, et le médium danse.** Danse, ok c'est un mot un peu connoté. Pour moi c'était le mouvement, la présence corporelle, voilà. Et donc dans ce livre là c'était chouette pour moi, c'était comme si j'avais fait plusieurs livres dans un livre (*elle feuillette et me montre le livre*). Et il y a on peut dire, un livre qui va un peu dans le linéaire qui va comme ça, qui est un peu le livre subjectif. Fait de textes subjectifs, de photographies, que moi j'ai fait, et la danse. Donc j'ai aussi fait cette vidéo-danse que je t'ai envoyé (*cf. <https://www.joliennaevert.com/artists>*). Et donc, là graphiquement il y a un autre livre qui est plutôt objectif, c'est à dire qu'est ce que je trouvais de sérieux sur cette Petite Ceinture, de recherches d'urbanisme ou d'architecture. Je trouvais intéressant de le mettre sur une même page, déjà j'invitai le lecteur à le lire en même temps et directement sentir que c'est contradictoire. Tu ne peux pas avoir une seule compréhension, une seule représentation...

Il y a des photographies, et après c'est de la danse. Et c'est un peu drôle car j'ai fait comme ça (*la demi-page est vide*) pour dire qu'en fait autour de la danse dans les recherches objectives d'urbanisme, etc. Je ne trouve rien ! (*rires*) C'était un « statement ». Ça c'était les deux livres, et pour chaque médium j'avais incorporé un troisième livre qui était un peu un cadre théorique autour de chaque médium. Qu'est ce qui existe dans la théorie qui parle de texte dans l'architecture, de photographie dans l'architecture,... Voilà, et donc c'était un peu une invitation en disant « aller, je dois finir mes études avec quelque chose d'écrit », c'est pour ça que c'est un livre. Mais ça aurait pu être si j'avais été dans une école d'art, une performance ou une expo. Mais je devais finir avec un livre alors j'ai essayé d'avoir un document qui permet de ne pas avoir une lecture, une représentation de ce lieu, mais en lisant qu'on puisse lire entre les lignes. Faire ta représentation, ta compréhension de ce lieu toi même en fait.

Mmh, voilà, en fait c'est... c'est chouette je peux te dire, ça m'étonne ça fait dix ans que je l'utilise encore... Je veux te dire, c'est pour te donner du courage de vraiment faire ton truc parce que tu seras étonnée de savoir comment ça peut te servir explicitement ou implicitement après (*rires*).

M : Oui ! Une remarque que j'ai rencontré, qui s'est dissipé au fur et à mesure des discussions, mais que je rencontrais particulièrement au début où je présentais que quelque chose se jouait au niveau corporel avec les lieux, sans savoir le nommer... c'était « où tu veux en venir ? », comme nécessitant un but à prouver. Et c'est cette chose du bénéfice, qui n'est pas forcément un bénéfice immédiat... quoi que ce soit plaisant (*rires*). **J'ai l'impression que la pratique corporelle nourrit quelque chose sur les lieux que l'on traverse y compris les lieux qui ne pas encore qualifiés. Que ce soit au moment d'une analyse de site, ou sur un questionnement sur des rapports standards à l'aménagement, aux objets... et ce que ça produit formellement.** J'ai l'impression que c'est une démarche qui fait se poser beaucoup de questions. Se poser des questions ne donnent pas un bénéfice immédiat de réponse qui va dire « bon voilà c'est ça ou ça », mais ça interroge un peu plus loin qu'une réponse binaire. Il y a du rationnel et de l'intersubjectivité que l'on peut admettre. Et je me suis rendue compte aussi qu'il y avait... En fait, en parallèle je fais un stage de recherche au laboratoire du CRENAU à Nantes et j'ai constaté qu'il y avait peu d'exemples visibles de chercheurs qui hybridaient une pratique de création. C'est finalement peu courant, j'ai pu voir le travail d'une personne qui s'appelle Léna Massiani par exemple qui est pour le coup chercheuse et chorégraphe, et qui propose des actions dans l'espace public en lien avec des habitants. Et on peut lui reprocher, certains centres artistiques peuvent lui dire « c'est trop théorique », et dans un cadre plus académique « c'est trop artistique, ça ne va pas assez droit au but ». Alors que j'ai quand même cette impression, que c'est mettre en discussion deux mondes qui ont tout intérêt à se rencontrer. Pour faire avancer, et une réflexion sur une pratique architecturale, de l'aménagement, et une pratique de corps très sensible.

J : Oui... Et je pense que c'est une très bonne question aussi pour moi, **le rapport entre les connaissances explicites et implicites**. Où les choses ne sont pas directement claires de « à quoi ça sert ». Mmh... C'est peut-être aussi... Je suis en train de penser quand tu parles de ça, c'est pour moi aussi une question difficile. C'est peut-être par rapport à certains rythmes à comprendre les choses. **On a dans ce type de recherches là on a besoin de plus de temps, c'est aussi de ma part la volonté de vouloir sortir d'une certaine vitesse et de productivité. Donc les choses doivent être souvent utiles directement, et c'est un peu une résistance à ça.** (*pause*) Après ça (*montre son livre*), ça fait dix ans maintenant je vais te parler d'un truc que j'ai fait récemment (*rires*). En fait j'ai écrit un texte et récemment, on

me l'a traduit en français. Là c'est encore en néerlandais (*Jolien est d'origine flamande*). Mais je peux t'envoyer le lien !

M : Oui, Anne m'en a parlé en me disant « il faut qu'elle te montre ! Il faut qu'elle t'explique ce texte « **Erreur, Errance, Erros !** »

J : Oui voilà ! Donc tu ne l'as pas encore lu c'est ça ?

M : Non !

J : Juste pour savoir comment je te guide dedans... En fait, ici en Belgique tu as un institut le V.A.I, Vlaams Architectuurinstituut, l'Institut d'architecture de Flandres. Ils sont localisés à Anvers. C'est eux qui m'ont contacté en me demandant... Je peux te dire, je ne l'ai pas encore tout à fait dit, je suis architecte dans une agence à Gand qui s'appelle Robbrecht En Daem Architecten, assez connue ici en Belgique et aussi à l'international. À côté de ça après mes études d'archi j'ai encore fait 3 ans d'études d'art aussi à Gand. J'ai fait des études d'art assez libres dans le sens où on ne me focalisait pas sur un médium donc c'était bien pour moi. Sur la performance, sur pleins de trucs, dans l'interdisciplinarité. Et maintenant je travaille dans cette agence, mais à côté je continue ma pratique d'art avec d'un côté une pratique d'errance, où je erre avec une caravane. Et je ne sais pas où je vais et c'est un peu mon laboratoire si tu veux. (*rires*) Et je fais des performances à partir des documents qui apparaissent au fur et à mesure, pendant cette expérience très physique... dans la rencontre avec des paysages, et avec des gens qui m'accompagnent ou que je rencontre. Ça j'ai écrit aussi (*montre un article*), c'est pour un magasin d'architecture en Belgique. Et à côté de ça je donne des cours, c'est récent, dans une école d'architecture à Bruxelles. Mais c'est juste pour avoir une idée de mon univers. J'étais assez contente que le V.A.I me pose la question si je souhaitais écrire une lettre... J'ai juste oublié encore une chose, c'est que dans ma pratique d'art j'ai aussi une pratique avec Anne Philippe, on l'on s'échange des vidéos-lettres, on s'appelle les Desespîegles depuis quelques temps... Et donc eux m'ont demandé, le V.A.I, s'écrire une lettre critique pour les jeunes architectes et aussi la position aujourd'hui des jeunes architectes. Tu vas la lire après mais pour te dire diagonalement, le « erreur » indique un peu un blocage, il y a certaines choses avec lesquels je ne suis pas d'accord. Par exemple le « overdrive », où on travaille tout le temps sur l'ordi. C'est une vitesse qui est en train d'être vraiment exagérée, le « overdrive », ce mot je ne sais pas le traduire mais...

M : un rythme effréné, une multiplication, qui va plus vite que la pensée presque...

J : Voilà c'est ça, je me questionne sur à quoi ça sert au final (*rires*), et je dis sur quoi je bloque. Après je... je suis pour une période d'« errance », et de faire les choses sans savoir à quoi ça sert. Et on entre un peu dans ton questionnement sur le bénéfice, et c'est aussi parce que moi je fais un plaidoyer pour le doute. Je cherche le dialogue avec cette lettre, je pose des choses mais pas pour dire que c'est la vérité. Je dis plutôt que je ne le sais pas... Et pour finir avec « erros », je pense pour toi c'est plus intéressant. C'est là que je fais un plaidoyer pour la contradiction, je dis « allez-y », réinventons la pratique d'architecture, vers une nouvelle autonomie, d'inclusion, d'échange, de collectivité, et de... (*prononce un terme néerlandais*), je ne sais pas encore comment ils l'on traduit mais sans doute sensibilité ? Et avec ça je veux dire une sensibilité qui va au-delà du sens des yeux. La tactilité, la corporalité justement pour dire qu'on est trop dans le sens des yeux avec les représentations d'images, de 3D... Je questionne tout ça et après je défend les connaissances corporelles. Il faudrait arrêter de se mettre en dehors de son

environnement mais se remettre dedans, et comprendre les choses du dedans pas du dehors... (*elle prend un livre dans sa bibliothèque*). C'est juste un fragment que j'adore de ce livre là de Audrey Lorde. Un de ses essais s'appelle « Uses of the Erotic: The Erotic As Power », tu le trouveras sur mon texte. Je vais te le lire en anglais si c'est bon pour toi ? S'il y a des choses pas claires tu me dis !

M : Oui !

J : Ce qu'elle dit (*Jolien me fait la lecture d'un extrait*) : « *When we live outside ourselves, and by that I mean on external directives only rather than from our internal knowledge and needs, when we live away from those erotic guides from within ourselves, then our lives are limited by external and alien forms, and we conform to the needs of a structure that is not based on human need, let alone an individual's. But when we begin to live from within outward, in touch with the power of the erotic within ourselves, and allowing that power to inform and illuminate our actions about the world around us, then we begin to be responsible to ourselves in the deepest sense. For as we begin to recognize our deepest feelings, we begin to give up, of necessity, being satisfied with suffering and self-negation, and with the numbness which so often seems like their only alternative in our society.* » En fait il existe une lecture où tu entends Audrey Lorde faire la lecture de son texte, je t'enverrais le lien... Elle dit tout ce texte mais c'est intéressant de savoir que Audrey Lorde était une femme, noire, lesbienne, et je crois qu'elle a eu le cancer... Et tu vois elle doit s'émanciper de plusieurs couches si tu veux, et je trouve super intéressant qu'elle prenne cette notion d'« *eros* » et qu'elle dise qu'il ne faudrait pas qu'on parle seulement de ça dans la chambre à coucher. C'est très féministe mais c'est aussi très corporel donc c'est pour ça que c'est intéressant aussi pour toi... On a cette qualité, cette capacité d'écouter notre corps pour comprendre ce qui nous intéresse, ce qui nous fait plaisir et pour acter à partir de ça. Et donc voilà, le bénéfice c'est un peu difficile à dire mais si on pense à la capacité de ça, c'est quand même dingue. C'est un grand bénéfice qui est indirect mais quand même fondamental et ça peut changer pleins de choses.

M : Je partage complètement, d'autant plus que, en plus d'être ce bénéfice indirect... s'interroger en soit est un bénéfice. Le fait de se poser la question ou d'avoir une attention fine sur ce qu'il se passe à l'intérieur de soi dans le ressenti un peu sensible... Personnellement je n'ai pas de doute sur le fait que ce soit intéressant à faire, c'est aussi introspectif. Et c'est un texte qui a été écrit quand ?

J : Oui ! Dans l'année 1978.

M : C'est un écrit des années 70 qui raconte forcément quelque chose de l'époque aussi... Même si c'est toujours très actuel.

J : Oui, oui, oui. Je pense que ça parle aussi si tu veux... Anne et moi on en parle beaucoup avec notre duo Desespîegles et les vidéos-lettres qu'on s'échange. Mais c'est peut-être important que je te dise si tu me permets, qu'ici dans notre partage, je partage beaucoup de choses de ma propre pratique, ça n'est vraiment pas une conversation où je me mets vis à vis de toi comme une prof. J'échange des trucs de ma propre pratique et j'espère que si tu utilises quelque chose tu puisses me nommer. (*rires*) ça va pour toi comme ça ?

M : Bien sur ! Bien sur ! Je respecte beaucoup ça, et surtout que c'est une pratique qui s'inscrit dans une démarche très personnelle. Hors de son contexte ça perd du sens aussi ! Il est sur que dans cette discussion des choses m'interpelle beaucoup

et beaucoup de choses t'appartiennent. Par exemple, ce que je trouvais amusant et qui raconte des choses très pertinentes, c'est le fait d'avoir imaginé ce livre jusque dans sa manière de se formaliser, en étant ambivalent. En même temps de façon non-frontale. Je le vois comme quelque chose qui permet les allers-retours entre subjectif et objectif. Et d'ailleurs c'est une manière de se nourrir de lecture que j'aime en soit, des ouvrages qui permettent les allers-retours. Quand la lecture continue à faire du sens mais si on le commence par un bout que l'on choisit, ou si on décide de le suivre de façon conventionnelle du début à la fin. Il y a toujours un fil rouge qui permet de faire du sens, et aussi le sens qu'on y trouve nous !

J : Oui ! (*rires*) Et ce que je voulais encore te dire de ce qui existe de la collaboration avec Anne, Desespiègles, je vais t'envoyer le lien. On se demande par exemple qu'est ce que c'est d'être un architecte femme. Et c'est aussi peut-être une question pour toi parce que, c'est aussi présent dans ce petit fragment d'Audrey Lorde quand elle parle des structures qui existent et comment nous on se positionne. Je le sens très bien dans l'agence où je travaille, et pourtant c'est une agence qui aime beaucoup l'art. Ils me laissent faire d'une manière, et comprennent pourquoi je fais encore des choses à côté. Et **de temps en temps je peux faire des petits « experiments », mais très vite je sens qu'il n'y a pas beaucoup beaucoup de place pour ça, parce qu'on est dans une agence « régulière » où il faut produire, où il faut faire des plans et aussi c'est ça, travailler pour quelqu'un.** (*elle donne une expression néerlandaise*), c'est une demande pour quelqu'un, donc tu dois être dans la productivité pour quelqu'un. Après on a pleins de questions sur la société patriarcale aujourd'hui. On peut se questionner comment le patriarcat est présent par exemple dans le monde d'archi. Et si on vient avec la question « qu'est ce que ça pourrait être la position d'architecte femme ? ». Moi j'ai un peu l'impression que c'est là où ça devient intéressant à travers le corporel, même si ça n'a pas le bénéfice pour la structure. Mais imagine que nous puissions inventer notre structure de ce point là, je suis très curieuse à développer cette chose là. Même si c'est très difficile, mais ça me fait plaisir déjà par exemple de te rencontrer toi ! (*rires*)

M : C'est partagé ! Parce que c'est une question que l'on se pose beaucoup, en tout cas je me la pose beaucoup mais c'est partagé avec des étudiants de ma génération un peu sur cette crise du métier d'architecte qui fait qu'on fait des études d'architecture. On se découvre, on explore c'est aussi normal, des choses à côté de l'école d'archi. Mais... on se pose la question, est-ce qu'au final on a envie de faire architecte ? Parce qu'une manière d'exercer que l'on observe à travers des stages pratiques, à travers des échos de jeunes diplômés, et ce que l'on voit, ce qu'on nous enseigne aussi... **d'un certain côté il y a un sentiment que quelque chose n'est pas en adéquation complète avec des préoccupations très actuelles, comme un rapport d'inclusivité à l'espace ou même des préoccupations environnementales qui sont des enjeux très importants.** J'ai l'impression que deux générations d'architectes qui sont d'accord pour beaucoup, évidemment on ne parle même pas des personnes que ça dépasse ou qui se montrent réfractaires... mais quand même au niveau de la radicalité il y a une difficulté entre une génération qui a appris à faire de l'architecture d'une façon, qui est impactée par des enjeux actuels mais qui pratique dans un entre deux, entre « il y a des besoins, il faut construire, et on sait faire comme ça », des préoccupations économiques qui s'entendent, et de l'autre côté des résistances, des malaises que peuvent ressentir des étudiants en architecture ou de jeunes diplômés. Ce que j'observe c'est que beaucoup d'étudiants inventent leur pratique en montant des collectifs, en trouvant des manières hybrides de pratiquer pour faire circuler les savoirs, les connaissances, les pratiques entre pratiques artistiques, d'artisanats, d'architectes,... pour que

l'acte de bâtir soit mesuré et ne soit pas gratuit tout simplement... ça me traverse l'esprit. est-ce qu'être un bon architecte c'est parfois renoncer à construire en fait ? À certains moments, comment trouver une manière de faire pour révéler, détourner, fabriquer, l'espace que l'on partage. En trouvant une réponse paysagère, artistique, manifeste... Et c'est assez délicat, car chacun a sa sensibilité, pour trouver sa place. Parce qu'il faut se projeter dans une pratique professionnelle, bien qu'on puisse avoir des « passes-temps » mais que ça se concrétise et que cela donne du sens à son métier. Bon, on ne fait pas souvent des études d'architecture dans le vent non plus je pense, quand on va jusqu'au bout. En tout cas personnellement j'ai la chance de me dire, ces études me percutent, ça me plaît, ça m'intéresse.

J : Oui, exact. C'est ça aussi. Je suis aussi dans une période de ma vie, où j'ai fait 5 ans d'études d'archi, 3 ans d'études d'art. Et maintenant je travaille depuis 6 ans et demi dans l'agence d'architecture à Gand. Et donc je pense que c'est très bien pour moi d'avoir fait ça, d'avoir expérimenté ce que c'est de travailler dans une agence d'archi. Parce que de temps en temps je me dis, ok je peux écrire des lettres critiques ou je peux faire de l'art autour de l'architecture, mais si je suis tout à fait en dehors de ça, est-ce que ma voix compte ? C'est quand même intéressant d'être dedans, comme ça si je critique... C'est pour ça que je trouve intéressant de comprendre ou d'avoir vécu ce que c'est l'agence d'architecture aujourd'hui. Mais je dois être honnête, je suis dans un moment de ma vie où j'ai envie de l'inventer moi-même. Parce que ça me fatigue en fait cette agence là (*rires*) ! Ça me fatigue pour plusieurs raisons, comme vous exprimez entre vous entre étudiants. Ce qui est juste difficile c'est qu'il faut aussi gagner sa vie.

M : Et oui ! Complètement.

J : C'est toujours très intéressant d'inventer des choses, mais voilà c'est là où on est un peu coincés et qu'il faut aller petit à petit. Y croire quoi. Et voilà je suis un peu dans un moment dans ma vie où je vais bientôt sauter (*rires*) ! Pour essayer tu vois. Parce que ce texte que j'ai écrit m'a fait du bien, j'ai du vraiment... J'ai du oser écrire ça, parce que je travaille quand même pour des bureaux d'archi et ça peut être un peu mal entendu ! Mais c'est aussi bien entre vous... c'est encore tôt pendant les études, et c'est intimidant car on fait des choses mais on ne sait pas toujours bien pourquoi. Je t'encourage à juste faire, et ça va devenir clair dans le temps... En fait ça me fait plaisir car cette semaine était une belle semaine. J'ai commencé la semaine en donnant un workshop, j'ai une petite photo ici (*me montre l'image*), où ce sont des étudiants d'histoire de l'art de l'université de Gand. On m'avait demandé de faire ce texte, et j'ai donné un workshop sur l'architecture et la corporalité. On a commencé avec une bougie (*rires*), et avec des odeurs, en parlant dans un cercle. Après on a mis un vinyle, on a dansé dans l'espace pour être dans notre corps, dans un autre lien vis à vis de l'autre. Si tu ne connais pas, tu rencontres via la danse pour après faire des recherches avec différents médias sur la corporalité et l'espace. Donc je les ai invité à travailler avec le dessin, la vidéo, le texte, la performance-danse, et l'interdisciplinarité. Voilà c'était le début de ma semaine (*rires*). Et aujourd'hui je viens d'avoir une conversation sur ça, avec (*terme néerlandais*) ici en Belgique ce sont des maîtres de construction. Tu as ça à Bruxelles, tu as ça à Gand et en fait ce sont des personnes qui, pendant les compétitions d'architecture ou quand il y a un projet qui doit être fait, ces personnes neutres supervisent si la qualité des projets est bien. C'est très important comme figure, et je viens d'être invitée pour parler avec lui, pour moi c'était un peu intimidant. Je te dis ça parce que c'est pour ça que j'ai tous ces livres avec moi. J'ai beaucoup parlé de toutes mes pratiques, et ça était là aussi (*montre*

L'ouvrage sur la Petite Ceinture) !

M : ça « sert » toujours !

J : Oui ! En fait je pense encore à te montrer quelque chose d'autre ! Je peux te partager mon écran ? *[pause technique]* Alors, donc je vais t'amener vers mon site, ici c'est moi qui est en train de bouger dans la Petite Ceinture. Alors ici c'est en néerlandais c'est un peu chiant pour toi mais il y a des « extended abstracts » en anglais. C'est quelque chose que j'ai écrit quand j'étais en études d'art sur ma pratique d'errance. Ce sont des fragments, dans les sources tu pourras y trouver des références entre architecture et danse qui peuvent t'intéresser. *(nous parcourons son site ensemble)* [...] ça c'est aussi un article que j'ai écrit sur la représentation où j'évoque l'importance du dessin à la main et je fais aussi le lien de temps en temps avec la danse.

M : C'est intéressant que ça te préoccupe aussi, parce que la question du dessin à la main... Alors bon, là je suis en Master 1 mais tout au long de ma licence ça m'a beaucoup travaillé. Le fait de retrouver une pratique à l'œuvre, le fait de tester les limites des outils quels qu'ils soient...

J : Oui !

M : De voir jusqu'où on peut aller avec les outils à la main, jusqu'où il est intéressant de l'hybrider avec les outils numériques, qu'est ce que ça fabrique comme nouvelle dimension, et le fait que l'un n'empêche pas l'autre. En tout cas, j'ai toujours aimé dessiner, ça a toujours fait du sens pour moi de dessiner à la main en archi. Mais c'est vrai que c'est assez rare en fait. Souvent, j'ai souvenir que... en tout cas à Nantes, peut-être c'est différent dans d'autres écoles, mais je sais que pour moi c'était important de garder cet outil comme outil et de représentation, et de réflexion parce que c'était une sensibilité que j'avais, que j'ai toujours et qui fait partie d'une identité personnelle. Ça n'est donc pas étonnant que ça se renvoie la balle avec une pratique corporelle. Ce sont des choses auxquelles je n'avais pas forcément bien pensé mais qui sont assez logiques en fait.

J : Oui je trouve ! Et moi c'est un truc vers lequel j'ai une volonté... Comme je veux de nouveau danser, j'ai aussi un souhait de dessiner à la main plus, parce que c'est quelque chose que je n'ai pas encore beaucoup investi en fait. Et c'est en m'y confrontant que je vois que je n'ai pas trop l'habitude de le faire, j'ai du mal à le faire... ça s'explique aussi parce qu'on est dans ce truc virtuel. Et j'ai beaucoup envie d'investir ça, et mon incapacité de dessiner comme point de départ. *(rires)* C'est aussi ce que j'ai dit cette semaine dans le workshop, pour moi c'est aussi une métaphore pour la pratique artistique si tu veux, le moment où tu es confronté à une certaine limite dans ta connaissance ou ta maîtrise. Comme par exemple la limite dessiner. Je me souviens dans mon école d'art, mon prof de dessin me disait, oui mais c'est juste le moment où ça devient hyper intéressant ! Le moment où tu sens que tu ne peux pas ou que tu ne peux plus, c'est là où tu dois aller ! Continue à dessiner, parce que de ce moment là tu commences à dessiner à ta propre manière et pas comme quelqu'un d'autre t'as appris. Et si tu penses à ça dans chaque médium, dans ce sens là c'est aussi avec la danse... Est-ce que je suis danseuse, oui ou non, aller peut-être je dois juste dire oui ! *(rires)* Aller, qu'est ce que tu peux créer différemment quand tu penses que tu ne peux pas.

Et tu en fais quelque chose... Je pense que c'est la même chose pour nous non ? Je pense à ça, **sur les limites des pratiques d'architecture, moi aussi je le sens que je suis à ma limite dans l'agence qui est pour l'instant la norme. Dans une agence**

« normale » d'architecture je suis à ma limite. Qu'est ce que je peux faire maintenant avec toute ma créativité, tout mon corps, toutes mes connaissances ? Qu'est ce que maintenant je peux inventer ? Et toi la même chose... (pause) Et donc ce que je voulais montrer, ça fait dix ans la vidéo de ces « Lieux inaccoutumés », mais c'est aussi des choses que j'ai fait avec les gestes et le corps ça c'était des choses que j'ai fait dans mes voyages en Asie du Sud. (montre une série photo de paysages asiatiques en noir et blanc)

M : Ça m'avait aussi interpellé, sur les photos entre images de voyage et le corps qui vient investir ces paysages...

J : Et qu'est ce que ça t'as fait ? Ça t'as dit quelque chose ?

M : Mmh... Il y a différents lieux alors les impressions sont très différentes. Au niveau de l'art de vivre c'est très différent, mais lorsque l'on reconnaît un espace intérieur par exemple, ou un paysage que l'on sent à l'abandon, peu fréquenté, ça produit un effet assez étonnant. Voir un corps qui s'allonge dans un endroit où l'on ne voit habituellement pas de corps qui s'allonge (*rires*), il y a une forme de sérénité à cela. Une idée qui se dégage de faire la paix avec les lieux de rebut ou peu regardés. Ce sont des impressions percutantes visuellement.

J : Merci beaucoup, je suis intéressée par ton regard sur ce travail. Comment tu as dit, « faire la paix avec les lieux de » ?

M : de rebut, des lieux délaissés. « Être rebuté » qui n'est pas tout à fait un dégoût, il y a une forme de détachement... Si c'est bien toi sur ces photos, il y a un rapport à l'isolement aussi. Le corps est à chaque fois seul, ce qui fait revenir la petite échelle du corps humain à des paysages, des lieux aux cadrages particuliers. Ils permettent des profondeurs de champs, et le corps qui est toujours tout petit dans ce cadre...

J : Oui, c'est un truc où je suis dans la recherche. Je le fais encore cette chose de m'allonger dans des lieux et je ne sais pas encore bien pourquoi. (*rires*)

M : C'est vrai qu'il y a une posture qui est précisément à l'envers de ce qu'on attend de nous dans un lieu qui n'est pas la chambre à coucher ou n'importe quel lieu où l'on se repose. C'est assez fort de s'allonger quelque part, de renverser la gravité presque en se disant on se couche là où les autres sont debout. On retrouve un écho à l'horizontalité du paysage...

J : Oui, et là où j'ai un peu du mal encore... c'est comment éviter... Moi je veux en fait parler des espaces et des expériences du corps vivant dans l'espace. Et c'est pas que je veux spécialement parler de moi ou de mon corps dans l'espace ou de ma danse. Donc, tu vois de temps en temps, je suis un peu coincée car les vidéos que je fais peuvent être trop focalisées sur mon corps et pas vers l'espace. C'est pour moi un peu un dilemme que je suis encore en train de chercher.

M : Oui c'est juste... Évidemment que c'est difficile quand on part de son corps, avec son corps comme matériau et objet de référence, de ne pas tomber dans l'« égotrip » visuel on va dire (*rires*). Du fait qu'un corps c'est une personne, un être humain avec des goûts, un bagage personnel qui fait que ça n'est jamais juste un corps dans un espace. Mais... en tout cas dans ces images je ne le ressens pas comme ça. En tant qu'être humain, on reconnaît le corps, on est fait pour reconnaître des semblables, des figures humaines ; mais c'est un corps inscrit dans

l'immensité d'un espace et d'un cadrage. Ce sont aussi des photos où l'on voit peu le visage, qui trahit de l'intimité chez la personne... ça me fait penser à des choses sur lesquelles je travaille en ce moment avec une personne que j'ai rencontré qui est en fin d'études aux Beaux-Arts et qui monte son projet chorégraphique avec de jeunes danseurs formés au Studio de la Danse. Et elle ce qui la préoccupe beaucoup c'est la verbalisation du ressenti. Elle monte un spectacle où elle a eu la gentillesse de m'inclure, qui traite de l'absurdité du vocabulaire anatomique, scientifique face au ressenti immédiat de sensations, d'émotions qui traversent le corps du danseur. J'en parle car la solution qu'elle a pu trouver pour parler du corps, dans un rapport entre être détaché de son corps et être dans son corps... au niveau anatomique, l'analyse demande une grande abstraction... c'est d'utiliser un artefact, le cliché le plus typique de l'anatomie qui est celui du pantin. Il y a toute une trame dans son travail où l'objet est positionné sur scène, et qui prend peu de place finalement et disparaît pendant une partie de l'œuvre. Mais de fait, cet écho entre corps abstrait et corps de danseurs fait que l'on garde cette idée de lien, de contrôle, d'inter-utilisations dans le rapport au fil et à la manipulation, et que l'on garde en tête sans même que l'objet ne soit présent. Alors, c'est assez différent de traiter du paysage ou du rapport anatomique, mais ceux sont en tout cas des manières de chercher l'abstraction...

J : Oui c'est vrai. (*Jolien poursuit la présentation de son travail*)

C'est assez difficile en tout cas de montrer ma pratique d'errance sur mon site, mais je t'invite à t'y perdre tranquillement de ton côté. Je vais te montrer une vidéo, et je te laisse définir le rapport que tu y trouves avec la danse, c'est dans le cadre d'un festival à Ostende, des artistes faisaient un trajet dans d'autres disciplines mais ici, on a fait une errance pendant une semaine dans la caravane. Et on a pas dansé, c'est le dernier jour où la danseuse qui m'accompagnait a dansé, et moi je filmais. Je dis aussi des choses dans cette vidéo [...] J'espère que ça n'est pas trop long, je trouve aussi très intéressant de parler avec toi ! (*rires*) ça me fait plaisir en fait !

M : Aucun soucis pour moi, c'est partagé ! (*nous regardons la vidéo*)

Il y a quelque chose qui m'interpelle, pas sur la vidéo directement mais ça m'a donné un temps aussi pour réfléchir, **sur le fait de s'autoriser à se considérer ou pas comme danseur. Cette espèce de syndrome de l'imposteur, c'est quelque chose que j'entends aussi chez des personnes qui sont formées à la danse. Vraiment j'ai l'impression que ça n'est même pas une question d'être formé ou pas formé, mais c'est je crois lié au procédé créatif. C'est quelque chose qui se retrouve en archi, et en art certainement, le fait de ne pas se sentir « légitime de », et c'est vrai que c'est étonnant car la plupart du temps des personnes qui ne se considèrent pas comme étant danseurs, danseuses, « vrais » architectes, ce sont souvent des personnes qui ont de la légitimité auprès de leurs pairs, auprès d'un public extérieur. Et je me demande d'où ça vient en fait ?** Comment ça se fait...

J : Oui c'est une très bonne remarque, et de ta part, toi tu es danseuse ?

M : Eh bien... (*rires*) J'aurais tendance à dire que non, pas vraiment... Mmh, mais bon personnellement, j'ai des sensibilités pour la danse évidemment... Ado et enfant, j'ai été à l'école, au conservatoire, j'ai étudié et dansé le classique, le contemporain, le moderne... Et c'est quelque chose que j'ai un peu dû laisser quand je suis rentrée dans les études, tout en ayant envie de continuer d'une autre façon. J'avais le sentiment d'avoir quand même fait le tour d'être formée comme ça, et qu'en fait je n'étais ni la meilleure techniquement, ni la moins bonne... je m'épanouissais dans des choses, mais il y avait des résistances, le fait de vouloir

poursuivre le classique par exemple alors que je m'épanouissais beaucoup plus dans une pratique contemporaine, j'avais du mal à accepter être cataloguée à telle ou telle discipline. C'est un rapport qui ne raconte pas la même chose et accueille plus de bienveillance aussi. Bon, ce sont des choses que j'ai compris quand j'ai arrêté de faire ça, en me trouvant dans d'autres pratiques. J'ai continué en essayant de trouver des collectifs dans lesquels je pouvais continuer de danser. Et en fait c'est vraiment cette année en se donnant comme prétexte le mémoire, que j'ai pu aussi faire des rencontres avec des personnes et dans une grande bienveillance, dans une volonté de faire quelque chose de créatif sans un rapport nécessairement rigide au corps, sans se dire légitime, pas légitime, amateur, professionnel,... qu'il y ait une circulation entre ça, et un grand plaisir de danser. **Être danseur, en fait, peu importe la technicité, j'ai l'impression que c'est un rapport au monde, une façon d'être sensible. On peut s'autoriser à être danseur sans être danseur ! Ni professionnel, même sans pratique amateur, être danseur c'est s'autoriser à l'être !**

J : C'est très très beau ce que tu dis, il faut l'écrire ! C'est très important !

M : Merci à toi, c'est la discussion qui fait surgir des choses aussi.

J : En fait ça me fait penser... C'est souvent que les gens me disent... La semaine passée par exemple, **quelqu'un dans un studio artistique qui me demandait : « et toi t'es danseuse ? », il demandait ça parce que je parle avec beaucoup de gestes ! Pour moi, c'est une évidence, je ne me regarde pas moi même, je n'en sais rien. Et en même temps, je commence à comprendre de plus en plus que c'est différent pour d'autres gens. C'est une chose qui m'appartient, et qui peut être intéressant à investir dans le « d'où ça vient » et l'impact que ça a sur comment je vis ma vie. Et ça vient d'où cet intérêt dans l'expérience physique des lieux et de l'architecture ? Il y a quelque chose dans mon corps qui s'intéresse à ça.** C'est peut-être intéressant de te poser la même question ? D'où ça vient ton intérêt...

M : (*soupire*) Ça c'est une excellente question. C'est comme se demander, pourquoi avoir souhaité étudier l'architecture... Mes parents ne viennent pas d'un milieu où il y a des architectes, j'ai eu des pressentiments de fabriquer, vouloir tourner autour de l'espace, avant même que le terme architecte ne sorte. C'est à force de discuter, de s'intéresser, qu'en fait c'est ça ! Typiquement la danse, je sais que... ma mère y est sensible, un rapport au rythme intérieur aussi... Forcément les parents ça joue, on découvre le monde, on peut se fabriquer une famille d'amis mais il se passe beaucoup de choses avec les parents c'est sur. Mon papa fait de la musique, il y a déjà un terrain fertile sur le « tu as le droit de faire ça », ça n'est ni mal vu d'avoir envie de faire et ça n'est pas réprimé. Donc déjà c'est une bonne base pour commencer de sentir que ça n'est pas interdit ou illégitime. Évidemment je vis par le prisme de mon vécu personnel, mais je m'imagine que sans doute que ça n'est pas le cas pour tout le monde. Après c'est quelque chose qui est cultivé, et pour le coup ça c'est vraiment très propre à soi. Et ça, d'où ça vient, impossible à dire, c'est un mélange tellement imbriqué entre ce qu'on vit, ce qu'on rencontre, des opportunités, des choix que l'on fait, des convictions qu'on se donne aussi. Et ensuite oui on les cultive. Ou on les laisse, pour ma part c'est lâcher sans lâcher. Continuer d'être préoccupé par ça, mettre un pause à un moment donné dans sa vie sans pour autant l'abandonner complètement puisqu'on le retrouve.

J : Lâcher sans lâcher... c'est une expression ?

M : Je sais pas si c'est une expression mais... (*rires*)

J : C'est ton expression ! (*rires*)

M : Avoir le sentiment de lâcher en tout cas, sans abandonner ! Se dire que ça n'est parce qu'on ne le fait pas maintenant, ou qu'on est pas à fond maintenant là dedans... déjà ça n'est pas grave, et que ça ne veut pas dire que plus tard on aie pas envie de le réexplorer. Et d'ailleurs, c'est valable pour la danse comme toute chose pour laquelle on a des envies, des goûts. Ça autorise à ne renoncer à rien définitivement.

J : Oui, oui, en fait ça me fait penser à un texte, je vais voir si je retrouve le livre (*Jolien se lève, pour chercher un ouvrage dans la bibliothèque*). Voilà c'est le philosophe Giorgio Agamben, et en fait je suis encore en train d'essayer de comprendre... entre création et anarchie... « what is the act of creation ». C'est peut-être un texte qui peut t'intéresser aussi, je te laisse le découvrir toi même. Il parle un peu de « **potential not to** », c'est un peu un texte compliqué mais **ce potentiel de ne pas le faire et le potentiel de le faire**. J'ai l'impression qu'il parle de ce que tu viens de dire aussi. Et en fait je pensais encore à deux choses, si je repense à ma semaine qui est un peu extraordinaire pour moi, je commence sur le workshop qui focalise sur le corps et la physicalité et aujourd'hui j'ai eu cette conversation qui se focalisait sur l'espace mental et le rôle de l'architecte dans la création de ça... Et en fait le lien de ces deux conversations c'est **le texte (*Errors, Errance, Erros*), quand je pense de ce que ça me fait quand je danse c'est aussi l'impact sur mon esprit, sur le mental via le physique. Je suis une personne qui est assez dans la théorie et la pensée. Et de temps en temps ça peut être si présent que je suis un peu dans mon univers et c'est vraiment nécessaire de pouvoir sortir de tout ça (*Jolien fait un geste d'ouverture avec ses mains*). Ça fait un truc dans l'espace mental en fait, ça aide à être « raciné ». L'espace mental devient un peu plus clair.**

M : Oui, de toute façon c'est important de le rappeler mais personnellement c'est une évidence qu'entre monde matériel, physique, très ancré, et immatériel, monde des pensées, c'est indissociable. Déjà on l'a dit, parce qu'un corps c'est une personne et que le corps est physique, et mental, et social, et politique et tout ce qu'on veut... Et en tout cas, je ne sais pas d'où ça vient spécifiquement mais, c'est reporté par plusieurs personnes autour de moi qui ont une forte dissociation entre moi « je », « je pense », et le corps. Et ça peut avoir pleins d'explications de part le vécu perso mais qui en fait, est un rapport assez douloureux de ne pas se sentir penser dans son corps. Je réemploie le terme de sérénité, mais **faire la paix avec son corps ça passe beaucoup par l'esprit, et que réfléchir c'est aussi se mouvoir. D'ailleurs, une situation aussi basique que quelqu'un au téléphone, la personne va souvent se lever, faire des allers-retours, faire les cent pas, parce que réfléchir, écouter, penser, s'accompagne d'un rythme qui se manifeste physiquement...** C'est indissociable, car on est influencé d'une part par notre environnement proche et de toute notre histoire d'autre part, nos souvenirs, nos sensations...

J : Oui ! Et aussi vice versa... Quand je parle de « error », du blocage que je peux avoir, ça peut vraiment être un blocage physique aussi si tu veux. Mon corps peut vraiment bloquer, devant l'ordi ou pour d'autres raisons, et de plus en plus je suis aussi à la recherche d'être plus dans mon corps dans l'idée que ça m'aide pour être bien dans la vie. Donc quand mon corps bloque, c'est que quelque chose ne marche pas. Il faut vraiment apprendre à écouter ça, plus. Et c'est vraiment là que je trouve ça intéressant, dans la recherche que j'ai avec Anne et Despiègles, on se demande... mais **aussi avec l'errance en caravane... c'est un peu la question de**

l'architecture où tu bouges dans un certain paysage. Si tu n'as pas étudié l'architecture je crois que tu ne te rends même pas compte, mais en fait on est entourés par l'architecture, et donc ça a un grand impact sur nos pensées, sur notre regard, et comment on comprend des choses, comment on est dans la vie, comment on se comporte. Et donc, c'est via cet espace mental qu'après nous sommes architectes. Déjà, je voudrais comprendre mieux le cadre de cet espace mental, pour ne pas juste le prendre en tant qu'évidence mais plutôt qu'est ce que c'est ? Étant née en Belgique, dans le monde Occidental qu'est ce que ça peut dire, et qu'est ce que ça apporte à mon regard ? De temps en temps, via l'espace mental, il faudrait que l'on puisse transformer notre espace physique. Et c'est aussi là que la danse peut-être... si de temps en temps c'est directement physique et physique, la danse, le corps et l'environnement physique... par la danse, ça ouvre l'espace mental (*Jolien effectue un geste d'ouverture avec ses mains*), ça s'ouvre sur notre environnement. Je pense que c'est là qu'est le « relevance », l'importance dans une pratique pour un architecture ou pour d'autres gens.

M : Ça permet de prendre un temps qui n'est pas quantitatif, qui est vraiment inscrit dans un temps de qualité qui décale le regard, et permet d'ouvrir à autre chose. C'est sans doute ça que tu exprimes, en tout cas ça me parles, « s'ouvrir », « ouvrir le regard » avec ce geste (*Je reprends son mouvement*) (*rires*), **ça permet d'autoriser à ce que quelque chose se passe de différent, qu'on aurait peut-être pas pu voir si on ne l'avait pas fait. De manière général, l'art, la pratique artistique permet ça.** Et, peut-être que d'autres personnes auront ce même discours en ayant une pratique qui peut... être par la musique... par un autre mode d'expression. Mais, le but en fait c'est ça, c'est s'ouvrir à quelque chose qui permet de voir le lieu autrement... le lieu où ce qui nous entoure, une situation...

J : Oui ! Tu dis que ton père est musicien, déjà je devrais aussi penser à ça. Ok, je joue du piano, mais j'ai la chance depuis presque un an de jouer dans un petit groupe. Ça a commencé sans trop de pression tu vois, on va improviser, c'était en plein covid donc on se voyait chaque jeudi et c'étaient un peu des sessions thérapeutiques de jouer ensemble. Avec la batterie, une guitare basse, guitare électrique et quelqu'un qui chante. Et de temps en temps on change aussi d'instrument ! Donc c'est vraiment pas grave si tu ne sais pas jouer, on joue quand même. Et en fait, ce qui me plaît, et je n'avais pas pensé à ça avant, c'est que c'est aussi très physique mais d'une autre manière... surtout la batterie ! (*rires*) Et j'ai vraiment l'impression que ça me fait aussi beaucoup de plaisir et de bien. Je pense au « Errôs » de Audrey Lorde... et que l'expérience d'être capable de bloquer cette soirée pour jouer de la musique sans but et d'être vraiment dans la création artistique ouverte, **pouvoir entrer dedans et sentir avec ton corps le bien que ça fait d'être ensemble, de s'accorder, d'être dans le physique, dans l'acte de jouer de la musique, en fait ça me fait tant de bien que ça m'aide de comprendre ce que j'aime faire, ce « errôs ».** Et ça m'aide à croire que c'est possible de lancer ses propres trucs, c'est ça, ça m'aide à comprendre c'est quoi mon propre truc et comment je fais pour trouver ça. C'est un exemple qui me donne du courage, comme ici dans notre recherche d'architecture-danse, « vas-y », « investis », « tu vas y arriver », c'est sûr (*rires*) ! Comme une sorte de croyance via l'acte artistique.

M : (*pause*) La croyance est très motrice, j'ai l'impression, pour des personnes qui se considèrent artistes, ou sont artistes tout court. Mmh... pour pouvoir oser aller jusqu'au bout de quelque chose qui n'est pas forcément, soit compris, soit accueilli immédiatement par tout le monde autour. Il y a pleins d'exemples d'artistes pas compris qui au final, en étant redécouverts deviennent des génies. Mais il y a quand même quelque chose qui fait que ces personnes ont continué ce qui eux les

quand même quelque chose qui fait que ces personnes ont continué ce qui eux les animait. Considérant le nombre de personnes sur la terre, il y a forcément des personnes pour qui ça résonne, pour qui ça fait sens en se l'appropriant et en le diffusant à leur manière. Ça prend une autre dimension, **l'essentiel c'est certainement que ça résonne d'une manière ou d'une autre, dans une mise en partage. Faire les choses pour soi revient donc quand même toujours à souhaiter que ça fasse du bien pour quelqu'un d'autre.**

J : Oui, oui ! (*pause*) Je pense à un autre truc qui peut être chouette de partager, je vais rien dire et je t'explique un peu après (*Jolien me partage la vidéo*). [...] Tu connais Anne Teresa De Keersmaecker ?

M : Non je ne connaissais pas.

J : C'est la chorégraphe de la compagnie Rosas en Belgique, cette vidéo est de 1989, l'année où je suis née (*rires*). Mmh... Je vais t'expliquer pourquoi je dis ça. Rosas en fait c'est très connu en Belgique en tant que groupe de danse, tu vois ici Anne Teresa dans la vidéo très très jeune. C'est elle qui a commencé à danser pour Rosas, maintenant elle a une école de danse à Bruxelles qui s'appelle PARTS. En fait, dans cette vidéo tu vois aussi Roxane Huilmand qui a aussi commencé une école de danse dans laquelle j'ai aussi un peu dansé. C'est peut-être intéressant pour toi de connaître son travail, à côté elle était très inspirée de Pina Bausch etc. Mais ce qui est chouette c'est que l'endroit dans lequel elles étaient en train de danser en 1989 c'était l'espace monumental à Gand de la bibliothèque de l'université, qui a été faite par Henry Van de Velde, un architecte belge. Ce bâtiment a été construit vers la fin de sa vie dans les années 1930... Et pour mon travail d'agence à Gand, j'ai travaillé 4 ans et demi sur le chantier de ce bâtiment, parce que ce bâtiment a été restauré, renouvelé. Pour moi c'était un plaisir de me bouger dans cet espace là, même Anne une fois est venue là bas. Et juste d'avoir cette vidéo qui a été faite à l'époque, pour moi où je me bougeais déjà dans tous ces espaces d'Henry Van de Velde, où tu vois tu as pleins de choses, pleins de calepinages, pleins d'alignements, il y a la dualité entre la ligne droite et la courbe,... Et ça me faisait plaisir que cette vidéo existe ! (*rires*) Il existe une chorégraphie « Rosas danst Rosas », où elle fait aussi des danses dans d'autres lieux de cet architecte. C'est peut-être aussi chouette pour toi de voir le rapport danse-lieu.

M : Merci beaucoup pour le partage, j'irai voir ça... Est ce que tu as envie de rajouter quelque chose avant qu'on se laisse peut-être pour cette fin de journée ?

J : Moi de ma part... J'étais en train de penser si de ta part il y a des choses que tu voudrais encore exprimer ?

M : Mmh... Déjà c'était très plaisant de pouvoir partager cette discussion, je pense à Anne. Je la remercie d'avoir pu nous mettre en relation. C'était très riche, ça m'a permis d'exprimer des choses aussi, le fait d'être dans la discussion permet aussi dans la verbalisation de se rendre compte qu'on pense certaines choses et de les préciser. Après, je pense avoir fait le tour. Si toutefois je me rends compte qu'il y avait quelque chose qui m'a échappé, j'en ai pas l'impression, mais je pourrai te renvoyer un mail ça ne te dérange pas ?

J : Oui bien sûr avec plaisir, je t'envoierai quelques liens. C'est peut-être bien pour finir, une question que tu peux poser à Anne. C'est assez important, notre rencontre à l'école d'architecture de la Villette à Paris, et son cours « Via Cinema »

a été renforcé au moment où j'ai montré une vidéo à Anne dans laquelle je danse, qui était au début une vidéo pour le cours de scénographie. Et c'est ce moment là entre moi et Anne qui a fait un fort lien. C'est cet intérêt pour la danse... Et peut-être que tu peux lui poser la question à elle, je trouve assez beau que ce soit Anne qui nous a connecté. Mais on peut tout à fait dire que c'est une connexion entre nous trois.

M : C'est une personne comme toi avec beaucoup de sensibilité, et une curiosité sur des sujets très divers qui pourtant se répondent. Certaines personnes pourraient sans doute dire qu'être architecte-ingénieur est incompatible ou n'a aucun rapport avec la danse. Mais en fait, ça fait du sens quand on veut bien le trouver (*rires*). Ça me rassure aussi que ce soit quelque chose de possible, de se dire qu'effectivement des pressentiments de choses qui se jouent entre ces disciplines peuvent cohabiter... que je ne sois pas la seule à le sentir et de pouvoir en discuter.

J : Oui c'est partagé, et c'est un plaisir de te rencontrer on verra peut-être trouver un moment pour en parler en vrai, on verra tout ça avec Anne.

M : Bien sur, merci beaucoup et je t'envoierai le lien vers l'audio si tu as envie de le réécouter. Ton nom sera cité et il n'y a pas de problème là dessus ton travail sera bien restitué c'est sûr ! [...]

J : Oui, c'était vraiment très intéressant pour moi aussi d'avoir cette conversation, je te remercie aussi et on reste en contact.

M : J'y pense aussi, au moment de soutenir mon mémoire si tu as envie que je te le partage, ça sera avec joie... sur la synthèse de toutes ces réflexions et de ces expériences.

J : Oui, s'il te plaît ça me fera vraiment plaisir ! Beaucoup de succès les mois qui viennent !

M : Merci encore, et à une prochaine fois alors !

J : Oui, à la prochaine !

(quitte la visioconférence) 1h50 d'entretien / 16h50

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

bibliographie

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



OUVRAGES ÉCRITS

- Henri Bergson, « **La pensée et le mouvant** », *Quadrige*, 648 p., 1934
- Michel Bernard, « **De la création chorégraphique** », *Recherches, centre national de la danse*, 272 p., 2001
- Michel Bernard, « **Le Corps** », cité dans : Ardenne Paul, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Editions du Regard, 507 p., 2011
- Augustin Berque, « **Ecoumène** », introduction à l'étude des milieux humains, Paris, édition Belin, 272 p., 2000
- Michel de Certeau, « **L'invention du quotidien, tome 1 : arts de faire** », Gallimard, 416 p., 1990
- sous la direction de Jehanne Dautrey, « **La recherche en art(s)** », Editions MF, partenaire du Ministère de la culture et de la communication et le collège international de philosophie, 349 p., 2011
- Gilles Deleuze et Felix Guattari, « **Milles plateaux** », Introduction : Rhizome, Editions de Minuit, 645 p., 1980
- Aurore Després, « **Gestes en éclats : art, danse et performance** », Collection *Nouvelles scènes*, Les Presses du réel, 536 p., 2016
- Vinciane Despret, « **Ces émotions qui nous fabriquent - ethnopsychologie des émotions** », Paris, Synthélabo, *Les empêcheurs de penser en rond*, 408 p., 1999
- Didier Deschamps, (danseur et chorégraphe), « **Danse** », Débats Publics Editions, Collection *Incandescences*, 218 p., 2018
- Simone Forti, « **Manuel en mouvement** », *Nouvelles de danse, Contredanse*, Bruxelles, 240p., 2000
- Hubert Godard, « **Le geste et sa perception** », *La Danse au xxe siècle*, dirigé par Isabelle Ginot & Marcelle Michel, Paris, Larousse / Bordas, 263 p., 1998
- Saint Augustin d'Hippone, « **Les confessions livre 11** », Traduction de E. Tréhorel et G. Bouissou, 223 p., 354-430 après J.-C.
- Ninio Jacques, « **L'empreinte des sens : perception, mémoire, langage** », Editions du Seuil, *Points Odile Jacob*, 310 p., 1989
- Rudolf von Laban, « **Espace dynamique** », *Contredanse, Bruxelles*, 302 p., 2003
- Joëlle Libois, « **La part sensible de l'acte : Présence au quotidien en éducation sociale** », IES ÉDITIONS, 302 p., 2013
- Xavier de Maistre, « **Voyage autour de ma chambre** », Edition Libr. De la Bibl. Natrionale, 153 p., 1794
- Friedrich Nietzsche, « **Humain, trop humain** », Flammarion, 700 p., 1878

- Friedrich Nietzsche, « **Le Livre du philosophe** », *Flammarion*, 252 p., 1969
- Juhani Pallasmaa, « **Le regard des sens** », *The Eyes of the Skin*, John Wiley & Sons, 128 p., 1996
- Julie Perrin, « **Figures de l'attention** », *Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les presses du réel, Paris, 324 p., 2012
- Angelin Preljocaj, avec Rudy Ricciotti, Eric Reinhardt, Jehanne Dautrey et Michel Cassé, « **Pavillon Noir** », *Editions Xavier Barral*, 80 p., 2006
- Jacques Rancière, « **Le partage du sensible** », *Esthétique et politique*, La Fabrique Editions, 74 p., 2000
- Christine Roquet, « **Vu du geste, interpréter le mouvement dansé** », *recherches, centre national de la danse*, 320 p., 2019
- Jean-Jacques Rousseau, « **Les rêveries du promeneur solitaire** », *Collection complète des oeuvres*, Genève, 118 p., 1817
- Noé Soulier, « **Actions, mouvements et geste** », *Les Presse du réel*, 160 p., 2016
- Peter Zumthor, « **Penser l'architecture** », *Birkhäuser*, 112 p., 2008

MÉMOIRES ET THÈSES

- Alejandra Andrade-Charvet, « **Approche multidimensionnelle du confort dans les lieux publics** », *sous la direction de Serge Thibault, Thèse de doctorat Aménagement, Tours*, 2016
- Emmanuel Beaudry-Marchand, « **Incidence de la représentation contextuelle immersive sur l'activité de co-idéation** », *Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en sciences appliquées (M. Sc. A) en Aménagement, option Design et complexité*, 2020
- Hélène Brunaux, « **Danser dans l'espace public - Des processus de spatialisation au cœur des usages de l'espace** », *ouvrage collectif codirigé par Guénola Capron et Nadine Haschar-Noé, L'espace public urbain : de l'objet aux processus de construction, Presses Universitaires du Mirail, Collection Villes et Territoires*, 2007
- Fanny Fournie, « **Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB.** », *Musique, musicologie et arts de la scène, Thèse Université de Grenoble*, 2012
- Isabelle Ginot, « **La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires** », *texte de synthèse des travaux de recherche 1996-2006, Thèse d'habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Jean-Paul Olive, université Paris 8*, 2006
- Elise Heckmann, « **Performer la ville, Quand la danse réinvente l'espace public** », *Mémoire d'Architecture, Strasbourg : ENSAS*, 2017

- David Legeai, « **L'architecture anthropomorphique, entre figuration et symbolique** », *Rémy Jacquier, directeur d'études, Nantes*, 2017
- Justine Legrand, « **Au-delà du visible en architecture : évoluer vers une architecture sensorielle, au profit du corps humain** », *Marie-Paule Halgand directrice d'études, Nantes*, 2021
- Juliette Villemer, « **Geste(s) : figures, pratiques et postures de corps dans l'architecture et la danse** », *directeur d'études Toufik Hammoudi et Petra Marguc, directrice d'études, Nantes*, 2021
- Chris Younès, « **L'Architecture au corps** », *sous la direction de Chris Younès, avec Philippe Nys, Michel Mangematin, Bruxelles*, 1997

ARTICLES, REVUES

- Augustin Berque, « **L'écosymbole du tatami** », *L'Homme et la Société, Fait partie d'un numéro thématique : Anthropologie de l'espace habité*, 1992
- Julie Cattant, « **Le corps dans l'espace architectural : Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin** », *Synergies Europe, GERFLINT, n° 11*, 2017
- Claude Coste, « **Comment vivre ensemble, Roland Barthes** », *Recherches & Travaux*, 2008, mis en ligne sur OpenEdition le 15 décembre 2009 / <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/107>
- Dalibor Frioux, « **Pour une éthique de l'attention** », *Études n° 7-8*, 2016
- Pierre Godo, « **L'architecture et le corps** », *dans Le Philosophoire n°7*, 1999, mis en ligne sur Cairn.info le 26 janvier 2013 / <https://doi.org/10.3917/phoir.007.0043>
- Philippe Guérin, « **Le corps à l'édifice : À propos d'un enseignement croisé danse-architecture** », *Repères, cahier de danse*, 2006, mis en ligne sur Cairn.info le 01 février 2013 / <https://doi.org/10.3917/reper.018.0018>
- Alessandra Mariani, « **L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ?** », *Muséologies*, 2007 / <https://doi.org/10.7202/1033597ar>
- Léna Massiani, « **Retour d'expérience : parcours in situ et expérimentations, ou comment inscrire la recherche-création en France** », *La place des pratiques dans la recherche en danse, Recherches en danse*, 2017, mis en ligne sur OpenEdition le 15 novembre 2017 / <https://doi.org/10.4000/danse.1740>
- Léna Massiani, « **Danse, la cité, Infiltration chorégraphique d'une place publique** », *Ambiances : revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain, n° 3*, « Animer l'espace public ? Entre programmation urbaine et activation citoyenne », 2017, mis en ligne sur OpenEdition le 15 novembre 2017 / <https://doi.org/10.4000/danse.1740>
- Léna Massiani, « **Danse et Architecture** », *Le patrimoine du lycée Émile-Zola à Rennes, In Situ*, 2021, mis en ligne sur OpenEdition le 20 juillet 2021 / <https://doi.org/10.4000/insitu.33169>

- Katya Montaignac, « **Le fantasme de la participation du public** », dans *Œu*, n° 147, p. 124-130, 2013
- Alix de Morant, « **Et si on dansait en ville ?** », dans *Nectart* n°4, 2017, mis en ligne sur Cairn.info le 22 avril 2017 / <https://doi.org/10.3917/nect.004.0120>
- Jolien Naeyaert, « **Représentation, créer de l'intérieur vers l'extérieur** », *Architecture in Belgium*, octobre-novembre 2018
- Jolien Naeyaert, « **Error. Errance. Eros.** », *Architecture in Belgium*, mars 2022
- Julie Perrin, « **L'espace en question** », *Repères, cahier de danse*, n° 18, 2006
- Anne Philippe, « **Le corps à l'œuvre dans les cinétopies : corps liquide. Corps sans Organes** », *Ambiances, Tomorrow : Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances, Volos, Grèce*, septembre 2016, / <https://hal-01409730/>
- Frédéric Pousin, « **Les concepteurs de la ville en quête de l'espace familial (1945-1975)** », *Strates*, 2013, mis en ligne sur OpenEdition le 13 mars 2013 / <http://journals.openedition.org/strates/6722>
- Jean-François Staszak, « **L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur** », *Annales de Géographie, Persée*, t. 110, n°260, 2001 / https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2001_num_110_620_1729
- Bernard Tschumi, « **Manhattan Transcripts** », *Danse et architecture, Nouvelles de danse*, n° 42-43, 2000

SITOGRAPHIE (DOCUMENTAIRES ET SITES DE RÉFÉRENCES)

- Raoul Feuillet, « **Chorégraphie ou l'art de décrire la Danse [...]** », BNF, 1700 / <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image>
- Extrait vidéo de « **Deux notations du mouvement, deux regards** », réalisation Centre national de la danse, intervenantes Jacqueline Challet-Haas et Eliane Mirzabekiantz, Pantin, 2006 / <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=notation-du-mouvement->
- Élodie Verlinden, « **Quand la danse s'infiltré dans le quotidien** », *La Thérésienne, Revue de l'Académie royale de Belgique* 2593-4228 / <https://popups.uliege.be/2593-4228/index.php?id=907>
- Jiří Kylián, Compañía Nacional de Danza, « **SLEEPLISS** », pièce de 2004 / <https://www.lyoncapitale.fr/culture/Danse-Kylian-Inger-double-programme-inedit-du-ballet-de-l-Opera>
- Archives du Centre National de la Danse Contemporaine / <http://ressources-cndc.com/titan-wu/pistes-pedagogiques/la-premiere/>
- Robinson, Jacqueline, *CND* / <http://www.cnd.fr>
- Une minute de danse par jour / <http://www.uneminutededanseparjour.com/>

- Cairn, Revue le Philosophoire / <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-1-page-43.htm>
- Cairn, Revue Nectart / <https://www.cairn.info/revue-nectart-2017-1-page-120.htm>
- Alexandra Malka, Camille Renard (réal.), Vidéo, « **Danser, c'est quoi ? pour BÉJART, Joséphine Baker, Cunningham...** », *France Culture*, 2019 / <https://www.franceculture.fr/danse/danser-cest-quoi-pour-bejart-josephine-baker-cunningham>
- Ruedi Gerber, « **Anna Halprin, le souffle de la danse** », *Documentaire, Les films du paradoxe. 80Mn, Paris*, 2012 / <https://www.nourfilms.com/cinema-independant/anna-halprin-le-souffle-de-la-danse/>
- Marie Sorbier, « **Danse : comment s'écrit le mouvement** », *Affaire en Cours, France Culture*, émission diffusée le 4 avril 2022 / <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/affaire-en-cours-du-lundi-04-avril-2022>
- Fabien Plasson, « **L'IMPROVISATION** », *Maison de la Danse de Lyon*, film réalisé en 2018 / Chorégraphe(s) : Chopinot, Régine (France) Merzouki, Mourad (France) Wolliaaston, Elsa (France) Fabre, Jan (Belgium) Bausch, Pina (Germany) Charmatz, Boris (France) Buffard, Alain (France) Gourfink, Myriam (France) Fiadeiro, João (Portugal) / <https://www.numeridanse.tv/themas/parcours/limprovisation>
- Compagnie Acte / <http://www.compagnie-acte.fr>
- Compagnie In Situ / <https://www.cieinsitu.fr/visite-sensible-et-immersive>

vivre,

se souvenir,

partager.

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

Corpuscules

" Et si nous concevions avant toute chose nos existences individuelles comme incluses dans un ensemble cohérent ? Chacun de nos déplacements, de nos actions corporelles, de nos pensées, de nos souvenirs et émotions prendraient ainsi leur sens dans leur rapport avec ceux d'autrui. Des liens physiques et non-tangibles nous lieraient alors dans le référentiel étudié : notre espace vécu. "

Ce mémoire d'architecture révèle un regard expert de l'expérience spatiale sensible : celui des danseurs et des danseuses sur nos lieux vécus. Il interroge la place du corps (physique, psychique, social,...) sur la façon dont les architectes conçoivent des espaces quotidiens. Cette observation questionne les absurdités, les réussites et les incongruités spatiales créées par les bâtisseurs et aménageurs – et la manière dont il est d'usage de les transcrire.

En abordant les corps matériels et immatériels en danse et en architecture, la mémoire du corps et des lieux est mobilisée activement. Les problématiques de traduction de l'espace vécu par les corps qui l'habitent, sont effectivement partagées entre ces deux disciplines. Mais comment la connaissance fine de l'expérience par le corps vivant et pensant peut-il ouvrir à de possibles inventions; ce regard de danseur pourrait-il constituer un outil pour l'architecte...

**vivre,
se souvenir,
partager.**