Master thesis Spécialisation mise en scène HETSR // 2013-2014 Adina Secretan adina.secretan@gmail.com

Mais, poétiquement, habite l'homme sur cette terre.

De l'art de se réapproprier l'espace. Phénoménologies spatiales et poétiques spatiales dans les arts scéniques.



Miet Warlop, Springville, 2009

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PARTIE I 2 PRÉ-REQUIS	
I.1 Prolégomènes politiques: Espaces de violence, espaces d'émancipation	
I.1.1 Violences spatiales	10
I.1.2 Le spatial turn : éclatement des usages et points de vue spatiaux	11
I.1.3 Urbanisme critique et cohérence du paradigme capitaliste	12
I.1.4 Émancipations spatiales	- 14
I.2. Prolégomènes poétiques: Artistes et espaces habités	ı
I.2.1 Compromissions de l'habiter artistique	- 19
I.2.2 Urbanisme participatif et art	- 22
I.2.3 Réappropriations artistiques de l'espace	- 23
I.2.4 En quoi les artistes savent-ils habiter ?	- 24
I.2.5 De l'impensé de la corporalité spatiale	- 29
I.2.6 Tradition phénoménologique et poétique de l'habiter	31
I.2.7 Contribution des arts scéniques au poème de l'habiter	- 33

PARTIE II 3 POSTULATS

II.1 Les arts scéniques:	une poétique de l'espace.
Rêver matériellement	

II.1.1 L'habiter comme <i>praxis</i> de la rêverie	39
II.1.2 Expérience A: les rêveries digestives	45
II.1.3 Expérience B: les promenades blanches	47
II.1.3 Expérience C: éloge de l'ombre et de la peur	49
II.1.4 De l'imaginaire à la matière	56
II.2 Les arts scéniques: une phénoménologie de <i>Faire chair avec le monde</i>	e l'espace.
II.2.1 Polysensorialité de l'habiter	68
II.2.2 La copulation empathique avec le monde	70
II.2.3 Polysensorialité scénique	75
II.2.4 Expérience D: goûter l'espace	78
II.2.4.1 Catalogue sensoriel spatial	78
II.2.4.2 Conscientisation des habitus de perception	79
II.2.4.3 Description verbalisée des sensations	79
II.2.4.4 Développement d'une poétique sensorielle	80
II.2.5 Polysensorialité de la ville: la marche	81
II.2.5.1 Expérience E: marche silencieuse dans Genève	83
II.2.6 Sensorialités spatiales et rythmiques au théâtre	86

II.3. Les arts scéniques: une poïesis de l'espace. Habiter parmi les choses

II.3.1 Le séjour parmi les choses de Heidegger	92
II.3.2 Exercices de poïesis	99
II.3.2.1 Expérience F : exercice du « et et »	100
II.3.2.2 Expérience G: ouvrir les yeux	102
li.3.3 L'espace en tant que système de relations	103
II.3.3.1 Expérience H: règles secrètes	104
II.3.4 Le théâtre comme poïesis	106
PARTIE III 4 DISPUTATIOS (BORDERLINES)	
III.1 Le continuum est-il néo-libéral?	114
III.2 La poétique de l'espace est-elle un romantisme?	120
III.3 Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris au théâtre?	125
III.4 Le théâtre de l'habiter est-il de la médiation culturelle?	129
CONCLUSION	135
BIBLIOGRAPHIE	141
ANNEXES	143

Introduction

Il faut que notre nuit soit humaine contre la nuit inhumaine. Il faut qu'elle soit protégée. La maison nous protège.

On ne peut pas écrire l'histoire de l'humain sans écrire une histoire de la maison.

Gaston Bachelard

Un amour jaloux pour ta maison me consumera. Evangile selon Saint-Jean

« Notre rôle n'est pas de penser *via* l'espace, mais plutôt de penser *contre* l'espace, d'en dévoiler ses mécanismes de production en tant que mécanisme de pouvoir ».

L'affirmation de la géographe Mélina Germes semble contrevenir à une intuition commune : comment saurait-on penser *contre* l'espace, puisque nous sommes, quoi qu'il arrive, *dedans* ? Kant ne nous a-t-il pas enseigné que l'espace était, comme le temps, une condition fondamentale, sans laquelle aucune pensée humaine ne saurait s'édifier ?

Pourtant quelque peu oublié durant la première moitié du 20^{ème} siècle, l'espace revient en force dans les sciences humaines au sortir de la seconde guerre mondiale, et son essor augmente encore avec la pensée de la décolonisation. Si le *spatial turn*² de la postmodernité fait la part belle à l'espace dans les champs théoriques et philosophiques, il ne s'agit pas pour autant d'affirmer que l'espace, à l'échelle du quotidien contemporain, soit source de célébration, ni de neutralité. L'espace n'est pas seulement une catégorie de pensée universelle, il est aussi un *enjeu* permanent pour les habitants.

L'angoisse de l'épuisement des ressources, et celle des flux migratoires, de la gentrification des villes, de la préservation du paysage, apportent leur lot de contradictions éthiques et politiques, et d'instrumentalisations idéologiques chargées de violence. Faire une histoire du partage de l'espace sera toujours, aussi, faire une archéologie des pouvoirs et des dominations. À l'heure des défis écologiques, migratoires et urbanistiques, penser le partage de l'espace de façon critique et approfondie sera aussi, plus que hier et moins que demain,

¹ M. Germes, citée par C.Gintrac, M. Giroud *et alii, Villes contestées, pour une géographie critique de l'urbain,* éd. Les Praires ordinaires, Paris, 2014, p.16

² On entend par *spatial turn* l'émergence d'un paradigme spatial, dès les années soixantes et culminant dans les années quatre-vingts, au sein des sciences sociales principalement. Ce courant a mis en évidence des phénomènes spatiaux, des dynamiques spatiales, des répartitions spatiales, échappant à d'autres types d'appréhension, historiques notamment. Ce courant a permis la circulation de concepts et de modèles entre la géographie et des disciplines comme la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la philosophie, les *cultural studies*, les *colonial* et *post-colonial studies*.

une forme d'urgence collective. À considérer les nouveaux murs qui s'édifient, – juste après avoir tant célébré la chute de certains autres –, ou le phénomène de fermeture de l'UE, désormais communément appelée *forteresse Europe*, il semblerait que nous ayons un déficit de capacité à *habiter le monde*, ensemble.

Avec ou à côté de celles et ceux qui pensent, il y a celles et ceux qui agissent. Les mouvements citoyens de *réappropriation de l'espace* se développent de façon accélérée partout dans le monde, et particulièrement dans les grands centres urbains, où la violence spatiale se fait plus visible. Ces mouvements tentent de trouver d'autres pratiques spatiales, hors des logiques marchandes et libérales telles que l'augmentation du capital, la concurrence, la perpétuation des privilèges de caste par l'héritage foncier, ou la logique urbanistique de la *tabula rasa*.

Ces efforts de réappropriation de l'espace, et de pensée alternative de l'habiter, engagent alors des valeurs telles que l'imagination, la créativité, la subversion, ou encore la radicalité, valeurs que le sens commun attribue volontiers au champ artistique : de fait, les artistes sont régulièrement convoqués à participer à ces efforts d'alternatives urbaines et spatiales, quand ce ne sont pas eux-mêmes qui initient des communautés habitantes et agissantes en Europe et ailleurs, comme nous le verrons par la suite.

Si ces expériences artistiques, politiques et sociales de l'espace habité développent des outils efficaces pour les processus de réappropriation, il semblerait néanmoins qu'un certain impensé domine encore ces champs de recherche et d'action : la *corporalité* et *l'expérience sensoriellement* vécue de l'espace sont largement minorées au profit du langage visuel, d'une approche théorique et discursive, ou des stratégies de réseaux.

En parallèle aux recherches de l'urbanisme critique, majoritairement anglo-saxonnes et proches des *cultural studies*, une tradition de géographie et d'écologie critique, plus francophone, puise largement sa pensée dans la phénoménologie. Dans ce courant, l'*inhabitabilité* du monde, l'hégémonie techno-scientifique qui domine notre usage des espaces, et la diminution accélérée des capacités d'*empathie*, pourtant nécessaires pour un véritable agir environnemental et social, sont des phénomènes que l'on peut relier directement à l'étouffement de la *sensorialité vécue* des espaces, et au manque de connaissance et de reconnaissance de celle-ci.

S'il s'agit de reconnaître que les habitants sont des êtres autonomes avec des compétences, et que ceux-ci savent habiter, il s'agira aussi de reconnaître que pour habiter il faut un corps, des affects et des sensations, et que ceux-ci sont engagés en permanence dans l'expérience de l'espace et de l'habitat.

Ce courant de pensée tente alors de démystifier le dualisme et les grandes coupures de la rationalité techniciste, pour valoriser une autre approche de l'espace et de l'espace habité. Une approche où espaces réels et espaces fictifs sont interdépendants, où espaces de sensations et espaces symboliques se développent en *continuum*, où l'expérience de l'espace devient une expérience de la *présence immédiate aux choses*.

Or, les arts scéniques développent depuis longtemps des valeurs, des pratiques et des horizons qui vont précisément dans le sens de cette phénoménologie de l'habiter.

Le théâtre, la danse, la performance, sont des arts qui s'inscrivent directement dans et par l'espace. Ils sont une expérience privilégiée, ritualisée, de la matérialité spatialisée, de la corporalité située, et de la présence immédiate. Ils sont aussi l'art de fictionnaliser les espaces, et de mettre en scène leur caractère à la fois matériel, à la fois symbolique. Parce qu'ils engagent, — dans la co-présence des performeurs et des spectateurs —, une attention particulière à l'usage de tous les sens, (en tous les cas ceux de la vue, de l'ouïe et de l'odorat), ils sont une expérience privilégiée de la sensorialité spatialisée.

Ainsi, dans une perspective globale, se pourrait-il que les arts vivants tiennent une place spécifique dans la pensée d'une meilleure habitabilité du monde? Et dans une perspective resserrée, y aurait-il des pratiques, des approches ou des œuvres d'artistes scéniques qui seraient spécifiquement pertinentes à partager dans des contextes d'émancipations spatiales, au travers d'une approche engagée et *artiviste*, qu'il s'agisse de formes spectaculaires ou non?

Pour investiguer dans quelle mesure des pratiques courantes issues des arts scéniques s'inscrivent dans cet effort de réappropriation des espaces, on discriminera trois notions-clés, issues de ce réseau philosophique et géographique poétique, où l'habiter relève d'une ontopoésie :

- Le poétique de l'espace (titre emprunté à Gaston Bachelard, lorsqu'habiter relève de la capacité à exercer et amplifier un imaginaire matériel de l'espace)
- La chair du monde (formule empruntée à Merleau-Ponty, lorsque l'espace est une expérience qualitative et incarnée, permettant de retrouver un continuum entre le corps du sujet et son environnement)

- La *présence parmi les choses* (formule empruntée à Heidegger, lorsque l'habiter devient *poïesis*, capacité à se mettre en contact avec ce qui est, ce qui est *présent*, en dehors des rapports d'objectivation)

La présente recherche prend ces trois notions comme guides, et propose ainsi d'observer les liens entre arts scéniques et habiter, au travers d'une approche thématique et synchronique.

Avant d'entrer dans l'étude à proprement parler, au travers de cette tripartition thématique, une première partie du travail propose deux prolégomènes. L'un permet de se familiariser avec les notions, essentiellement politiques et sociales, de réappropriations de l'espace, et le second aborde la question de la place de la culture et des artistes dans ces efforts de réappropriation.

La deuxième partie de la recherche investit dès lors les trois notions-clés décrites cidessus, articulées en trois chapitres, où il s'agira systématiquement d'envisager comment les arts scéniques, qu'il s'agisse de pratiques de travail ou d'œuvres représentées, actualisent ces notions.

En ressources, trois philosophes (Bachelard, Merleau-Ponty, Heidegger) croisent un penseur et artiste de théâtre (Artaud), proposant pour la recherche une sorte de « parrainage » issu de la modernité.

Ce parrainage est à chaque fois mis en dialogue avec des contextes contemporains :

 un corpus de références d'œuvres théâtrales récentes, traitant explicitement de la question de l'espace et de l'habiter, et actualisant à leur manière les trois thématiques discriminées.

- quatre entretiens menés avec des interlocutrices et interlocuteurs issus des champs de l'urbanisme, de l'habiter ou des arts vivants.³ Les entretiens, semi directifs, ont constitué en des rencontres de une à deux heures, orientées par un questionnaire donné au préalable. (La retranscription complète des entretiens, ainsi que la prise de contact et les questionnaires, figurent en annexe).
- deux terrains expérimentés par moi-même, à savoir, d'une part, la mise en scène et l'écriture du spectacle *PLACE*, traitant de la répartition des espaces, de l'angoisse de la pression démographique, et de la pulsion de fermeture. D'autre part, un workshop sur la ville destiné à des chorégraphes, performeurs et artistes visuels, organisé par le théâtre de l'Usine à Genève dans le cadre de PACT (Pôle artistique culturel transfrontalier). Ces terrains ont donné lieu à huit expériences pratiques, décrites en détail au travers des trois chapitres thématiques.

Enfin, quatre discussions, précédant la conclusion, permettent de revenir et d'approfondir certaines questions problématiques, apparues de façon transversale dans les chapitres précédents.

³ Lucia Bordone est sociologue et chercheuse en science de la ville, à l'EPFL (Lausanne) et à Rome. Son doctorat porte sur les mémoires spatiales et urbaines des habitants de Rome, dans une approche comparative avec les villes de Beijing et Mexico. Elle a également travaillé trois ans dans l'aide au développement pour la Confédération Suisse.

Blaise Sahy est architecte et urbaniste indépendant. Il a enseigné durant dix ans au département d'architecture à l'EPFL (Lausanne). Il s'est ensuite spécialisé en urbanisme durable et en écologie industrielle. Il s'intéresse également aux démarches d'urbanisme participatif, dont il fait la critique minutieuse au travers de publications et de projets. Lors de l'élaboration du projet de réaffectation du quartier des Plaines du Loup à Lausanne, il prend spontanément position avec un groupe d'habitant, et s'engage, de manière indépendante, à formuler des propositions alternatives au projet. Reliant volontiers art et architecture, Blaise Sahy a notamment collaboré avec le cinéaste Peter Greenaway et le plasticien Robert Ireland.

Louis Schild est musicien et compositeur. Ses diverses formations tournent en Suisse et partout dans le monde. Il collabore également avec des performeurs, des poètes sonores et des plasticiens, et lance en 2014 un projet d'éditions. Il consacre à l'habiter collectif, perçu comme un moteur fondamental, autant de temps et d'attention qu'à son art. Il a également été mandaté comme collaborateur par le bureau d'architecte Dreier+Frenzel à Lausanne.

Grégory Stauffer est performeur, marcheur, chorégraphe, vidéaste, dessinateur; formé à la Scuola Dimitri au Tessin, et passé par la Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) de Genève, son travail scénique et vidéo est présenté en Suisse et à l'étranger. Il donne également régulièrement des workshops dans des écoles d'art ou dans d'autres contextes, et fait partie du collectif Authentic Boys. Ses créations se centrent principalement sur la performance et la physicalité, avec un intérêt spécifique pour les approches site specific, la marche et le paysage.

PARTIE I 2 PRÉ-REQUIS

I.1 Prolégomènes politiques: Espaces de violence, espaces d'émancipation

Les hommes font leur propre espace, mais ils ne le font pas dans les conditions choisies par eux. Karl Marx

> Ils arrivèrent sur d'étranges terres bleues et y apposèrent leurs noms. Ray Bradbury

I.1.1 Violences spatiales

À l'heure où des initiatives ont été votées pour « freiner la pression démographique » en Suisse, la question de la place inonde quotidiennement les sphères médiatiques.

Un seul coup d'œil dans les médias offre son lot de tragédies spatiales, réelles ou supposées. Lorsque cette présente recherche s'ouvre en 2012, des centaines de cadavres alignés à Lampedusa font la une depuis plusieurs jours. Trois ans plus tard, des tragédies méditerranéennes encore plus conséquentes envahissent à nouveau les postes de télévision. Des images qui permettent aussi, enfin, une urgence dans les débats européens sur la prise en charge des réfugiés, et l'évocation de camps de concentration liés aux flux migratoires africains, établis depuis des années dans le désert libyen sous le silence de l'Europe. Plus près de nous, des partis genevois et tessinois dont le programme politique consiste essentiellement à freiner et sanctionner les travailleurs frontaliers triomphent régulièrement aux élections. Aux informations de midi, les citoyens genevois manifestent en nombre contre la crise endémique du logement, tandis qu'au journal du soir, les Chemins de Fers Fédéraux (CFF), un important propriétaire foncier en Suisse, annoncent la création de nombreux

lotissements et complexes d'habitations sur leurs terrains, sans toutefois prévoir aucun logements à bas prix, l'objectif avoué étant uniquement de renflouer les capitaux de l'entreprise.

Épuisement des ressources, flux migratoires, gentrification des villes, globalisation, préservation du paysage : l'espace revient en force comme enjeu et carrefour des savoirs et des pouvoirs. Quand il n'est pas une question de vie et de mort, il se traduit chez ceux dont les minimums vitaux sont assurés en angoisse diffuse.

I.1.2 Le spatial turn : éclatement des usages et points de vue spatiaux

Si l'espace comme *territoire borné* (ou *patrie*), de même que l'espace comme *réseau homogène globalisé*, semblent les corollaires nécessaires d'une forme de violence, c'est peut-être aussi que tous deux obéissent à l'impératif de l'Un. Uniformes, univoques, ils mobilisent une vieille dialectique du Même et de l'Autre, du Dedans et du Dehors. Pourtant, n'en déplaise aux nationalismes xénophobes qui montent en puissance, ou n'en déplaise au marketing de certaines multinationales qui voudrait, le plus rapidement possible, faire de tout être humain un « créatif urbain » homogène et ubiquitaire, cela fait longtemps que l'espace semble avoir échappé à la doxa de l'Un, pour glisser dans une problématique de *l'éclatement*.

Physique quantique, mort de Dieu, révolution anti-bourgeoise, plongées vers les continents noirs de l'inconscient, effarement de la Shoah, destitution des colonies... autant d'évènements qui auraient organisé l'effritement de l'univocité du monde, inquiétant la modernité, et réjouissant la post-modernité.

Après le choc de la seconde guerre mondiale, le *spatial turn* consistera à démettre le temps de ses prérogatives, pour s'absorber dans une pensée de l'espace, puisque, selon la formule éloquente de Bertrand Westphal, « le fleuve du temps avait accueilli dans son lit un hôte encombrant : le progrès perverti»⁴. Mais le fantasme d'un programme unifié et cohérent ne saura pour autant être sauvé par un ancrage spatial, pour pallier l'Histoire désormais en lambeaux. À en croire l'auteur de la *Géocritique*, l'espace n'ancre plus et ne rassemble plus non plus:

Au sortir de la guerre, les deux coordonnées du plan de l'existence étaient en crise, et avec elles tout l'existant. L'espace unitaire, dangereusement concentré, s'était égaré entre les fils de fer barbelés des camps après avoir été une première fois zébré par la ligne boursouflée des tranchées. La ligne droite avait vécu. Et avec la décolonisation ce fut la légitimité des

⁴ B. Westphal, La Géocritique. Réel, Fiction, Espace, éd. de Minuit, Paris, 2007, p.23

grands ensembles fallacieusement compacts, patiemment dessinés au cours des siècles et de décennies de conquêtes moralisatrices, qui vola en éclats. [...]

Cette perception éclatée a bien sûr une incidence déterminante sur la lecture des espaces. Le principe qui structure la représentation postmoderne, voire tout simplement moderne, mène à la démultiplication de l'unitaire et donc à la pluralité, et provoque le passage de l'homogène à l'hétérogène.⁵

Cette hétérogénéité des espaces sera non seulement constatée, mais aussi célébrée, lorsque le multiple semble ressourcer à l'infini, et miner définitivement toute possibilité d'instrumentalisation idéologique de l'espace. La bifurcation, l'entropie, le palimpseste, le pointillisme, l'archipel, deviennent des motifs plébiscités pour penser les espaces humains, et l'existant en général. L'époque postcoloniale s'efforce d'entendre les voix désormais audibles de certaines minorités, et les cultural studies appuient une vision kaléidoscopique de la réalité sociale et territoriale.

I.1.3 Urbanisme critique et cohérence du paradigme capitaliste

Si la géographie critique et l'urbanisme critique sont les premiers, dans la mouvance des culturals studies, à proposer une lecture anti-colonialiste, anti-raciste, féministe et plurielle de nos espaces, ils réclament également, en parallèle au pointage de cette multiplicité spatiale, une critique approfondie d'un paradigme unifié qui domine nos espaces : le capitalisme et la société technocratique marchande.

Le *spatial turn*, entamé à partir des années soixante, lorsque la pensée et les actions humaines s'envisagent massivement comme *spatialisées*, permet une nouvelle compréhension des mécanismes de domination et d'exclusion.

Après avoir été, pendant un siècle et demi, écrasée par l'historicisme social, l'idée qu'il faut penser spatialement s'est depuis dix ans diffusée dans toutes les disciplines. [...] Ce tournant spatial est le premier facteur expliquant l'attention désormais accordée au concept de justice spatiale ainsi qu'à la spatialisation des idées les plus élémentaires sur la justice et les droits de l'homme, comme le montre le regain de popularité de la notion de droit à la ville développée par Lefebvre. [...] La justice spatiale intéresse un public bien plus large que celui

.

⁵ Ibid., p.24

des disciplines traditionnellement dédiées à l'analyse de l'espace que sont la géographie, l'architecture et l'urbanisme. ⁶

La géographie critique et l'urbanisme critique s'appliquent dès lors, dans une approche résolument interdisciplinaire, à analyser comment l'économie capitaliste, basée sur l'injonction à la croissance et sur l'augmentation du capital, modèle nos espaces habités et parcourus, tout en créant des ségrégations et des inégalités massives.⁷

Pratiquant la recherche de terrain, la plupart du temps dans une approche comparative entre régions du globe, la géographie critique et l'urbanisme critique proposent une déconstruction minutieuse des pratiques et des violences spatiales entendues comme « naturelles ». Ils mettent aussi bien en lumière une approche multiple des usages spatiaux, qu'ils déconstruisent une apparente « génération spontanée » des pratiques spatiales.

Il s'agira pour un urbaniste critique de montrer comment la création d'un skate park, dans une ville donnée, relève en partie de la volonté étatique de canaliser une supposée violence latente des jeunes garçons, créant parallèlement un « impensé spatial» quant à l'usage de l'espace public pour les jeunes filles, perpétuant le confinement spatial des femmes. Il s'agira aussi de faire la critique du « vitalisme urbain » et des nombreuses démarches gouvernementales pour redynamiser les villes, lorsque celles-ci sont la manifestation d'un usage entrepreneurial de l'urbanisme, apparu dans les années soixante-dix, scellant de nouveaux pactes entre sphères gouvernementales et sphères du marché, générateur de rentrées avant tout pour le secteur privé, et très peu bénéfique aux populations les plus précaires.

Il s'agira encore de montrer que le phénomène de gentrification, qui s'accélère dans toutes les villes d'Europe, n'est pas relié à des nouveaux groupes sociaux et à de nouveaux usages culturels de l'habitat, mais à des mécanismes intrinsèques à la logique du capital.⁸

7 « L'organisation politique de l'espace est une source puissante d'injustice spatiale, avec, par exemple les charcutages éléctoraux, les restrictions des investissements municipaux, les processus d'exclusion engendrés par la procédure de zonage ou encore l'apartheid territorial, la ségrégation résidentielle institutionnalisée, l'empreinte des géographies coloniales et/ou militaires au service du contrôle social, et la création à toutes les échelles d'autres structures spatiales de production de privilèges organisées selon le modèle centre-périphérie », *Ibid.*, p.393

⁶ E. Soja, « A la recherche de la justice spatiale », in C.Gintrac, M. Giroud et alii, Villes contestées, pour une géographie critique de l'urbain, éd. Les Prairies ordinaires, Paris, 2014, p.390

^{8 «} La valorisation du capital investi dans le bâti – dans le but de dégager une plus-value ou un profit – est nécessairement équivalente à sa dévalorisation. Pendant la période où il est immobilisé dans le paysage, le capital valorisé restitue sa valeur morceau par morceau. Le capital investi se dévalorise car l'investisseur reçoit des retours sur investissement petit à petit. La structure physique doit rester utilisée, et elle ne peut être détruite sans occasionner des pertes avant que la valeur du capital investi ait été amortie. C'est ce qu'on appelle le cycle de dévalorisation. [...] La dévalorisation conduit à la déterioration physique, qui entraîne à son tour une baisse du prix du marché du terrain occupé par le bâtiment dégradé. Quand, et seulement quand, le différentiel entre la

Qu'elles soient d'obédiences marxiste-léniniste ou anarchistes, qu'elles proviennent de la théorie critique, des cultural et gender studies, ou de la deep ecology, les pensées de l'urbanisme critique ont le mérite de montrer minutieusement pourquoi mettre en lien des phénomènes spatiaux d'apparence aussi disparates que la crise du logement, le phénomène de gentrification, l'exode de certains centres-ville, le contrôle des frontières, la création de parcs et jardins, ou le simple démantèlement de toilettes publiques dans un parc, ne relève pas d'une paresse intellectuelle ou d'une théorie du complot à bas prix : elles sont les manifestations d'une logique de croissance et de centralisation du capital.

I.1.4 Émancipations spatiales

Parallèlement à la déconstruction des naturalismes spatiaux, et à la monstration des mécanismes de violence et de ségrégation, les actrices/acteurs, chercheuses/chercheurs en géographie et urbanisme critique s'efforcent de montrer comment les résistances s'organisent, et à quel point celles-ci sont foisonnantes et généralisées à l'échelle du globe.

Suivant les traces du Droit à la ville de Henri Lefebvre, ouvrage accompagnant les mouvements de 68 et les mouvements situationnistes⁹, ces diverses démarches tendent à permettre aux citoyennes et citoyens organisés de récupérer leur droit d'agir sur l'espace, de le créer et de le penser.

Il existe des formes d'activisme social que l'on peut considérer comme des mouvements au sens propre. Ces mouvements s'opposent au « néolibéralisme urbain » ; ils se mobilisent face au chômage, aux expulsions, au mal-logement et à la spéculation foncière présents dans de nombreuses villes. Dans des métropoles brésiliennes comme Sao Paulo, et dans une moindre mesure, Rio de Janeiro, mais aussi dans d'autres villes d'autres pays, le mouvement des squatteurs joue un rôle particulièrement intéressant. Le mouvement piquetero, actif dans plusieurs villes d'Argentine, rassemble un grand nombre d'organisations spécifiques. Les chômeurs qui en constituent la base interrompent régulièrement la circulation

rente foncière effective et la rente foncière possible devient assez important, alors ils devient profitable de redévelopper le terrain et le réhabiliter pour lui donner un nouvel usage, et le capital se remet à affluer sur le marché du centre-ville ». N. Smith, « Géographe et militant », in C.Gintrac, M. Giroud et alii, Villes contestées, pour une géographie critique de l'urbain, éd. Les Prairies ordinaires, Paris, 2014, pp.288 et 292

⁹ H. Lefebvre, Le Droit à la ville, éd. Anthropos, Paris, 1968

en signe de protestation, ils créent des squats et construisent une vie alternative dans les quartiers, notamment en mettant en place des circuits économiques différents.¹⁰

Dans cette perspective, habiter devient un geste et un effort de réappropriation de l'espace. Pour l'urbaniste et architecte lausannois Blaise Sahy, cette notion de réappropriation serait par ailleurs, en quelque sorte, la définition même de l'habiter. L'hyper-spécialisation des métiers de l'espace aura tendance à masquer que l'habiter est une constante anthropologique, et une compétence universelle :

Alors habiter c'est un très joli mot, d'abord. C'est un très joli mot qu'on utilise assez peu, ou assez mal je pense. Mais habiter ça a un sens très large, et c'est pas uniquement les architectes ou les urbanistes qui peuvent y répondre. Habiter c'est n'importe qui. L'expérience de l'habitat, ça concerne tout le monde. Tout le monde habite. Donc chacun a une expérience de ça. C'est pas une histoire de spécialistes. C'est une histoire personnelle, très personnelle même. [...] Quand tu parles d'habiter, le mot qui est le plus en lien pour moi : l'appropriation. Et l'usage. Deux notions fondamentales. Tu peux avoir un espace xyz fait par un archi ou un bricolo, ou un vieil espace industriel récupéré, l'intérêt c'est celui qui va occuper l'espace et se l'approprier. C'est ça qui va donner du sens. [...] Moi je suis allé visiter les gens qui habitent, et en fait les gens, à partir du moment où c'est chez [eux], c'est déjà très très bien. Ça n'a pas besoin d'être une architecture formidable, ils sont chez eux, et ça, ça a une valeur. Et c'est une notion qui n'est pas du tout intégrée de nos jours. Parce que la dimension sociale est oblitérée. [...] Qui d'autre que les habitants connaissent le lieu ? Mais dix fois plus que toi. Toi tu arrives là, tu y es peut-être passé dix fois, mais tu n'y habites pas. Habiter. On y revient. Les gens habitent le lieu. Donc ils connaissent. Qui pourrait mieux dire comment fonctionnent les choses ? [...] Donc cette notion de sociabilité, d'appropriation et de transformation, c'est une notion qui est le parent pauvre du développement durable.¹¹

La sensation de désappropriation spatiale et de contrôle social motivent aussi en partie le travail *site specific* du chorégraphe Gregory Stauffer, dont les interventions en ville ou en régions périphériques déplacent des *habitus* spatiaux, éprouvés comme contraignants et non choisis :

En fait l'aménagement urbain c'est de la morale, donc la morale elle est souvent source d'empêchement, de diminution des possibilités, de diminution du soi, et sur un territoire comme

15

¹⁰ M. Lopes de Souza, « Ensemble avec l'Etat, malgré l'Etat, contre l'Etat. Les mouvements sociaux, agents d'un urbanisme critique. » in C.Gintrac, M. Giroud *et alii, Villes contestées, pour une géographie critique de l'urbain,* éd. Les Prairies ordinaires, Paris, 2014, p.353

¹¹ B. Sahy, entretien, cf. annexes p.154

la Suisse où la parcelle, chaque parcelle est surexploitée, ça devient vraiment emprisonnant. Oui l'aménagement, dans le fond on habite aussi dans des lieux, là moi je suis dans un appartement... ses dimensions... où se trouvent les toilettes, son aménagement, tout ça, moi j'ai pas trop décidé, on est content d'avoir trouvé quelque chose de pas trop cher, mais tout ça, ça va vraiment influencer sur une manière de penser, mon rapport à mon corps, aux autres, aux activités, tout ça se construira autour de cette circulation que j'ai dans l'appartement, dans le quartier, dans la ville, donc tout cet aménagement où je n'ai pu participer à rien, je suis juste dedans, ben il me construit autant que l'éducation 12.

Dans cet effort, de plus en plus répandu, de récupération citoyenne du droit à créer, penser et imaginer l'espace habité, des valeurs telles que la rupture radicale, la créativité, le rêve et l'imaginaire sont nécessaires, et fortement convoquées. Quel serait alors, dans ces contextes de lutte, le rôle des artistes, usuellement considérés comme porteurs de contreculture et de « forces imaginantes » ?

_

¹² G. Stauffer, cf. annexes p. 178

L'espace était trop important pour qu'on le réserve aux seules disciplines spécialisées dans le spatial (la géographie, l'architecture, l'urbanisme) ou pour qu'on le convertisse en simple bouche-trou ou arrière-plan factuel utile. La spatialité de la vie humaine, de même que son historicité et sa socialité, a filtré dans toutes les disciplines et dans tous les discours.

Edward Soja, Third Space

Il y a des villages avec trois cents maisons dont dix seulement sont habitées par des riverains, toutes les autres étant des résidences secondaires qui ne sont occupées que quatre semaines durant l'année. En tant que voyageur à pied, je possède un droit naturel, celui de trouver un abri. Je ne casse rien, j'ouvre juste les portes. Je suis un expert de l'ouverture. J'ai deux outils flexibles en acier, l'un met une pression sur la rotation du cylindre, l'autre est comme un minuscule pinceau. J'ai quatre ou cinq épingles de différentes longueurs. Quand elles sont coordonnées, la pression que vous avez mise avec l'autre outil rend l'ouverture possible.

Werner Herzog, Entretien

1.2 Prolégomènes poétiques: Artistes et espaces habités

Le théâtre plonge dans ce qu'on ne voit plus en ville. T.L., jeune urbaniste critique

Jamais, quand c'est la vie elle-même qui s'en va, on n'a autant parlé de civilisation et de culture. Antonin Artaud

I.2.1 Compromissions de l'habiter artistique

Dans sa Géocritique¹³, Bertrand Westphal milite pour une approche pluridisciplinaire de notre rapport actuel à l'espace: à la science, à la philosophie, à la géographie, à l'urbanisme et à l'architecture – disciplines se partageant traditionnellement le statut de « spécialistes de l'espace » - s'ajoutent la littérature et les arts. Pour l'auteur, il est en effet désormais impossible, à l'ère du post-modernisme, d'interroger notre rapport à l'espace sans considérer aussi les espaces fictionnels, dans la mesure où désormais les espaces de l'imaginaire impactent directement les espaces réels. Autrement dit, il serait non pertinent de maintenir une supposée frontière hermétique entre, d'un côté, les pratiques et les politiques concrètes de l'espace et, de l'autre, des expériences artistiques de l'espace. Et, de fait, il est désormais commun, en tous les cas chez les spécialistes « traditionnels » de l'espace, que l'art joue un rôle important dans le renouvellement de nos rapports spatiaux.

La critique de l'urbanisme entrepreneurial montre cependant à quel point l'art et la culture font partie des valeurs généralement évoquées pour ces programmes de redynamisation des espaces. Dans certains quartiers, devenus fleurons touristiques, le cycle du type : « squat et marginalité sociale, puis artistes et étudiants, ensuite jeunes start up et galeries d'art, et enfin réinvestissements en capitaux, logements de standing et hausse massive de la rente foncière», rappelle chaque jour à quel point les artistes et leur créativité peuvent être insérés, et souvent avec leur plein assentiment, dans la chaîne de fabrication des inégalités sociales en matière d'espace. Il aura suffi, dès les années 2000, de se promener une

¹³ B. Westphal, La Géocritique. Réel, Fiction, Espace, éd. de Minuit, Paris, 2007

heure dans les ateliers d'artistes au *Tacheles* ¹⁴ de Berlin pour faire le constat amer de l'ampleur des forces de récupération des contre-cultures créatives.

De la même façon, les villes investissent de plus en plus dans les festivals et les évènements culturels. Les arts créent un climat d'optimisme, une culture de la capacité, indispensables au développement de la culture d'entreprise. [...] Si chacun, des punks aux grands bourgeois et des rappeurs aux yuppies, a la possibilité de contribuer à la production de cette image urbaine en produisant son espace social, alors la fabrication d'une image urbaine peut aussi déboucher sur des formes de solidarités sociales, de fierté locale et de fidélité au lieu, et fonctionner comme un refuge dans un univers capitaliste où les lieux ont tendance à disparaître. Cette construction d'une identité locale, encouragée par l'entrepreneurialisme urbain (par opposition à la gestion bureaucratique, bien plus anonyme), fonctionne en outre comme un système de contrôle social. On réinvente la fameuse expression romaine « Du pain et des jeux », au moment où l'idéologie du local, du lieu et de la communauté acquiert une place centrale dans le discours de la gouvernance urbaine, qui mobilise le « vivre-ensemble » en réaction à l'univers menaçant de la concurrence et du commerce international. [...] La focalisation sur le spectacle et l'image au détriment de problèmes socio-économiques concrets peut elle aussi avoir des effets délétères à long terme, même s'il est particulièrement aisé d'en retirer des avantages politiques.¹⁵

Une présentation du projet de rénovation globale du quartier lausannois de Malley, réunissant propriétaires, architectes et urbanistes, ainsi que des artistes habitant en association dans le quartier, sera à cet égard un exemple paradigmatique 16. Les discours des acteurs du projet varient sensiblement selon leur fonction sociale, malgré quatre années de concertation commune. Si pour la représentante des CFF (principal propriétaire), il s'agit de « réveiller Blanche-Neige », de densifier, de construire du neuf, et en priorité de rentabiliser tous les bâtiments, quand « tout bâtiment laissé vide sera un échec », pour les architectes, il s'agit avant tout de tenir compte de la vitalité et de la diversité du quartier, qui sont un « déjàlà », et d'éviter à tout prix la gentrification. En dépit des idéologies diverses qui traversent la présentation, tous les partenaires tombent entièrement d'accord sur deux points: le café des

-

¹⁴ Le *Tacheles* était l'un des plus grands et célèbres squats de Berlin, occupé de 1990 à 2012. Après avoir été utilisé comme prison nazie, le bâtiment a été occupé par des artistes, et baptisé *Tacheles* (« franc-parler » en yiddish). Le bâtiment a subit la pression constante du gouvernement, puis est devenu "curiosité culturelle", fatiguant les artistes, désormais incapables de travailler dans des bonnes conditions, envahis par un tourisme de la culture alternative. Il a finalement été évacué en septembre 2012.

¹⁵ D. Harvey, « Contre la ville-entreprise », in C.Gintrac, M. Giroud *et alii, Villes contestées, pour une géographie critique de l'urbain,* éd. Les Prairies ordinaires, Paris, 2014 pp.121 et 126

^{16 «} Journée des alternatives urbaines », quartier du Vallon, Lausanne, 8 mai 2015, http://alternativesurbaines.ch

Bouchers, bistro phare du quartier, où se croisent costumes-cravates et petits artisans, est le symbole même du vivre-ensemble harmonieux, qu'il faudra faciliter et créer à l'échelle du quartier. Et le second point : il faut porter une attention spéciale à la culture et aux artistes, quand ceux-ci permettent d'animer et de dynamiser le quartier. De fait, le projet consistera à faciliter l'appropriation du quartier par tous, et en particulier par les créateurs.

Pour prolonger une question, venue du public, quant à la place laissée aux cultures alternatives dans le projet, et dont les réponses restaient évasives, je me suis permis également d'intervenir, en rappelant que, en tant qu'artiste, je travaillais aussi régulièrement avec un système de valeurs qui pouvait être assez différent, ou complémentaire, de celui du dynamisme : la contradiction, l'incohérence, le conflit parfois, le doute, etc. Partant, le rôle premier de l'art serait-il seulement de *dynamiser*? D'augmenter la valeur d'un quartier par l'animation? Et comment faire dans ce cas pour ne pas faire des artistes un partenaire du processus de gentrification? Le mutiliculturalisme et le vivre-ensemble fonctionne-t-il seulement par symbiose harmonieuse, comme le suggère l'allégorie du *Café des Bouchers*? Quelle place ce projet – intitulé « à la conquête de l'Ouest lausannois » –, accorde-t-il à l'incohérence, au conflit, au doute, qui font partie de la vie sociale, comme de l'art? Et « faciliter l'appropriation », n'est-ce pas un paradoxe fascinant avec lequel les urbanistes et propriétaires de Malley entendent travailler? (Cette intervention vaudra l'invitation, discrète et en marge de la réunion, à faire partie d'un groupe de travail et de réflexion, proposée par la représentante des propriétaires).

Plutôt que de participer aux efforts de cristallisation d'une image urbaine, dont les qualificatifs ressemblent fort à ceux du monde de l'entreprise (vitalité, dynamisme, créativité), les artistes qui interagissent avec la spatialité urbaine, soit par des recherches alternatives quant à leurs modes de production d'œuvres, soit directement par leurs œuvres, doivent rester vigilants quant à leur implication politique et critique, et trouver des moyens de rester en adéquation avec les mouvements issus « de la base ».

Le système de valeur érigé par les mouvements citoyens d'émancipation spatiale est, à l'ère de la récupération consumériste des slogans de 68, continuellement retourné contre luimême, en particulier par un centre-gauche, qui, plein de bonnes intentions, ne peut éviter de servir les intérêts commerciaux, par manque de radicalité, ou par intérêts directs.

Dans ce contexte de lutte, le travail de l'artiste, perçu comme agent important de la réforme de l'espace urbain, est particulièrement visé par les processus conscients et inconscients d'instrumentalisation.

Lefebvre, dans son appel au droit à la ville, compare précisément la récupération de ce droit à *une œuvre*.

Il s'agit du besoin d'activité créatrice, d'œuvre (pas seulement de produits et de biens matériels consommables), des besoins d'information, de symbolisme, d'imaginaire, d'activités ludiques. [...] Le droit à la ville se manifeste comme forme supérieure des droits : droit à la liberté, à l'habitat et à l'habiter. Le droit à l'œuvre (à l'activité participante) et le droit à l'appropriation (bien distinct du droit à la propriété) s'implique dans le droit à la ville. 17

Aujourd'hui, dans la plupart des villes d'Europe, les *activités ludiques*, l'*imaginaire* et l'*activité participante* sont devenus également d'efficaces appareils du contrôle étatique, et de puissantes valeurs commerciales, fermement nouées aux intérêts de la propriété et du marché.

I.2.2 Urbanisme participatif et art

Les tentatives de récupération du droit à la ville, lorsqu'elles ne sont pas issues des mouvements les plus radicaux ou marginalisés (squats, *occupy*, *zero yen houses*, etc.), se regroupent souvent sous l'étiquette « d'urbanisme participatif ». La dénomination en soi ne permet pas de distinguer si l'appel à participation provient d'une base citoyenne, ou d'une impulsion gouvernementale ou institutionnelle. On pourra noter cependant d'emblée le glissement sémantique, allant de « réappropriation » à « participation ».

L'urbanisme participatif fait grincer les dents des mouvements d'habitants engagés et radicaux, parce que celui-ci se révèle, la plupart du temps, un instrument direct de domestication de toute velléité réelle d'émancipation citoyenne, combiné à la possibilité de réactiver un paternalisme de bon ton de la part des « réels spécialistes de l'espace ». Il se décline cependant sous des formes très diverses, et des rapports très divers quant aux pouvoirs institutionnels. Aujourd'hui, il est devenu un incontournable acteur des réaménagements urbains.

Dans ces contextes spécifiques, la parole, le savoir-faire ou l'action artistiques sont très régulièrement convoqués, comme en atteste le récent exemple lausannois de Malley.

Mais s'il s'agit pour l'artiste de ne pas contribuer à forger une « image » urbaine instrumentalisée, ni de servir de caution creuse pour la « créativité » des mouvements citoyens

_

¹⁷ H. Lefebvre, Le Droit à la ville, éd. Anthropos, Paris, 1968

de l'espace habité, – rendue de surcroit inoffensive –, quelle serait sa part d'action spécifique dans de tels contextes ?

En quoi, exactement, des pratiques et des savoir-faire artistiques pourraient-ils contribuer à un habiter émancipé ?

I.2.3 Réappropriations artistiques de l'espace

Depuis une dizaine d'années, des projets de collectivisation des espaces et d'alternatives spatiales, initiés parfois par des artistes, ont connu une large augmentation en Europe. La crise et la désaffectation généralisée et subite d'espaces urbains, péri-urbains ou ruraux – villages, usines, zones industrielles entières, en Grèce, en Espagne ou en Italie principalement –, ont mobilisé des artistes autour du constat de déséquilibres majeurs, fortement accentués et accélérés ces dernières années, quant à l'accès et à l'usage des espaces et de l'emploi pour les habitants. Partant de la volonté d'inscrire une pensée et une action en réponse à ce déséquilibre, ces collectifs artistiques ouvrent des « tiers-espaces », inspirés du *Third Space* d'Edward Soja ou du *Tiers-Paysage* de Gilles Clément. Dans ces gestes, les « inutiles » et les « rebuts » de la société de production, – qu'il s'agisse d'espaces, d'objets, d'humains, de savoir-faire, etc. –, constituent des ressources précieuses, que l'on peut investir dans une approche parallèle et indépendante à l'économie de marché.

Ainsi du projet, désormais lancé à l'échelle européenne, intitulé *Unmonastery*¹⁹, où des collectifs d'artistes, issus en particulier des nouveaux médias, créent des communautés dans des monastères ou autres bâtiments laissés vides, proposant gratuitement, avec et pour les populations locales, des outils et applications améliorant la mobilité, ou le partage des savoirfaire disponibles sur place.

En Grèce, un *unmonastery* a été fondé, que les artistes organisés en ateliers collectivisés ont ouvert rapidement aux migrants bloqués dans la région, sans statuts, sans ressources et sans avenir. Des ateliers de programmation en *info art* échangent et cohabitent ainsi avec des ateliers de cuisine érythréenne, ou travaillent directement avec des artisanats du Moyen Orient. On citera encore le projet *Rusafart* en Espagne à Valence, ancienne entreprise pharmaceutique située au coeur de la ville, d'une surface de plusieurs milliers de mètres carrés, que des artistes ont décidé de squatter dès 2016, pour élaborer des projets

¹⁸ E.Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, éd. Basil Blackwell, Oxford, 1996./ G. Clément, *Manifeste pour le Tiers paysage*, éd. Sujet/Objet, Paris, 2004.

¹⁹ http://unmonastery.org

artistiques et sociaux dans une approche communautaire et dans une logique de décroissance économique et spatiale.

Contrairement au *Unmonastery*, directement initié comme une réponse globale à une crise sociale et spatiale globale, le projet *Rusafart*, et bien d'autres, (comme le *Forest Centre* à Edimburg dans un quartier d'affaires, où 80 artistes ont réinvesti un immeuble de bureaux), sont tributaires d'un autre parcours : ces projets, d'abord motivés pragmatiquement par des nécessités en espaces ou en réseau, et par des besoins liés spécifiquement au monde du travail des artistes indépendants, (le projet *Rusafar*t débute comme une ouverture annuelle d'ateliers d'artistes²⁰, et le *Forest Centre* comme la simple recherche d'un espace de *coworking*), transforment ensuite leur propre système de valeur et leurs objectifs, en compétences de la collectivisation, en pensée politique globale de la décroissance économique et spatiale, et en échanges profonds entre actions artistiques et questions sociales de l'habiter.

I.2.4 En quoi les artistes savent-ils habiter?

Interrogés, lors d'une présentation du *Forest Center*²¹ à Lausanne, quant à la question de savoir s'il y a des spécificités ou des « compétences typiques » d'artistes, qui seraient mobilisées lors de ces tentatives de vivre les espaces *autrement*, divers initiateurs de ce type de projets se mettront d'accord pour relever les valeurs ou compétences artistiques suivantes :

- tributaires de la figure dix-neuvièmiste de l'artiste marginal ou maudit, les artistes ont désormais une véritable tradition liée à la notion de *gratuité*, qu'elle soit subie ou revendiquée. Or les projets tels que le *Unmonastery*, *Rusafart* ou le *Forest Center* sont produits hors de toute logique de croissance financière. Tous les apports financiers ou matériels sont immédiatement réinjectés dans le projet lui-même, en système de bouclage, et les artistes qui participent, depuis parfois plusieurs années, à ces projets, le font hors de toute notion de salaire. Certes, des problèmes éthiques se posent à eux régulièrement, notamment quant à la question de savoir si c'est bien le rôle des artistes de remplacer gratuitement les échecs de l'Etat en matière d'aide sociale et de vivre-ensemble, ou les échecs du secteur privé lorsque celui-ci laisse des milliers de mètres carrés vides, des sols pollués et des centaines de chômeurs derrière lui. Nonobstant, cette question de la *gratuité* est centrale, et identifiée

-

²⁰ http://www.russafart.com

²¹ « Journée des alternatives urbaines », quartier du Vallon, Lausanne, 8 mai 2015, http://alternativesurbaines.ch

comme une pratique, une compétence, et un faisceau de stratégies, importants pour la réappropriation des espaces, que les artistes ont parfois su acquérir plus vite que d'autres.

- les artistes ont un rapport au *temps* et au *rythme* de travail qui parfois se développe sur d'autres modèles que ceux de la productivité salariée et entrepreuneriale. Or les acteurs de ces projets d'espaces collectivisés insistent tous sur les temporalités extrêmement longues de ces projets, qu'il s'agisse de processus de décisions internes, d'adaptation et de prise de connaissance avec le contexte social où le projet se trouve, de luttes et négociations avec le secteur privé ou public, de transposition des expériences dans d'autres bâtiments et contextes, etc. Ainsi des notions temporelles, largement usitées dans le champ artistique, telles que la *gestation*, la *contemplation*, la *suspension* ou le *cycle*, sont des valeurs importantes dans les luttes pour des rapports alternatifs, autonomes et décroissants en matière d'espace.
- les artistes ont un rapport à la *subversion*, et une certaine habitude à enjamber les limites fixées par la norme, qui peuvent s'avérer des ressources précieuses dans les processus de décision et d'action, liés à la réappropriation des espaces. En effet, avant d'agir parce que la ville, ou un bâtiment vide, serait un *droit collectif* contrairement à ce que les valeurs dominantes liées aux intérêts de la propriété privée proclament –, encore faut-il pouvoir imaginer et concevoir ce droit, et assumer de se mettre en porte-à-faux avec une pensée normative et dominante, ou simplement légaliste.
- enfin les artistes ont bien entendu développé des pratiques et des savoir-faire liés aux processus de création et à la logique de *projet*: stratégies pour *imaginer* collectivement ou individuellement, stratégies pour *rendre compte* des ces projections, stratégies pour les *matérialiser*. L'histoire de l'art montre que ces processus de création ont aussi depuis longtemps fait l'objet d'une conscientisation ou d'une remise en question par les artistes, rendus particulièrement attentifs et réflexifs quant à leurs propres modes de production. Ces *savoir-faire réflexifs et critiques* quant aux processus de production et de création jouent un rôle également important lorsqu'il s'agit de trouver de nouvelles stratégies pour créer des espaces, et les habiter.

De fait, ces valeurs, liées à la *gratuité*, à la *temporalité*, à la *subversion* et aux *compétences réflexives*, sont également régulièrement évoquées dans les entretiens menés pour cette recherche:

Concernant la notion de gratuité, le musicien Louis Schild notera que le travail de réfection, de transformation et d'habitation collective de sa maison squattée, non assimilable à du *travail* ou à du *bénévolat* parce que hors de la logique de marché, ne peut en ce sens que constituer un *projet de vie*.

Chez lui – un ancien domaine agricole dans lequel vivent désormais une dizaine de personnes et familles – , le rapport au temps est également sensiblement *autre*, lorsque le désir habituel de rentabilisation maximale du temps entre besoins et résultats est déplacé, au profit d'une approche qui rallonge sensiblement le temps, mais permet de maintenir le rythme relationnel, le *soin accordé à tous par le projet*, et l'autonomie, notamment financière.²²

Cette temporalité allongée sera identifiée par l'urbaniste Blaise Sahy comme une valeur propre aux artistes, qu'il regrette de ne pouvoir se permettre plus souvent dans son métier. Identifiant une année de résidence à Venise à l'institut suisse comme le facteur ayant permis un tournant professionnel vers les questions d'environnement, cette période d'art et de contemplation, « des heures durant dans des églises glacées », aura engendré un changement profond dans ses intérêts professionnels liés à l'espace habité ²³. Le performeur Gregory Stauffer, qui pratique la marche, l'errance et l'écoute des lieux, insiste continuellement sur une nécessité pour lui de laisser beaucoup de temps aux choses, pour que les lieux s'offrent et révèlent leurs potentiels²⁴.

-

^{22 «} Effectivement tu passes plus de temps. C'est une autre façon de mettre de la valeur à un travail que tu fais. Des modes comme le bénévolat, qui est une manière de travailler gratuitement, en fait si ça profite pas économiquement à quelqu'un, on appellera pas ca du bénévolat. On appellera pas « bénévolat » quelqu'un qui travaille sur sa maison pour la réparer. [...] C'est vrai que la maison devient un projet de vie, quelque chose dont on pourra pas dire que c'est ton métier, on pourra pas dire que c'est du bénévolat non plus, le plus facile à dire, c'est que c'est un projet de vie, je crois que c'est mon principal projet. [...] C'est drôle parce que effectivement on voit l'argent, comme des fois ca peut bloquer ces dynamiques, comment faire pour l'éviter au maximum, c'est quelque chose qui casse un rythme... quand tu dois prendre soin de tout le monde, dans cette vie éphémère ici. tu peux beaucoup plus te permettre de prendre des initiatives, même si c'est pour passer une journée pour récupérer un truc alors que tu aurais pu l'acheter ça t'aurait pris dix minutes, mais au moins la dynamique elle est là elle est plus forte, en plus tu as pu faire ça d'une façon autonome. » Louis Schild, entretien, cf. annexes p. 165 ²³ « J'ai pu aller une année en Italie, où j'ai pu faire ce que je voulais en gros. Pendant une année j'ai pu bouquiner, dessiner, rencontrer, voyager, voir beaucoup de choses, j'ai été invité à aller à Venise, à l'instituto svizzero, ce qui m'allait très bien. Une année charnière, j'avais dix ans de pratique et d'enseignement, et cet intérêt grandissant pour des questions d'écologie et d'environnement, qui étaient un peu récentes avant d'entrer dans les années 2000. [...] Ça m'a marqué, j'ai passé des heures dans les sombres églises glacées, à faire des dérives, - on parlait de Guy Debord tout à l'heure -, dérives seul ou avec d'autres artistes. J'ai fait des rencontres importantes, on a produit des projets. C'est une période intéressante pour moi, qui a fait une sorte de coupure. » B. Sahv. entretien, cf. annexes p.152

²⁴ « Oui alors dans ce truc de *land art* il y avait beaucoup l'idée de devenir familier avec un lieu, en y passant du temps, d'être vraiment à l'écoute du lieu. [...] Ça devient vraiment musical et moi souvent je traverse un peu des états, - si je pars marcher suffisamment longtemps -, [...] ce sont des états que je trouve fascinants si je marche assez longtemps seul, mais même à plusieurs, si on marche assez longtemps, il y a tout à coup ces moment où on est absorbé, on arrête de parler. [...] Chaque chose en son temps. Non mais c'est assez ça je crois. Je crois que là ça parle de nouveau du rythme, de comment on fonctionne, et moi ma pratique que j'ai développée c'est de pas savoir quand les choses vont se passer ». G. Stauffer, entretien, cf. annexes p. 179

Pour Lucia Bordone, les pratiques du professeur en urbanisme Fransesco Carreri, consistant essentiellement à marcher dans la ville avec les étudiants sans respecter aucunement la propriété privée, relèvent bien plus de l'habitus de l'artiste que de l'habitus du chercheur, parce que basés sur des processus à la fois plus longs, à la fois plus « provocants »²⁵.

Enfin, les processus de projection architecturale mis en place par Louis Schild en collaboration avec un bureau d'architecture lausannois seront identifiés comme analogues aux processus de composition habituels au musicien : fonctionnant par cercles concentriques, le processus de création, qu'il s'agisse d'une composition musicale ou de ce projet architectural, floute momentanément et volontairement les hiérarchies et les identités, afin de permettre un point de départ « organique » et ouvert, où des choses en apparence inconciliables se rencontrent pourtant, et où la part d'improvisation joue un certain rôle.²⁶

La *lenteur* et la *gratuité*, ainsi que la réforme réflexive sur les processus de travail, sont encore au centre de la démarche de *Théâtre Permanent* proposée à Aubervilliers par le metteur en scène Gwenaël Morin. Cherchant à inscrire le théâtre dans un geste résolument politique et citoyen, le projet passe par l'occupation fixe et constante du théâtre par les artistes, par le développement d'un travail sur la durée, et par la gratuité entière pour les spectateurs,

_

^{25 «} Moi je suis donc un cours de Fransesco Carreri, qui a fondé un observatoire urbain qui s'appelle STALKER et qui est dans un mouvement plus large, inspiré du film de Tarkovski. Il a mené toute une réflexion sur la marche, sur la découverte non technique des territoires, sur la découverte physique, incarnée des territoires. Il suit un certain nombre de règles, qui sont par exemple de ne jamais retourner en arrière, de ne jamais marcher sur les trottoirs, d'être toujours à pied, et de ne pas du tout respecter la propriété privée. Tout ça se sont des choses qui peuvent s'inscrire plus dans une démarche artistique que purement de recherche, on pourrait pas être aussi provocants, ça fait pas partie de l'habitus du chercheur.

On va simplement marcher dans la périphérie, pendant de longues heures, au moins six heures, c'est hyper fatiguant. Ce que ça permet surtout c'est d'entrer en contact d'une manière particulière ». L. Bordone, entretien, cf. annexes, p.147

²⁶ « Je pense que c'est un rapport que j'aime bien aussi, c'est quelque chose dans le processus. Personne n'est vraiment architecte à ce moment-là, il y a un truc où toutes les identités sont un peu floutées entre les gens. Le moment venu d'être architectes, ils seront là, le moment venu de devoir faire les choses pragmatiques, sur comment ça marche fonctionnellement, il y a pas de souci c'est leur métier, mais d'ici là, c'est autre chose. Moi c'est des moments que j'aime beaucoup en général, avec lesquels je me suis retrouvé dans ma façon à moi, d'être dans ma tête pour mes compositions, [...] ces inspirations très libres, ces ouvertures, jusqu'au moment de faire ce que tu fais, et tu vas le faire, et là ça requiert toutes les techniques nécessaires. Et quels outils tu mets à disposition de quelles idées ? Il y a ça, et puis aussi l'idée que les idées que tu as eues, il faut autant en avoir, que savoir s'en détacher, le moment venu, c'est pas ça qui doit régir ce que tu vas faire, soit en architecture, soit en composition, soit en improvisation. [...]

La part d'improvisation elle est assez drôle en architecture aussi. Faire des compositions qui sont des systèmes concentriques, tu choisis ce qu'il y a au milieu, d'important, de nécessaire, et puis en fait tu as un système autour qui est fait de tellement de choses, et après c'est une certaine façon de rapprocher des choses du centre, d'en éloigner d'autre, et c'est mouvant, ça c'est des images très fortes quand je compose. »
Louis Schild, entretien, cf. annexes p.168

quand celle-ci permet en premier lieu de créer un effacement entre l'espace public et l'espace privé de l'institution culturelle.²⁷

Si les interlocuteurs urbanistes manifestent un intérêt certain pour les apports de l'art dans leur pratique, ils témoignent aussi de difficultés au sein ce dialogue interdisciplinaire. Au cours des entretiens, les mêmes valeurs ont ainsi été pointées, que celles énoncées par les artistes pratiquant des expériences de collectivisation des espaces – subversion et liberté, remise en question radicale ou partielle des processus habituels de création et de projection, temporalité de gestation rallongée.

Pourtant si ces valeurs sont plébiscitées pour l'habiter, Blaise Sahy déplore cependant que la place des artistes et des habitants reste mince dans les processus décisionnels, et organisée trop en aval des processus de décision. Les problématiques liées à la parole habitante, et celles liées au geste artistique, se rejoignent en bien des aspects.

Une chose qui m'intéresse beaucoup, c'est le décloisonnement des disciplines. Travailler avec les artistes, mettre des spécialistes d'ingéniérie ou de mobilité, avec un artiste visuel, un designer, une metteur en scène comme toi, ça, ça m'intéresse. C'est pas nouveau, j'invente rien, mais là c'est intéressant aujourd'hui. Mais sans confondre justement art et architecture. [...] Maintenant on a quand même tendance, dans la pratique, à assembler des compétences différentes : architecte, urbaniste, paysagiste, ingénieur transport ; on demande une pluralité de compétences.

_

²⁷ « Je veux faire l'expérience de ce que le théâtre peut transformer dans la vie quotidienne d'un quartier. Je veux le faire à partir d'un point. Je veux créer un point. Je veux affirmer dans la ville un point d'engagement, un point d'énergie et un point de sens. Je veux aussi faire œuvre de courage, et, avec le temps, par ténacité, insistance, résistance, créer de l'espace et du temps publics.

Avec le projet Théâtre Permanent je veux renouveler cette expérience. Je veux l'intensifier, l'étendre dans la durée et l'affirmer dans l'espace selon trois axes élémentaires : jouer, répéter et transmettre. [...] Je veux rendre l'accès au Théâtre Permanent le plus perméable le plus direct et le plus simple possible. L'accès au Théâtre Permanent doit être libre, c'est à dire sans autre contrepartie que celle d'y prendre part en y engageant sa responsabilité individuelle. Avec le Théâtre Permanent je veux déplacer l'acte symbolique de louer une *place* de théâtre à l'acte symbolique de se constituer spectateur. Accès libre signifie entrée gratuite. La gratuité établit une continuité entre l'espace de la rue et l'espace de la salle. (pas de frontière, pas de barrière de péage, pas de tri.) La gratuité établit un principe d'égalité universelle. La gratuité crée le sentiment commun. Je peux aujourd'hui, compte tenu de l'économie des formes que j'ai développées et compte tenu de la reconnaissance des pouvoirs publics envers mon travail, assumer la liberté de le faire sans devoir exiger de contre partie financière de la part du public. C'est une force que je veux investir totalement dans le projet Théâtre Permanent je le fais sans calcul, comme un fou, aveuglément, et librement mais sans aucun doute. Personne ne saurait quantifier les retombées réelles d'une proposition artistique comme personne ne saurait nier sa permanente nécessité. Le Théâtre Permanent est un risque absolu et sans mesure à courir pour contribuer à inventer sans relâche la communauté des hommes". G. Morin, note d'intention pour les laboratoires d'Aubervilliers, http://archives.leslaboratoires.org

Par contre, l'artiste, il est toujours un peu en dehors. Parce que, je pense, c'est exactement comme pour la participation : l'artiste a quelque chose qui fait peur. C'est sa liberté de parole, de ton... moi c'est ça qui m'intéresse, et c'est ça qui fait peur. Et ce qui fait peur également dans une vraie participation, c'est qu'on a peur que le résultat aille pas dans le sens où l'on veut aller. C'est une perte de pouvoir, et ce qu'un politicien cherche le plus, c'est le pouvoir de mettre en place les choses. D'ailleurs c'est le problème avec les artistes qui travaillent sur l'urbain ou l'espace public, ils arrivent toujours à la fin, ces pauvres gens, c'est terrible. C'est absurde. Ils viennent à la fin avec leur pour-cent culturel, et on fait un concours. Ça c'est une perte de pouvoir, les artistes ont terriblement perdu le pouvoir d'intervenir dans la ville. C'est à nous d'aller les chercher, eux ils n'ont pas cette marge de manœuvre²⁸.

I.2.5 De l'impensé de la corporalité spatiale

Lorsque la rencontre entre art et urbanisme ou habiter a cependant lieu, ce sont majoritairement les arts visuels et littéraires qui sont cités. Lucia Bordone, qui évoque Proust comme influence littéraire importante pour sa recherche, relève par ailleurs que celle-ci accorde une grande place au régime du visuel et de l'image²⁹. Blaise Sahy évoque aussi principalement les arts visuels, plastiques et cinématographiques, et a collaboré, pour des projets urbains ou architecturaux, avec un cinéaste et un plasticien.

Interrogés également sur les différents médiums convoqués pour leurs processus d'imagination et de création collectives, les initiatrices et initiateurs de *Unmonastery* et du *Forest Center* rapportent là aussi des pratiques majoritairement liées à l'image et au mot. Les premières séances à l'origine de la création du *Forest Center* ont utilisé un outil baptisé *Visifesto*: partant du principe que « les artistes savent penser et parler en images », chacun apportait une ou plusieurs images, collectivisées ensuite, et servant d'appui principal aux conversations. Pour l'ouverture du premier *Unmonastery*, les artistes se sont basés sur les techniques du *Near Future Design*³⁰, sorte de techniques de brainstormings des possibles, dans lesquelles il s'agissait notamment de partager librement, avec le reste du collectif, une

²⁸ B. Sahy, entretien, cf. annexes, p.157

²⁹ Dans notre projet on est peut-être victime de ce biais, on favorise beaucoup la question du visuel. On prévoit de faire de la cartographie, et du documentaire, de nouveau c'est très lié à l'image. Je prends acte qu'effectivement il faudrait peut-être intégrer d'autres notions... peut-être, dans les récits, d'autres sens seront mobilisés pour se rappeler des choses ... » L. Bordone, entretien, cf. annexes, p. 148

³⁰ http://www.artisopensource.net/network/artisopensource/2013/10/28/near-future-design-the-perception-of-a-new-possible-and-a-new-role-for-design/

expérience passée qualifiée de « réussie », quelle qu'elle soit, puis de lui attribuer un certains nombre de mots, qui seront ensuite manipulés et cartographiés par le collectif.

En tant que chorégraphe et metteur en scène, venant de la danse et pratiquant de temps en temps la performance, je suis alors « naturellement » conduite à m'étonner de ce qui semble relever d'une forme d'impensé, ou du moins de minoration : quelle est la place de la physicalité de l'espace dans ces recherches et ces actions ? Dans les arts scéniques, où nous sommes immédiatement et continuellement en rapport avec des questions d'espaces, où l'espace est avant tout une expérience tri-dimensionnelle et donnée à l'échelle 1:1, l'espace se pratique prioritairement en tant qu'expérience corporellement ressentie. L'habiter n'est-il pas une expérience qui engage intrinsèquement le corps, la sensorialité ?

Une initiatrice du *Unmonastery* confiera qu'au moment de prendre enfin possession du premier bâtiment, dans le village de Matera en Italie, les artistes n'avaient pas anticipé une chose : constitués en collectif international via le web exclusivement, ils se rencontraient physiquement pour la première fois, après des mois d'échanges virtuels. L'extraordinaire intimité des corps soudain imposée, lorsqu'il s'agissait dès le premier soir de partager lieux de repos, de repas ou d'hygiène, les a pris au dépourvu. Ils ont alors développé une sorte de jeu matinal de « passation d'énergie », par frottements mutuels des avants-bras, qu'ils utilisent encore de temps en temps au sein du collectif habitant. Si ce jeu a beaucoup fait rire les habitants du *Unmonastery* à ses débuts, et s'il a fait rougir l'initiatrice au moment de son récit, ce genre de « jeu » constitue en réalité des rituels et des *b.a-ba* bien connus et assimilés dans le monde de la danse et du théâtre.

Cet impensé des arts scéniques, en tant qu'arts de l'espace, et du corps en mouvement dans l'espace, se retrouve également dans la Géocritique de Bertrand Westphal, qui plébiscite la participation de tous les arts pour la création des espaces effectifs, en omettant systématiquement les arts vivants.

Cependant, en parallèle aux études de terrain de l'urbanisme critique, il est un autre courant de pensée, qui en appelle également à des changements de paradigmes majeurs pour construire un usage de l'espace égalitaire, créatif et viable. À côté de la tradition critique post-Francfort et majoritairement anglo-saxonne, empreinte de matérialisme marxiste, usant d'instruments sociologiques, cette autre famille de penseuses et penseurs critiques de l'habiter, place le corps, la sensorialité et la poésie au centre de sa pensée, faisant de l'espace,

avant tout, une phénoménologie et une poétique, où le corps et la sensorialité jouent un rôle primordial.

I.2.6 Tradition phénoménologique et poétique de l'habiter

S'inscrivant dans une filiation allant des promenades Rousseauiste aux paysages des romantiques, croisant la généalogie de Foucault aux phénoménologies de Heidegger ou Merleau-Ponty, la tradition d'écologie et de géographie critique inscrit son geste dans la phénoménologie et l'affectivité, comme à l'habitude française, dans l'exercice d'un beau langage, lorsque l'habiter relève, ultimement, d'une poétique.

Tout comme l'urbanisme critique, elle identifie une crise de l'espace. Si la crise est, là aussi, alimentée par la dimension néo-libérale des pouvoirs politiques et économiques, le paradigme dénoncé est élargi davantage : la crise de l'espace relève, de manière transhistorique, d'un excès général de « rationalisme techno-scientifique »³¹.

Dans leurs actes de colloque consacrés à la *Poétique de l'habiter*, le géographe Augustin Berque et ses coauteur-e-s³² en appellent, pour dépasser la crise de l'habiter, et « l'aveuglement et l'assourdissement dans lesquels nous a plongés l'hégémonie technoscientifique », à un véritable changement de paradigme, une refonte entière de nos catégories, pour une véritable « habitabilité du monde »³³.

Ainsi, la récupération citoyenne et pragmatique du droit à l'espace et à la ville ne suffirait pas, tant qu'une profonde révolution de notre *être au monde* n'a pas lieu. Le désenchantement et la violence de notre rapport à l'espace seraient reliés à un certain paradigme philosophique occidental, qui présuppose des manières de parler, de penser, de faire usage de son corps, de penser les pouvoirs et les obligations, et qui, en l'état, empêche toute mutation de notre séjour sur terre. Dès lors, il sera nécessaire d'opérer une rupture avec l'ensemble de nos outils cognitifs, rupture qui repose, en très grande partie, sur notre capacité et notre désir de faire usage de nos émotions et de notre imagination.

Dans cette perspective, la notion de maison, « oïkos », prend une ampleur proprement ontologique. En effet l'écoumène – la relation habitée de l'homme à l'environnement – ou l'écologie, deviennent ce par quoi-même l'homme est au monde.

J.-J. Wunenberger, in A. Berque et alii, Donner Lieu au Monde: La Poétique de l'Habiter, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, dir. Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, éd. Donner lieu, Paris, 2012, p.69
 A. Berque et alii, Donner Lieu au Monde: La Poétique de l'Habiter, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, dir.

³² A. Berque *et alli, Donner Lieu au Monde : La Poetique de l'Habiter*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, éd. Donner lieu, Paris, 2012

³³ Ibid., p. 367

Contrer la violence spatiale marchande nécessitera donc une approche à la fois critique et sensible, et un saut fondamental quant à la question de savoir ce que peuvent être, l'un pour l'autre, un être humain et son environnement.

Le géographe Augustin Berque, et les chercheuses et chercheurs qui l'accompagnent, suivent le geste de Heidegger, pour qui les crises démographiques, les guerres de territoires ou la crise du logement ne sont que les symptômes d'une crise plus générale, relative d'une incapacité pour l'Homme à prendre place, capacité inactualisée qui renvoie, directement, à la poésie³⁴.

En effet, habiter devient *chant*, *poème*, exercice à la fois du sensible et de l'imagination. Le poème est ce qui permet précisément de faire éclater les dualismes stricts sur lesquels reposent « la rationalité instrumentalisante » : le sujet et l'objet, le dedans et le dehors, le corps et l'esprit, l'homme et l'animal. Le poème démobilise momentanément le principe de noncontradiction, aux fondements de notre rationalité : poétiquement, une chose peut être une chose, et une autre chose à la fois. Le poème crée un *continuum* entre le monde sensible et le monde des idées, entre les sensations et l'imaginaire.

Ainsi le rapport entre l'homme et l'espace qu'encourage la géographie poétique réhabilite le corps par l'expérience sensible de l'espace, combinés aux forces imaginantes.

Un certain nombre de notions sont particulièrement investies :

- Une approche phénoménologique de l'espace, c'est à dire une approche subjective et qualitative, et non pas objective et quantitative. L'investigation des qualités spatiales (les expériences sensibles de l'espace) révèle que celui-ci ne saurait être une « chose », discriminable et stable, mais un foisonnement, dynamique et toujours renouvelé, d'expériences sensibles et subjectivement vécues. Cette approche replace également le corps au centre, comme champ privilégié d'expérience.
- Le fait que cette approche phénoménologique de l'espace mobilise tous les sens, dans un effet de *continuum* : vision, audition, odorat, goût et toucher se relayent constamment dans l'expérience spatiale, contrairement à ce que laisse présupposer une traditionnelle hégémonie du « régime scopique », où le visuel prédomine.

³⁴ M. Heidegger, « L'Homme habite en poète... », in Essais et conférences, éd. Gallimard, Paris, 1958

L'attention portée à ce *continuum* permet de démobiliser momentanément la pensée objectivante, qui *saisit* le monde et l'espace pour en faire un instrument, avant même que de *se laisser mettre en présence* des choses.

La relation de l'homme et de l'espace relève également d'un *continuum* entre expérience physique et champ symbolique. L'espace est autant *vécu* que *rêvé*, il est aussi bien physique qu'imaginaire.

1.2.7 Contribution des arts scéniques au poème de l'habiter

Dans une approche ou habiter devient poème, par le truchement d'une sensorialité spatiale retrouvée, et par la conscientisation de l'espace comme expérience à la fois corporellement et symboliquement vécue, une connivence entre art et habiter se situerait peut-être alors à des niveaux encore plus précis, que la capacité générale de l'artiste à investir globalement les champs du symbolique et du sensible, ou à se montrer subversif, gratuit, ou lent.

Certaines pratiques courantes dans les arts scéniques investissent directement et quotidiennement l'espace en tant qu'espace vécu, parfois sous la forme de simple habitus de praticiens. Quelle autre discipline propose à ce point, immédiatement, une expérience du corps situé dans l'espace ? La danse, le théâtre, la performance, et toutes les démarches qui les entremêlent, travaillent avec pour premier donné la physicalité spatialisée. Il en découle un exercice quotidien d'activation des sens, dans et par l'espace. Ces expériences se joignent toujours, simultanément, à l'épaisseur immatérielle de la fiction et à l'activation ou la création du champ symbolique dans l'espace.

Les arts vivants sont le territoire par excellence où se combinent physicalité et fiction, exercice de présence immédiate et fantômes des possibles, sensorialité, sémantique et symbolique, expérience physique du corps et de l'espace, et expérience rêvée du corps et de l'espace. Par la création d'un contexte ritualisé de co-présence entre performeurs et spectateurs, ils sont aussi l'art emblématique de la *mise en présence*.

De fait, les arts scéniques sont une phénoménologie de l'espace, doublée d'une poétique de l'espace.

Une « physicalité magique », propre au théâtre, que la *cruaut*é d'Artaud identifiait déjà pleinement, précisément parce que le théâtre est, avant tout, *art de l'espace* :

La question du théâtre doit réveiller l'attention générale, étant sous-entendu que le théâtre par son côté physique, et parce qu'il exige *l'expression dans l'espace*, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés.³⁵

Partant, se pourrait-il que les arts scéniques puissent être convoqués ou se penser non plus seulement comme éventuelle ressource périphérique, mais bel et bien comme un centre névralgique des efforts d'émancipations spatiales?

Et la pensée phénoménologique et poétique de l'habiter pourrait-elle, à son tour, contribuer à éclairer, pour les arts scéniques, *ce qui se joue* en eux, et quel rôle spécifique pourrait être le leur, dans la société contemporaine des espaces marchandisés ?

Sur le blog de « Perspectives Urbaines »³⁶, groupe français de réflexion et d'action en matière d'alternatives urbaines, constitué pour la plupart de jeunes militant-e-s et étudiant-e-s en urbanisme et architecture, on peut lire l'article intitulé : « Ce qu'un urbaniste apprend au théâtre » ³⁷. L'auteur y décrit trois créations mettant en scène des paroles d'habitants ; des représentations qui « parlent de la ville comme [il] rêve d'en parler en tant que jeune urbaniste ».

Les corps bougent dans l'espace, dans le temps, et la ville se déploie sous nos yeux. Toujours incomplète, toujours indicible, on la sent à travers ces histoires, les regards et les silences, ici et maintenant. Il faut les voir, ces habitants, jouer à prendre les quatorze ronds-points qui mènent à la ville nouvelle de Guyancourt, il faut entendre toutes les langues qui se parlent sur la place du marché

31

3

³⁵ A. Artaud, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964, p. 137

³⁶ «Perspectives Urbaines est un rassemblement informel et mouvant, au service d'objectifs flous, toujours à redéfinir. Les personnes qui l'animent n'ont en commun qu'un double constat. La ville est aménagée par une série de spécialistes. C'est leur parole seule qui valide ou non ce qu'il faut faire. La «participation citoyenne» ne se réalise que dans des réunions aussi inutiles qu'ennuyeuses ; elles sont sans marge de manoeuvre et sans effet, donc sans participants. Les formations en urbanisme reproduisent ce monopole. Pire encore, elles l'accentuent en faisant de la « participation » et des « usages » une nouvelle catégorie d'action, avec ses spécialistes et ses cadres. Cette conception techniciste de l'urbanisme évacue toute réflexion sur sa dimension éminemment politique. Pourtant, la ville est effervescente, c'est un bouillonnement permanent où se font et se défont des liens, où s'inventent des rapports à l'espace et à l'autre sans cesse renouvelés. L'aménagement espère apprivoiser cette effervescence en lui appliquant des modèles et des fonctions, pour « dynamiser » un territoire tout en le rendant maîtrisable. Qui s'autorise alors à chanter, danser, crier, jouer dans la rue ? Comment se permettre autre chose que circuler et consommer ? Nous voulons créer les conditions d'expression d'autres paroles, celles de tous les urbains. Nous voulons rendre audibles et légitimes ces savoirs multiples et contradictoires qui font la diversité et la richesse de la vie urbaine. Nous voulons rendre possible une ville faite par et pour ses habitants.

La discussion publique est notre moyen premier. Par ailleurs, nous nous associons aux collectifs, projets et initiatives qui s'inscrivent dans ces mêmes perspectives. Nous ne sommes pas pionniers, nous nous engageons dans un mouvement qui émerge, et que nous souhaitons accompagner.»

Collectif Perspectives Urbaines/Saisissons la ville, https://collectifperspectivesurbaines.wordpress.com

³⁷ T. Lecourt, « Ce qu'un urbaniste apprend au théâtre », métropolitiques.eu, 2013, http://www.metropolitiques.eu/Ce-qu-un-urbaniste-apprend-au.html

d'Alfortville, pour comprendre qu'aucun outil d'urbaniste ne permet de sentir aussi bien la ville. Sans cette perception sensible et qualitative, nous autres, urbanistes, passons à côté de ce qui fait la vie d'une ville : ses habitants.

Le théâtre plonge dans ce qu'on ne voit plus en ville : le quotidien, l'intime, l'humain. Il prend la ville aux techniciens pour la rendre aux habitants. Je ne peux pas m'empêcher, quand je vois ces habitants railler l'imposant Chinagora à Alfortville, l'immense échangeur de Bagnolet ou la ville-béton de Guyancourt, d'entendre le lointain écho des Brésiliens contestant les grands projets olympiques, des Turcs mobilisés contre le grand projet de centre commercial place Taksim et des opposants au grand projet d'aéroport à Notre-Dame-des-Landes. Comme si le théâtre se faisait le porte-parole de ces mobilisations habitantes, à travers le monde, contre le développement métropolitain de leur ville, qui les exclut au bénéfice d'intérêts économiques, en prenant toujours les mêmes formes : grandes infrastructures, architecture audacieuse, grand pôle d'attractivité... Et avec les mêmes effets : homogénéisation et ségrégation.

Je crois que les habitants sur scène nous rappellent cela : les urbanistes doivent comprendre chaque situation, chaque histoire locale, et construire – non pas bâtir – les territoires avec leurs habitants, leurs rythmes propres, leurs histoires. Faire une pause dans cette course effrénée au développement, destructrice d'identité, de lien social et d'environnement.

Alors, on n'aurait plus à se soucier de ne pas voir affluer le public, sans cesse sollicité, dans des réunions de concertation mortifères. Car c'est dans les pauses que s'invente le monde de demain. Et pendant les pauses, le public est au théâtre.³⁸

Outre cette sorte d'hétérochronie, attribuée à l'art, lorsque le temps se suspend (ici la « pause où le monde de demain s'invente »), et que l'on avait déjà identifiée comme représentation commune, ce sont aussi les dimensions sensibles, qualitatives, de même que celles relevant de ces effets de « présence immédiate » du théâtre, qui sont d'emblée identifiées comme mode d'appréhension de l'espace habité citoyen, et comme possibilité de régénération de la pensée et des actions urbaines. L'expérience théâtrale, sensible, matérielle et *présente*, travaillerait ainsi plus en profondeur que les réunions colloquiales.

Cependant le théâtre dont il est question ici est un théâtre documentaire, qui propose avant toute chose de redonner et faire entendre *une parole* collectée. Forme de théâtre la plus immédiatement politique et sociologique, elle est probablement la plus usitée dans les démarches militantes. Le genre documentaire et social, ne pouvant faire l'impasse sur un dialogue avec la notion d'objectivité et de réel, conduit parfois aussi à faire une certaine économie en matière d'audace formelle, de travail poétique des corps, ou de débordements

³⁸ T. Lecourt, « Ce qu'un urbaniste apprend au théâtre », métropolitiques.eu, 2013, http://www.metropolitiques.eu/Ce-qu-un-urbaniste-apprend-au.html

vivifiants de l'imaginaire. D'autres « familles scéniques » rejoignent-elles le théâtre documentaire dans ces efforts de *re-sensorialisation des espaces*?

N'y a-t-il pas, pour faire écho à Augustin Berque ou Artaud, quelque chose de plus fondamental encore qui se joue, dans l'usage des corps, dans la mise en jeu d'une sensorialité spatiale imaginante, quelque chose dont les praticiens des arts scéniques sont généralement familiers, même le plus minimaliste-conceptuel des chorégraphes ?

N'y a-t-il pas un champ de pratiques quotidiennes et générales que les artistes scéniques peuvent considérer, partager et mobiliser, partage excédant peut-être même un théâtre perçu comme seul contexte et finalité du temps de la *représentation*?

S'inscrivant dans la tradition anarchiste du conseillisme, ³⁹ le collectif *Perspectives Urbaines* fait constamment sa propre critique des dispositifs spatiaux de partage des savoirs qu'il met en place. Le modèle frontal d'une rencontre entre un « savant » et des auditeurs, sous forme de conférence plénière, est abrogé autant que faire se peut, et, la plupart du temps, le collectif utilise un dispositif de petites tables rondes pour des échanges entre 5 à 8 personnes. Une chorégraphe qui suivra les débats de ces jeunes militants, documentés et mis *on line*, ne pourra pourtant que relever, avec eux, la démobilisation de l'expérience physique, et la contrainte exercée sur les corps et l'imaginaire, dans un dispositif où l'on pense l'espace constamment, ou presque, assis à table.

Les *Journées des alternatives urbaines*⁴⁰, proposées à Lausanne dans le quartier du Vallon et dont le théâtre 2.21 est partenaire, équilibrent conférences, table-ronde, « ballade sensible » et « fabrication collective » (réparations d'objets, fabrication de panneaux solaires, cuisine). Ici les moments discursifs se combinent à certains moments où mouvement et main sont mis à contribution, mais dans une approche récréative, risquant parfois de donner à la « pause », évoquée par le jeune urbaniste français au théâtre, une *aura* résolument superficielle. Malgré la connotation, uniquement ludique et distrayante, attribuée *a priori* à la « balade sensible », une chercheuse en tourisme, ayant fait son doctorat sur les liens entre tourisme et squat à Hambourg, me confiera que cette expérience, consistant notamment à fermer les yeux et se rendre attentif à l'environnement sonore de la ville, lui avait fait réaliser que son approche des questions urbaines était résolument et continuellement « cérébrale ».

_

³⁹ Le conseillisme est une pratique de discussions et de prise de décisions collective, sans délégation du pouvoir. Elle est partagée par plusieurs mouvements, majoritairement d'obédiences anarchistes. Il existe cependant des conseillistes anarchistes, des conseillistes marxistes, des conseillistes situationnistes, des communistes de conseil. Les conseils fonctionnent selon les principes de la démocratie directe.

⁴⁰ http://alternativesurbaines.ch

Les « praticiens du corps mobilisé poétiquement dans l'espace » que sont les artistes scéniques, ont une longue tradition de recherche et de techniques, parfois très pragmatiques, de mise en route du corps, de mise en disponibilité des sens, de déterritorialisation des habitudes spatiales communes, de mémorisation des espaces vécus, de techniques d'équilibrages pour l'agencement d'une journée entre travail à la table et travail du corps dans l'espace. Des savoir-faire basiques et fondamentaux à la fois, qui, avec l'œuvre théâtrale ellemême, constituent des ressources partageables avec d'autres habitants, dans une perspective de transformation collective.

Des techniques et des œuvres d'artistes qui, loin de simplement permettre d'« optimiser », de rendre plus ludiques, ou de « dynamiser » des contextes urbains, voire des journées d'habitants organisés en forum, renvoient directement l'habiter à son amplitude ontologique.

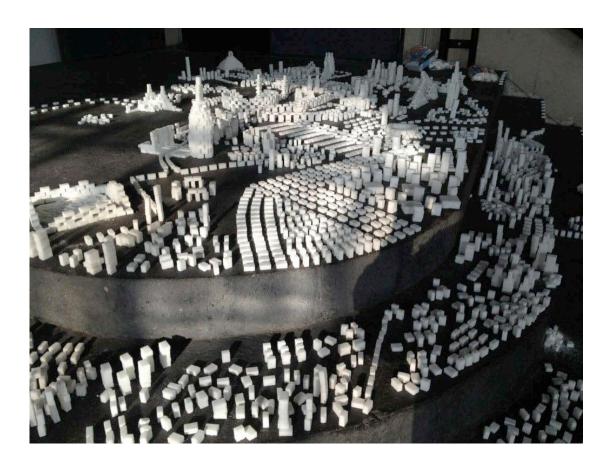
Dès lors, la question pourra s'articuler sur deux niveaux :

À un niveau *macro*, paradigmatique, on se demandera : comment les arts scéniques actualisent, à leurs manières, les notions plébiscitées par la pensée philosophique et critique de l'habiter, quand l'habiter n'est rien de moins qu'une *ontopoésie* ?

Ou, dit plus simplement : en quoi les arts scéniques sont-ils *eux-mêmes un habiter* poétique du monde ?

À un niveau *micro*, et plus pratique, la question s'affine : en quoi des *praxis*, des *habitus*, ou des œuvres scéniques, pourraient enrichir, effectivement, des contextes et des efforts de réappropriation de l'espace ?

Isolant les trois notions directrices, tirées de Bachelard, Merleau-Ponty et Heidegger, et évoquées en introduction, il s'agit maintenant d'étudier de plus près comment les arts scéniques *matérialisent l'imaginaire*, comment les interprètes apprennent à se faire *chair de l'espace*, comment les spectateurs et les acteurs, par leur collocation momentanément ritualisée, font ensemble l'expérience d'une *présence immédiate parmi les choses*.



SUGAR CITY

(2012) installation participative, initiée par Adina Secretan pour le collectif de chorégraphes et musiciens autogéré Sweet&Tender.

Proliférant progressivement dans l'espace du foyer de la Dampfzentrale à Berne durant 4 semaines, puis détruite progressivement par les mouvements des danseurs et des spectateurs le dernier jour de résidence.

PARTIE II 3 POSTULATS

Mais pourquoi ce mec sur l'île a-t-il construit sa cabane tout au bord de l'eau ?!? Joëlle Fontannaz, séance d'hypnose du 22 avril 2014, Théâtre Saint-Gervais, Genève

Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves. Antonin Artaud

II.1 Les arts scéniques: une poétique de l'espace. Rêver matériellement

II.1.1 L'habiter comme praxis de la rêverie

Dans sa *Trilogie des parenthèses*, la metteure en scène belge Anne-Cécile Vandalem traite de l'habiter, dans un travail prolongé sur plusieurs années, prenant la forme de conférences-performance, de représentations théâtrales, de fabrication d'objets, mais également au travers de blogs destinés aux spectateurs qui suivent son travail.

Parmi ces œuvres, la conférence *UTOPIA*, d'emblée décrite comme fictive, met en scène un architecte chargé de « confronter le spectateur à la question de la relation entre son

habitat et ses rêves ».⁴¹ La compagnie théâtrale fait le même constat que l'urbanisme critique, lorsque les habitants sont majoritairement démobilisés de leur pouvoir de pensée et d'action sur leur habitat.

On arrive rapidement à la constatation que les décisions concernant l'habitation et la vie quotidienne dans celle-ci sont rarement prises par ceux-là même qui sont concernés. Une tension vive se crée entre les idées et la vie, entre la théorie et le concret, entre les rêves insufflés et les rêves réels. C'est cette tension qui circulera dans la double mise en scène du projet *UTOPIA IDYSTOPIA*. [...] L'habitant, dans cette perspective, est vu comme l'élément interchangeable d'un système général. La place doit être prise pour que la machine fonctionne, peu importe qui la prend. Il est cet être pour qui tout a été pensé à l'avance. En ce sens, tout ce qui pourrait le mettre en état d'éveil, ou mettre en action sa capacité d'imagination, a été colonisé et déjà digéré. 42

Utilisant le code de la conférence théâtralisée, permettant un effet de « décollage » progressif vers la fiction à partir d'un contexte traité sous le mode de l'hyperréalisme, UTOPIA met en scène un architecte qui sillonne le pays pour convaincre de faire *tabula rasa* de toutes les expériences urbanistiques actuelles et passées, jusqu'à prôner une destruction totale du construit.

Cependant, avant de basculer dans une forme de folie destructrice, le postulat initial du personnage-architecte-conférencier sera de « partir du principe que seul un homme abrité peut rêver librement, et que le rêve est une condition nécessaire à l'existence de l'homme ».⁴³ Pour l'artiste belge, l'habiter relève fondamentalement d'un exercice du rêve et de l'imaginaire : « la réalité de l'habitation, c'est que les personnages-habitants se confondent à leur lieu de vie, pour former quelque chose comme un monstre, fait de pierres et de chair, de meubles et d'idées, d'espoirs et d'espace »⁴⁴

Les dispositifs mis en place par la compagnie accompagnent formellement ce geste de revalorisation d'une nécessité à fictionnaliser et rêver les espaces, – y compris quand ces rêves peuvent s'avérer à la fois jubilatoires, négatifs, ambigus ou terrifiants. Au naturalisme de la situation initiale donnée par le dispositif de conférence dans UTOPIA, ou par le décor réaliste d'un quartier d'habitation dans DYSTOPIA, s'ajoutent des glissements dans la fiction,

⁴¹ Dossier de presse de la Trilogie des Parenthèse.

http://compagniedespetitesheures.com/fr/assets/uploads/After The Walls NEW Short.pdf

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

par le truchement du basculement du contenu de la narration du conférencier vers le délire poétique, du traitement progressif de l'engagement physique du comédien-conférencier, ou lorsque la mise en scène de DYSTOPIA s'achève longuement dans le noir, ne laissant plus au spectateur qu'une sorte de poésie sonore témoignant de cette expérience de l'habiter. La fiction s'échappe également progressivement de l'espace du théâtre et de la représentation, pour « déborder » sur le réel : la compagnie a ouvert un blog qui serait signé du personnagearchitecte, sorte de roman-feuilleton de ses expériences de conférences ; sont également proposées à la vente toutes sortes de produits dérivés, mimant la culture étasunienne du merchandising et des goodies, qui accompagne la parole spécialisée.

Ces allers-retours permanents, qui qualifieraient l'expérience de l'habiter, entre fiction et réel, rêve et réalité concrète, explorés ici par une compagnie belge, sont de fait ce que Bertrand Westphal décrit comme la réalité même de nos espaces. Pour une démarche *géocritique*, il convient en effet de se souvenir que les espaces physiques coexistent, et se coconstruisent, depuis longtemps, avec des espaces symboliques. « Depuis l'aube du XXe siècle, où sont les repères, où sont les coordonnées stables de l'espace ? Du reste, l'espace a peutêtre échappé depuis le début à l'ordre euclidien. De tout temps, il a été soumis à une lecture symbolique ». Parfois même, l'espace serait majoritairement saisi à travers le prisme de la fiction, voire soumis à celle-ci. « Aujourd'hui, le familier prime largement sur le fabuleux. Aux origines, le rapport était inversé. Tout n'était que fabuleux, énorme Béance, tache blanche sur des cartes virtuelles. Ulysse est horrifié par le spectacle qui se déploie sous ses yeux presque tout au long de son périple » le rosque Saint Brendan quitte l'Irlande pour naviguer vers le Paradis, Euclide est oublié au profit du calendrier lithurgique et de la Bible : « L'espace – et le monde qui se déploie en lui – sont le fruit d'une symbolique, d'une spéculation, qui est aussi miroitement de l'au-delà, et, osons le mot, d'un imaginaire. » 47

Citant Marc Augé et Jean Baudrillard, Westphal évoque une « fictionnalisation » croissante des espaces réels, songeant aux lieux de tourisme et de distraction tels que Disneyland et autres Center Park, mais aussi à des villes entières, telles que Las Vegas ou Dubaï.

Il fut un temps où le réel se distinguait clairement de la fiction, où l'on pouvait se faire peur en se racontant des histoires mais en sachant qu'on les inventait, où l'on allait dans des lieux spécialisés et bien délimités (des parcs d'attractions, des foires, des théâtres, des

⁴⁵ B. Westphal, op. cit, p.9

⁴⁶ Ibid., p.132

⁴⁷ Ibid., p.10

cinémas) dans lesquels la fiction copiait le réel. De nos jours, insensiblement, c'est l'inverse qui est en train de se produire : le réel copie la fiction. Le moindre monument du plus petit village s'illumine pour ressembler à un décor. [...] Dans l'espace urbain, et dans l'espace social en général, la distinction entre réel et fiction devient floue.⁴⁸

Puisque les espaces tendent de toute façon vers la mixité du réel et du fictionnel, alors la question de l'habiter ne doit pas être laissée aux seuls géographes, urbanistes et architectes, traditionnellement perçus comme les « spécialistes de l'espace », mais devrait aussi reconnaître la part active des artistes, des fabulistes de l'espace, et leur impact concret sur les lieux humains. « Et si la crédibilité se mesure toujours à l'aune de la référence au « vrai » monde, il n'est plus dit, en pleine ère postmoderne, que le monde de ciment, de béton ou d'acier soit plus « vrai » que le monde de papier. » ⁴⁹

La frontière nette entre ce qui relèverait d'une réalité spatiale « concrète », « objective » – réalité physique, géographique, géopolitique, architecturale –, et ce qui relèverait d'un « imaginaire » spatial – littéraire, artistique, philosophique –, s'avère plus poreuse qu'il n'y paraît. Ce sera là l'effort principal de la *théorie géocritique* de Westphal : reconnaître l'interpénétration constante des disciplines du réel spatial et des disciplines de la fiction spatiale, et, partant, souhaiter une collaboration plus assidue entre « artistes de l'espace » et « spécialistes de l'espace ». Dans le paradigme post-moderne, la fiction est suffisamment entrelacée, voire confondue avec le réel, pour que l'accusation d'inefficacité ou de cache-misère de l'art et de l'imaginaire ne soit tout simplement plus pertinente.

Pourtant, de même que la place de l'artiste, et celle de l'expérience des habitants, semblent souvent reléguée en marge des processus décisionnels de création des espaces, la place de l'imaginaire dans la pensée et la création de l'habiter semble encore souffrir d'un double discours : à la fois plébiscitée, à la fois renvoyée dos-à-dos et en périphérie de ce qui serait « le vrai réel », même chez des urbanistes désireux d'approfondir leurs liens avec des artistes :

Moi j'ai pas besoin d'être un génie d'imagination. J'ai besoin d'être capable d'écouter, d'entendre, de comprendre. Un architecte c'est pas juste un mec qui fait des théories, tu vois, il doit construire, c'est ce qui manque dans ton discours pour moi, c'est la dimension construite. Comment on fait les choses ? La construction. La réalité. C'est la matérialité de mon métier, c'est ça que j'aime aussi. Il y a toute une pratique des matériaux, travailler le

⁴⁸ M. Augé, *L'Impossible Voyage*. Le tourisme et ses images, éd. Rivages, Paris, 1997, p.69, cité dans B. Westphal, *op. cit*, p. 148

⁴⁹ B. Westphal, op. cit, pp. 13 et 18

plâtre, la brique, c'est ça qui fait la spécificité de l'architecte. C'est la concrétisation des idées. La transformation, et c'est là où tous les problèmes arrivent. Tu peux faire tout un brainstorming avec des artistes, délirer, un moment donné il faudra construire, c'est ça qui est intéressant. Tu dois dimensionner, dessiner, à quelle échelle, tu dois proportionner, donc là c'est le rapport entre les choses.

Donc oui, l'imaginaire la sensibilité, l'approche philosophique c'est très bien, incontournable, pour toi, pour te construire, mais après c'est la capacité que tu as à transformer les choses en projets, en espaces construits. C'est là où ça devient de plus en plus difficile, entre les idées et la mise en œuvre, on a perdu une grande part de la maîtrise d'œuvre, aujourd'hui c'est plus l'architecte qui est sur le chantier. Les directeurs de travaux n'ont pas ce bagage, culturel, pour dire un gros mot. [Ils n'ont] pas ce bagage créatif.⁵⁰

Pourtant, à en croire nombre d'auteurs de la réalité contemporaine du bâti, l'interpénétration active de la fiction et du réel serait consommée. À cet égard, l'imaginaire n'agit pas seulement comme agent initiateur de création des espaces, mais également comme mode d'appréhension et de compréhension concrète, et, dès lors, se situe à tous les niveaux temporels des processus du bâti. Quels que soient les regrets que l'on puisse formuler face à une ingéniérisation grandissante du bâti, et face à une division du travail fordiste de plus en plus présente dans le processus architectural, il n'en reste pas moins que la rationalité bâtissante est pétrie de représentations sociales, d'imaginaires, de fiction, — comme en témoigne le discours de la représentante des propriétaires du nouveau quartier de Malley, construit autour de la figure de Blanche-Neige. De fait, l'imaginaire intervient en amont du bâti, pendant la construction, et enfin en aval, lorsqu'il s'agit d'en faire usage.

Mode de compréhension des espaces, l'imaginaire serait une faculté qui permet de former les espaces réels, de les instrumentaliser souvent, mais parfois aussi de les saisir autrement, dans leur dimension non normative, sensible, voire, « cachée ». En ce sens, l'imaginaire nous permettrait d'accéder à une « certaine vérité » de nos espace, et peu s'en faut pour que nombre d'auteurs accordent même une préséance à cette vérité de l'imaginaire:

"L'important n'est pas de voir l'Inde telle qu'elle est, d'après les Européens ou les Indiens, c'est d'ailleurs une ambition absurde. Il faut voir l'Inde avec le même parti pris que Corneille et Barrès ont vu l'Espagne. Et c'est en considérant l'Inde comme un pays *imaginaire* qu'on s'approche le plus de sa réalité. Nous ne voulons pas la considérer autrement ". Au lieu de viser à la vérisimilitude de la représentation, on prive le référent de son autonomie, de son

⁵⁰ B. Sahy, entretien, cf. annexes, p.158

statut de « modèle ». Dans une épigraphe au *Salaire de la peur* (1950), Georges Arnaud met en garde son lecteur : " Qu'on ne cherche pas dans ce livre cette exactitude géographique qui n'est jamais qu'un leurre : le Guatémala, par exemple, n'existe pas. Je le sais, j'y ai vécu. " ⁵¹

Dans cette perspective, la mise en garde faite à Lucia Bordone, chargée de récolter des mémoires d'habitants à Rome, contre une certaine propension culturelle à l'exagération et à la fiction dans les récits, perd de sa pertinence, lorsque « l'imagination habitante », au contraire, devient une matière de premier choix pour saisir la réalité du vécu d'un territoire.⁵²

Une préséance du rêve sur la réalité, et un ancrage proprement ontologique de l'imaginaire, que met également en valeur le poète-philosophe Gaston Bachelard.

L'imagination est une exagération ontologique, un dépassement salvateur, qui à la fois excède le monde, à la fois lui préexiste en tant que condition. L'imaginaire bachelardien repose sur une pratique de la rêverie, qui n'est pas le rêve. Quand le rêve appartient à la psychanalyse, la rêverie, elle, appartient à la poésie. Elle est ce qui permet à l'image de déborder, de rester perpétuellement en mouvement, elle est ce qui empêche l'image de devenir métaphore, c'est-à-dire un simple signe post-idéatif, subsumé au concept.

L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former les images de la réalité; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. [...] L'imagination ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de visions. Elle verra si elle a des « visions ». Elle aura des visions si elle s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences, si les expériences viennent ensuite comme des preuves de ses rêveries.

[....]

On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve.⁵³

⁵¹ J. Grenier, *Les îles*, éd. Gallimard, Paris, 1998, p.113 et G. Arnaud, *Le Salaire de la Peur*, éd. Juillard, Paris, 1950, cités dans B. Westphal, *op. cit*, p. 177

⁵²« Là j'ai choisi l'Italie, et les filles qui m'aident sur le terrain (*Lucia travaille avec un groupe de militantes, engagées pour le civisme et la vie de quartier*) m'ont mise en garde par rapport à la fiction, les gens culturellement ont tendance à parler, à se lâcher, à inventer des trucs, ils étaient là et il s'est passé ça... ce sera une part importante... après comment moi je vais me débrouiller avec ça, qu'est-ce que je vais en faire, c'est une bonne question. » L. Bordone, entretien, cf. annexes, p. 148

⁵³ G. Bachelard, L'Eau et les Rêves, éd. José Corti, Paris, 1942, p. 25

Ainsi, accorder un statut proprement ontologique à l'imagination, comme dimension intrinsèque de l'existant, c'est peut-être aussi la possibilité de s'engager dans une forme de pragmatique de la rêverie. Si les rêves sont une condition même de nos rapports à l'espace, et s'ils participent fortement de nos expériences concrètes d'habitants, ne relèvent-ils pas par ailleurs d'une faculté, d'une compétence, d'un savoir-faire, au même titre que n'importe quelle autre pratique spatiale? Mais comment imagine-t-on l'espace, comment le rêve-t-on? Quand et sous quelles conditions les rêveries spatiales se produisent-elles? Le geste de la metteure en scène Anne-Cécile Vandalem consiste à utiliser le contexte de la représentation théâtrale pour interroger cette capacité de « rêverie habitante », et la convoquer par le moyen de la fable théâtrale, proposée aux spectateurs.

Dans le contexte de ma mise en scène intitulée *PLACE*, traitant elle aussi des tensions politiques et sociales liées à l'usage de l'espace, j'ai envisagé que la rêverie spatiale pouvait faire l'objet d'une *pratique quotidienne*, – dans une approche quasi physiologique, au même titre qu'un échauffement –, qui serait utilisée par les interprètes de la pièce tout au long du processus de création. Partant d'une approche pragmatique, il s'agissait de voir si l'imaginaire des espaces pouvait, en un sens, se travailler comme des muscles de danseurs ou des cordes vocales d'acteurs. Il s'agissait donc de découvrir les possibilités d'amplification et d'approfondissement de cette compétence, dans le contexte d'un travail poursuivi et régulier. Une manière, ainsi, de tenter de suivre l'injonction de Gaston Bachelard, à « s'éduquer à la rêverie avant de s'éduquer avec des expériences ».

II.1.2 Expérience A: les rêveries digestives

Pour cette première expérience, il s'agit de s'inspirer de techniques d'auto-hypnose thérapeutique, – pour lesquelles j'ai effectué quelques formations –, et de les détourner à des fins artistiques, dans un contexte collectif.

L'hypnose est une technique simple permettant d'aiguiser et d'accroître la visualisation mentale d'images et d'espaces. Une préparation à cette visualisation est nécessaire, consistant dans le cas présent à induire – par des inflexions, et un rythme de voix constant et parfois répétitif, par des mouvements oculaires spécifiques, et par une étape de conscientisation du corps –, un état de conscience légèrement modifié, donnant accès à la visualisation. L'hypnose n'est pas une relaxation ou une méditation, elle est au contraire un travail d'hyper-concentration et de « vision ». Les recherches en neurosciences ont montré que ce ne sont pas les régions cérébrales typiquement dévolues à l'imagination qui s'activent dans

l'état d'hypnose, mais celles de la mémoire, quand bien même les visualisations sont parfaitement « inventées ». C'est pourquoi les images ou les sensations expérimentées dans ce contexte jouissent d'une grande stabilité, également en aval de l'expérience. L'état d'hypnose donne accès à une précision accrue des images, et également à une profondeur détaillée de la mémoire. (J'ai pu, par exemple, lors d'un de ces stages de formation, « visiter » entièrement la chambre qui était la mienne lorsque j'étais très petite enfant, retrouvant l'entier des meubles et jouets qui la composaient, détails que j'avais, durant trente ans, parfaitement oubliés).

Dans cette expérience pratique, il est donc proposé aux comédiens et danseurs de la compagnie, chaque jour après la pause de midi, de procéder à des sortes de « rêveries digestives », induites en état d'hypnose.

Dans une semi-obscurité, couchés les uns près des autres, chacun prend le temps de se souvenir d'un « espace heureux » qu'il a rencontré ou investi dans sa vie, puis tente de le décrire à voix haute avec le plus de précision possible. Les raisons pour lesquelles cet endroit est important ne sont en général pas mentionnées, seuls comptent les détails visualisés : matières, formes, sensation, contextes spatiaux.

Répétée quotidiennement, par un groupe de 6 à 10 personnes, la pratique revient à créer une collection d'espaces, où toutes les échelles, toutes les distances, toutes les matières se côtoient et se mélangent, (maisons, espaces extérieurs, lieux exotiques, espaces ouverts, « morceaux d'espaces » et impressions fugaces qui affleurent aux souvenirs).

Au fur et à mesure des jours, la passation de la parole, mais aussi la circulation des images et des sensations décrites, deviennent plus fluides. Certaines expériences spatiales racontées sont « accaparées » ou « convoitées » par d'autres membres de l'équipe, elles reviennent, se déclinent, deviennent un langage commun. Du récit de souvenirs individuels on glisse imperceptiblement à des récits poétiques, des fictions spatiales, pour moitié amarrées à des vécus réels, pour moitié imaginaires. Au bout d'une semaine, on ne sait plus bien quel souvenir appartient à qui, ni ce qui serait de l'ordre du « réel » ou de « l'inventé ». Espaces réels et espaces fictifs circulent et se superposent librement, créant des récits spatiaux poétiques, à partir d'une mémoire d'espaces réellement vécus.

C'est une montagne au milieu de la ville. Non. C'est une source thermale où il n'y a personne. Il y a un hôtel, un hôtel des thermes, et une chambre avec

beaucoup d'écho. Ça faisait deux jours que je marchais, et je voyais personne. Et soudain il y avait enfin quelqu'un.⁵⁴

Cette technique de « poétisation des espaces vécus » sera utilisée ensuite sur scène, durant le spectacle PLACE. Pour chaque représentation, les comédiens et danseurs, confinés dans une voiture dont l'intérieur de l'habitacle est sonorisé, s'induisent eux-mêmes en état de visualisation, et font quelques instants des récits d'espaces poétiques improvisés, à partir de leur « état spatial » présent.

Le processus de création, et le test d'une capacité à reproduire rapidement et aisément cette technique dans un contexte de représentation, ont permis de faire état d'une progression pour les interprètes, dans la capacité accélérée à convoquer les images, à les restituer, à improviser avec elles, à les transformer en récit poétique. La capacité d'imagination, mais aussi celle de négliger provisoirement la frontière nette entre espace vécu, réel, et espace imaginaire, s'est trouvée de toute évidence augmentée.

II.1.3 Expérience B: les promenades blanches

J'ai rencontré Mathias Poisson lors d'un workshop sur la ville, destiné à des chorégraphes et des performeurs, donné à Genève en 2014. Poisson est un artiste pluridisciplinaire, basé à Marseille, où il est cofondateur d'une agence de découverte artistique et alternative de la ville inspirée des pratiques situationnistes, nommée « l'Agence Touriste »55. Les propositions de l'Agence s'expatrient régulièrement de par le monde, de Alger à Tokyo. L'une d'entre elle, testée lors de ce workshop, constitue un autre exemple pratique « d'amplification ontologique » de l'expérience spatiale, par le concours de l'imaginaire.

⁻

⁵⁴ Notes d'une séance de rêverie collective, avril 2014, Théâtre Saint Gervais

⁵⁵ « L'Agence Touriste est une agence de promenade locale et expérimentale qui propose d'inventer et de pratiquer un tourisme singulier pour explorer des territoires méconnus (quartiers sans monuments, périphéries de villes, lieux abandonnés). Elle organise des dérives, des visites guidées et produit des documents (cartes subjectives, récits, performances *in situ*, expositions...) invitant d'autres touristes à arpenter ces espaces. Une telle entreprise à pour but de rendre le visiteur disponible à une lecture sensible de ces lieux traversés et à faire l'expérience de la transcription de ses déplacements. Le promeneur lambda sera invité par l'Agence Touriste à restituer ses explorations devenant ainsi passeur de ses dérives. L'agence propose également des temps de mise en jachère, libre de toute production afin de nourrir les recherches artistiques par la périphérie.

Lorsque l'agence utilise le mot touriste, elle l'entend d'une manière détachée voire opposée à celle du tourisme de masse. Elle imagine possible un tourisme singulier qui consisterait à se laisser traverser par des territoires inconnus et des situations hasardeuses, disponible à percevoir les détails et les variations de son environnement tout en continuant à explorer le présent. » http://poissom.free.fr/?browse=l'agence%20touriste

Le principe des « promenades blanches » proposées par Poisson est très simple : au moyen d'un peu de papier de verre, il floute des lunettes de protection en plastique transparent, et propose une marche dans la ville à des groupes en binôme (une personne à qui l'on aura enseigné des techniques simples permettant de guider un aveugle, et une personne portant les lunettes). La vision issue de ces lunettes s'avère un efficace outil d'échauffement de l'imaginaire spatial. En effet, le flou n'est pas le noir ; les yeux restent mobilisés dans la marche, mais d'une manière inédite : formes mouvantes et taches de couleurs constituent devant le porteur de lunettes un paysage abstrait. L'imaginaire immédiatement complète, travaille, délire : soudain, dans ce qui semblait être un parc public, les formes et la gamme chromatique qui parviennent avec les lunettes semblent expédier le marcheur dans une sorte de pays Dogon. Avec ce dispositif de vision modifiée, il parvient encore suffisamment d'indices pour voyager, traverser des paysages variés, mais il y a suffisamment de flou pour déclancher une déroute spatiale : les rapports d'échelle et de distance sont perturbés, les matières et les formes ne sont pas assez identifiables. Des parois deviennent des montagnes, un escalier devient un précipice, un buisson devient l'indice d'une steppe.

Une deuxième étape de la marche consiste à proposer, à la partie du binôme qui guide, de donner de temps en temps verbalement au guidé des indications sur ce qui est traversé, mais sans décrire réellement le paysage. Ce travail par bribes et indices verbalisés conduit le guide à créer pour le porteur de lunettes une sorte de visite-guidée poème, où la parole sur les espaces se donne par bribes, par mystères ou par analogies, créant une double poétisation des espaces, à la fois visuelle pour le guidé, et verbale pour le guidant.

Les marches de Poisson sont une mise en pratique de l'imaginaire spatial, basée sur une expérience visuelle à la fois simple et directe : le flou.

Pour le performeur Gregory Stauffer, la marche est précisément une opération de floutage. Il évoquera par ailleurs plusieurs fois sa myopie, qu'il s'est résolu à ne pas faire opérer, comme source parfois utile de mise en contact avec l'environnement, lorsque la vision troublée lui permet d'aborder l'espace autrement, de se concentrer, et de *capter* des choses plus proches, plus immédiates. Pour l'artiste, l'écoute attentive des lieux permet aussi d'entrer dans des sortes d'hallucinations, pour autant que l'on dépasse les yeux :

Pour moi ce qui m'intéresse dans un espace c'est les forces, les tensions, les énergies, la circulation des choses, c'est des choses de cet ordre là, toutes liées à ces mouvements, et ça j'ai clairement la sensation d'entrer dans des hallucinations, de percevoir des lectures de rapports avec le lieu complètement autres que si je le traversais juste sans y prêter d'attention.

Oui forcément si on dépasse les yeux, on entre dans autre chose... mais pour moi ça reste pas très clair⁵⁶.

Ainsi des savoir-faire issus des arts scéniques peuvent s'inscrire dans la démarche d'une *praxis* de l'imaginaire spatial. *Praxis* à la fois orientée vers le travail de création scénique, et à la fois partageable dans d'autres contextes où spécialistes de l'habiter et habitants chercheraient ensemble à creuser les manières dont on se met en relation avec l'espace et l'espace habité. Dans cette perspective, on se situe dans la démarche d'une auto-éducation à la rêverie, éducation nécessaire pour rompre, momentanément ou définitivement, avec une démarche instrumentalisante et hyper-rationnelle de l'habitat.

La rêverie des espaces ne nous permet pas seulement d'échapper momentanément et de façon récréative au paradigme marchand, ni de nous donner uniquement des potentielles « pistes créatives ». Elle nous permet également de *comprendre* ce qui se joue dans nos relations à l'espace, et potentiellement de mettre en lumière des éléments impensés dans cette relation. C'est ce qu'atteste la troisième expérience:

II.1.3. Expérience C: éloge de l'ombre et de la peur

Durant le processus de création du spectacle *PLACE*, je propose un jour aux interprètes de flâner individuellement et librement en ville de Genève, en se rendant simplement attentifs à chaque moment où l'espace environnant procure du plaisir ou de l'intérêt. Lorsque l'équipe retourne au théâtre, chacun restitue son expérience sous forme de cartographie individuelle dessinée, puis se sert de cette carte comme matière d'inspiration de base, afin de préparer une performance de 10 à 20 minutes.

Ce jour-là est également présente Kjerstin, l'épouse d'un comédien de l'équipe, qui est danseuse à New York et rend visite à la compagnie. Elle est en Suisse, et *a fortiori* à Genève, pour la première fois. La balade l'a visiblement rendue dubitative sur la possibilité de trouver du plaisir et de l'intérêt dans cette ville. Son improvisation dans le studio, physique et sans parole, est une invitation délicate à considérer l'ombre présente dans l'espace, l'ombre ou le caché. Le visage ou des parties du corps toujours invisibles, elle cache l'espace ou se cache dans

-

⁵⁶ G. Stauffer, entretien, cf. annexes p. 181

l'espace, évoluant et créant un environnement visuel et sonore empreint d'une sorte de sensible mystère.

En échangeant plus tard autour des improvisations présentées et des expériences faites durant l'après-midi, nous réalisons que les improvisations ont largement pointé et mis en valeur des éléments de la ville perçus comme « potentiels », voire « incomplets », « cachés », « incompréhensibles », « mystérieux ». Des formes incertaines derrière les rideaux, des escaliers dont on ne voit pas où ils mènent, des friches qui pointent derrière les maisons. Une danseuse formulera ce constat de cette manière : « l'espace heureux et intéressant est un espace de potentialités, dans lesquelles je peux me projeter, avec lesquelles je peux jouer ».

Avec cette mise en valeur du potentiel ou du « non-fini » dans la ville, c'est le motif de la *friche*, souvent valorisé par les défenseurs de l'habitat alternatif et citoyen, qui est mis à jour. On le rencontre régulièrement en urbanisme critique, où il est question de citoyens, avec ou sans pouvoir d'achat, contraints ou volontaires, que la friche urbaine intéresse parce qu'elle laisse un espace potentiel pour l'agir, et pour la réappropriation des espaces. En cela, la friche est liée aux possibilités d'actions pour le citoyen sur son habitat, à la récupération d'une certaine autonomie, d'un rapport effectif que l'habitant peut nouer entre son habitat, son corps et sa main actifs .

Il semble cependant que les performances de l'équipe de PLACE révèlent une expérience quelque peu différente : le plaisir de découvrir une « potentialité » dans la ville ne repose pas nécessairement sur le plaisir de la possibilité projetée de *bâtir*, de *construire*, d'aménager, de créer de l'habitat. La potentialité dont il est question ici n'est pas seulement une potentialité d'action, c'est aussi une potentialité de fiction, d'imagination. Kjerstin, déroutée par cette Genève qui lui semble propre, lisse, compactée dans un bonheur économique et esthétique figé, trouve plaisir et refuge dans les zones d'ombres, dans l'invisible, en quelque sorte, dans les trous. Les points aveugles, les perceptions floutées, les lectures brisées de la ville permettent à l'imaginaire de se mettre en route, de compléter, et littéralement, de s'y installer. Une danseuse dira encore : « dans la potentialité, je peux me placer ».

On retrouve la fonction du flou, du non-visible, pour activer un imaginaire spatial, révélée par les marches de Mathias Poisson ou de Gregory Stauffer. Ici, le flou semble remplacé par une autre notion : l'ombre.

L'expérience menée avec l'équipe du spectacle PLACE renvoie de fait à l'essai de Tanizaki intitulé *Éloge de l'ombre*, où il est question de l'habitat intérieur japonais traditionnel.

De nos jours, on en est venu à fabriquer aussi des « laques blancs », mais de tout temps la surface des laques avait été noire, brune ou rouge, autant de couleurs qui constituaient une stratification de je ne sais combien de « couches d'obscurité », qui faisaient penser à quelque matérialisation des ténèbres environnantes. Un coffret, un plateau de table basse, une étagère de laque brillante à dessin de poudre d'or, peuvent paraître tapageurs, criards, voire vulgaires; mais faites une expérience: plongez l'espace qui les entoure dans une noire obscurité, puis substituez à la lumière solaire ou électrique la lueur d'une unique lampe à huile ou d'une chandelle, et vous verrez aussitôt ces objets tapageurs prendre de la profondeur, de la sobriété et de la densité. [...] Car un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables. [...] De plus, la brillance de sa surface étincelante reflète, quand il est placé dans un lieu obscur, l'agitation de la flamme du luminaire, décelant ainsi le moindre courant d'air qui traverse de temps à autre la pièce la plus calme, et discrètement incite l'homme à la rêverie. N'étaient les objets de lague dans l'espace ombreux, ce monde de rêve à l'incertaine clarté que sécrètent chandelles ou lampes à huile, ce battement du pouls de la nuit que sont les clignotements de la flamme, perdraient à coup sûr une bonne part de leur fascination. [...] Aux céramiques font défaut les qualités d'ombre et de profondeur des laques.

Pour moi, quand je tiens dans le creux de la main un bol de bouillon, il n'est rien de plus agréable que la sensation de pesanteur liquide, de vivante tiédeur qu'éprouve ma paume. C'est une impression analogue à celle que procure au toucher la chair élastique d'un nouveauné. 57

Chez Tanizaki, l'ombre est la condition même du décrochage vers l'imaginaire et la poésie, poésie qui est le véritable être de l'habiter. Pour qu'un bol devienne de la chair élastique de nouveau-né, il faut qu'un imaginaire se déploie. Et l'ombre, l'obscur, le non-fini, sont les appuis de ce déploiement. Chez Tanizaki, c'est le théâtre d'ombre des maisons qu'il a visitées et habitées qui conduit à ce constat ; durant le processus de création de PLACE, c'est une promenade faite théâtre, traduite en langage performatif, qui a permis d'en saisir la substance.

⁵⁷ J. Tanizaki, *Eloge de l'Ombre*, trad. René Siffert, éd. P.OF, Aurillac, 1933

Avec le motif de l'ombre, on se trouve aux antipodes des images de l'habitat renvoyées par les magazines d'architecture à grands tirages, ou de décoration d'intérieur. Dans ces publications, les espaces proposés sont pleins, lisibles, cohérents. Les matières choisies résonnent en tous points avec les volumes, rien n'est laissé au hasard, dans une approche résolument positive, voire positiviste, éclairée et éclairante de l'espace et du monde. Le même mouvement accompagne les télés réalité de décoration, où l'on voit des habitants invités à reprendre place dans une maison entièrement relookée, maison complète, positive, finie, pleine d'un sens esthétique et social univoque; liftée et fixe, impénétrable comme un œuf. Devant les caméras, des enfants découvrent une chambre spider-man ou jungle absolument parfaite et terminée, fantasme enfantin universel, fantasme d'un monde total, qui, lorsqu'il est soudain réalisé, semble bloquer toute possibilité de réappropriation imaginaire et active chez le petit habitant.

Un habitat positiviste et figé, que récuse également l'urbaniste Blaise Sahy, lorsque l'architecture se révèle un exercice d'équilibre entre maîtrise architecturale, et liberté laissée à l'habitant :

Pour moi ce qui est important, c'est que les choses soient choisies, il y a du hasard parce qu'on peut pas tout contrôler, mais tu essayes de maîtriser un maximum, et après tu lâches, tu laisses. Les gens viennent habiter. Et ils sont en train de foutre un meuble dégueulasse où tu voulais pas, et ça c'est intéressant aussi. On construit des espaces, donc il y a des interactions directes. Moi j'ai beaucoup de peine avec l'architecture figée, où tout doit être comme ça, l'architecture qui tape sur les doigts du canapé dégueulasse, ça c'est terrible. Ça fait partie d'une façon de penser : l'image finale ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse c'est l'habiter, comment ça va être habité. La façade ne doit pas être une finalité. C'est pas facile à faire, parce que la façade il faut bien la dessiner aussi⁵⁸.

Malgré les critiques adressées dès les années soixante à l'architecture moderniste, à la centralité de la notion de *fonction*, au dogme de cohérence entre fond et forme, ou encore aux velléités totalitaires du Corbusier, ce sont pourtant des quartiers entiers, des villes entières, qui continuent à émerger du désert, dans des contextes divers, – Moyen Orient, Afrique du Nord, Chine, Asie du Sud-Est, Emirats, Silicon Valley et Californie, ou en Europe, notamment avec l'entreprise Ikea. Pour Blaise Sahy, l'écologie urbaine est elle-même pétrie encore d'une logique de *tabula rasa* et d'idéalisme, quand il serait possible de valoriser un

-

⁵⁸ B. Sahy, entretien, cf. annexes p.159

courant urbanistique qui tente de « faire avec l'existant », de laisser la place à des processus de récupération et de réappropriation.

Et Blaise Sahy de pointer la nuance, de taille, *entre appropriation facilitée et réappropriation* ⁵⁹. Car le désir de « faciliter l'appropriation », ou de « permettre l'autonomie », constitue un paradoxe, voire, pour le musicien et squatteur Louis Schild, une impasse la plupart du temps :

Moi c'est quelque chose qui me parle dans ce métier d'architecte et qui en même temps me dérange, cette façon dont des gens vont décider pour d'autres, notamment décider et faciliter une espèce d'appropriation de l'espace, alors que des fois les contraintes font que les gens se les approprient nettement mieux. Et ça du coup c'est marrant, ça m'a fait réfléchir... moi j'ai eu des exemples où tu t'appropries des espaces, soit détruits, soit mal agencés, soit pas agencés pour ce que tu aimerais faire dedans, et une fois que tu t'y mets, tu te l'appropries vraiment. Par contre quand il y a une espèce de truc, déjà ouvert, déjà préparé, ça devient difficile. ⁶⁰

C'est également ce souci de facilitation à l'appropriation qui fera dire à la porte-parole des CFF, lors de la présentation du nouveau quartier lausannois, qu'il est important, pour que les bâtiments restent trendy le plus longtemps possible, de leur conférer la plus grande neutralité. On retombe là sur un réseau de notions, proche d'une forme de « classicisme positif », qui font la part belle aux notions de transparence, de clarté et de neutralité, notions sur-représentées dans les magazines, ou encore à la télévision, où l'on voit comment ces appartements qui cherchent des acquéreurs s'homégénéisent : les murs se remplissent de couleurs telles que le blanc crème, le taupe ou le chocolat, censées représenter la plus grande sobriété neutralité. Sans « esthétique ou que cette contemporaine »,

⁵⁹ « Il y a eu toute une mouvance de destruction et démolition de ces immeubles, pour remplacer par quelque chose de forcément mieux, puisqu'aujourd'hui on est plus intelligent que hier, soi-disant. C'est la même pensée qui occupe l'urbanisme de développement durable d'ailleurs.

Moi je suis très critique par rapport à ça. Je pense qu'il faut rester vigilant, pas reproduire les mêmes erreurs qu'on a produites dans les années 50, où on s'est dit ah, la ville nouvelle, et on a fait des grandes erreurs, non pas seulement qu'on a construit en périphérie pour faire du logement de masse, mais aussi parce qu'on a laissé aucun argent pour penser justement l'usage de l'espace public dans ces quartiers.

Donc ces architectes essayent de penser avec ce qui est déjà existant. Comment fait-on pour réhabiliter ce qui est déjà-là? Moi ça m'a complètement fasciné de penser ça. En plus, je me suis dit, en Europe, mais oui, la ville est déjà bâtie. Elle est déjà existante, est-ce qu'on peut pas transformer les quartiers existants en quartiers durables? ça ça m'intéresse.

La réappropriation, donc. On n'est pas dans l'appropriation mais dans la réappropriation. » B. Sahy, entretien, cf. annexes, p.153

⁶⁰ Louis Schild, entretien, cf. annexes p. 167

« objectivité neutre », ne dise particulièrement à quelle fonction elle répond avant tout : celle du marché et des intérêts de la propriété.

Or la phénoménologie nous apprend aussi que les « espaces neutres » n'existent pas. Et une expérience phénoménologique scénique nous aura appris que nous avons en outre peut-être besoin, pour habiter, d'une part d'illisibilité et d'obscurité.

Ainsi, renouer avec nos imaginaires spatiaux, c'est peut-être aussi réaliser que nos propres fantasmes totalitaires en matière d'habiter, nos propres désirs de maîtrise, d'hyper-compréhension, de regard panoptique ou de transparence, sont depuis longtemps, depuis l'enfance imaginante, grignotés par le plaisir de l'ombre.

Les vertus de l'ombre, du non fini et du non visible sont de fait régulièrement convoquées par Bachelard, pour qui les « vraies maisons » doivent avoir une cave et un grenier, lorsque la descente nocturne à la cave procure des frissons à l'imaginaire. Sorte d'hétérotopies de l'espace domestique, les éléments décrits dans la *Poétique de l'Espace* 61, tels que les coins, les tiroirs, la cave et le grenier, organisent, à travers leur potentiel générateur de « caché » et d'ombre, une place pour nos rêves d'intimité.

La chercheuse Lucia Bordone identifiera la raison de l'orientation de sa carrière à sa première maison d'enfance, maison qu'elle qualifie d'exceptionnelle, labyrinthique, mystérieuse, une maison, dit-t-elle, dans laquelle on peut se perdre, et où la nuit, elle aura eu « beaucoup peur ». 62 C'est cette maison, dira-t-elle, qui lui a permis de développer sa perception de l'espace.

Pour Gregory Stauffer, l'errance spatiale permet de soulever une magie des lieux, magie associée à l'idée du *trouble* et du *non défini* :

Concrètement, l'errance c'est pour moi un état que je trouve enchanteur, il y a quelque chose de magique – ce que j'aime dans la magie c'est le trouble, le pas défini –, et ça c'est des territoires qui m'attirent à fond, c'est des territoires dans lesquels j'aime aussi aller travailler, qui sont des vrais lieux d'aspiration, vers lesquels je me déplace volontiers... ⁶³

S'il n'est pas sûr que l'architecture se préoccupe majoritairement d'aménager des places pour le non défini, l'ombre ou encore la peur, l'« art spatial » qu'est le théâtre se charge de rappatrier et travailler ces notions depuis longtemps. Encore aujourd'hui, presque toutes les

63 G.Stauffer, entretien, cf. annexes, p.178

۲1

⁶¹ G. Bachelard, « Poétique de l'espace », P.U.F, Paris, 1957

⁶² L. Bordone, entretien, cf. annexes, p.146

propositions théâtrales plongent les spectateurs dans une expérience de *noir collectif*. Rideaux, trappes, hors scène, découvertes, articulent le jeu du visible et du non visible, les lumières travaillent les ombres, transformant régulièrement les espaces du plateau en masse de pénombre, d'où vibre la possibilité d'une émergence. Au théâtre, on joue du plaisir spatial d'entre-voir, de pouvoir peut-être voir, de croire avoir perçu, de prier pour ne pas voir, et bien des mises en scène traitent les corps et les espaces, comme autant de bols laqués chez Tanizaki.

Pour Artaud, le théâtre est nécessaire parce qu'il est précisément le lieu de l'ombre et de la peur, et lorsque la scène l'oublie, l'art se fige.

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres. [...] Le premier spectacle du Théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique – et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe, remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur. [...] Le sens des nécessités plastiques de la scène qui y apparaît n'a d'égal que leur connaissance de la peur physique et des moyens de la déchaîner.⁶⁴

Une peur, nécessaire à tout art et toute culture, qui, plus qu'un nettoyage catharctique des passions, serait le fait même de la poésie et de la métaphysique. Chez Artaud, tout comme chez Bachelard, l'ombre et le frisson sont filles et portes du rêve, qui, lui-même, scelle une ontologie.

Ce jeu perpétuel de miroir qui va d'une couleur à un geste et d'un cri à un mouvement, nous conduit sans cesse sur des chemins abrupts et durs pour l'esprit, nous plonge dans cet état d'incertitude et d'angoisse ineffable, qui est le propre de la poésie. [...] De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la poésie à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité ; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté. [...] La grande peur métaphysique est à la base de tout théâtre ancien. ⁶⁵

⁶⁴ A. Artaud, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964, pp. 18, 81, 86

⁶⁵ lbid., pp. 96 et 133

Si, comme Lucia Bordone, nos premières maisons ont été nos premiers théâtres de l'imaginaire, faits de portes et d'armoires ouvertes et fermées, d'endroits secrets ou interdits, de cachettes, de coins inquiétants, de nuits à dompter, et si nos histoires d'enfance nous enseignaient sans arrêt la réalité poétique de l'habiter, où des petits garçons dorment dans des boîtes d'allumettes, des coquilles de noix ou d'escargot, où des plantes géantes poussent en une nuit et défoncent le toit des maisons, où des jeunes filles squattent des lits d'ours qui ne leur appartiennent pas, où des matelas empilés couvent un petit pois unique, vertueux et intact, où les maisons se dévorent, où l'on tape des duvets par la fenêtre jusqu'à ce qu'il neige sur le monde, où les clés et les portes renferment des secrets sanglants, où les tours se grimpent avec des lianes de cheveux, où des grands-pères dorment au coin du feu, bien au chaud dans leur baleine, etc., chez l'habitant adulte, il se pourrait que le théâtre soit un des derniers accès privilégiés pour des expériences spatiales crépusculaires, et oniriques.

La poétique spatiale du théâtre renoue alors avec l'être poétique de l'habiter, quand, comme chez Anne-Cécile Vandalem, les habitants et leur habitat forment « quelque chose comme un monstre, fait de pierres et de chair, de meubles et d'idées, d'espoirs et d'espace ».66

Le plaisir de l'habiter et de la réappropriation serait ainsi lié aussi à l'exercice d'un imaginaire, d'une fiction, qui a peut-être aussi besoin des expériences du vide, de l'ombre, de l'invisible, de l'illisible, du caché, du non fini, du trou, de l'incompréhensible, pour exister.

II.1.4 De l'imaginaire à la matière

L'urbaniste Blaise Sahy le rappelait : l'imagination, c'est bien, mais comment matérialise-t-on ? Pour lui, « délirer avec des artistes » en amont est possible, mais son vrai travail d'architecte, et là où l'intérêt commence, repose dans la projection et la réalisation effectives. En effet, depuis les grandes heures de la psychanalyse ou depuis les surréalistes, on est probablement un peu revenu des grands espoirs de révolution par l'onirisme. L'imaginaire engendre un réflexe de méfiance, sur le plan pratique, – lorsque l'imaginaire est mis en porte-à-faux avec ce qui serait concret et actualisable –, et sur le plan politique, lorsque l'imaginaire serait une échappatoire, une distraction des vraies actions d'émancipation.

⁶⁶ Dossier de presse de la Trilogie des Parenthèse, op.cit.p. 40

Si Westphal rappelle que fiction et réel sont co-construits, et que nos espaces réels participent toujours d'un imaginaire, il est aussi possible d'envisager cette alliance de façon plus opérante.

En effet pour Bachelard, l'imagination est matérielle, et, de fait, c'est par la rêverie et le poème que l'on rencontre la matière, que l'on prend contact avec elle, que l'on comprend notre rapport à elle. Le travail de Bachelard ne s'applique pas seulement à défendre les pouvoirs salvateurs de l'imagination et la figure du rêveur ; il est aussi la rénovation du concept même d'imagination. Aux croisements de la psychanalyse, de la phénoménologie et de l'analyse littéraire, Bachelard propose une approche foncièrement *matérialiste* de l'imagination. Si les forces imaginantes sont capables de « creuser le fond de l'être », c'est parce qu'elles nous mettent en présence avec des images de la matière, « des images directes de la matière ». Avec l'imagination matérielle de Bachelard, on se retrouve tout entier pénétré du discours de la *profondeur*, de la matérialité et de la substance.

Il y a des images directes de la matière. [...] Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. Elles ont un poids, elles ont un cœur. [...] Toute œuvre poétique qui descend assez profondément dans le germe de l'être pour trouver la solide constance et belle monotonie de la matière, toute œuvre poétique qui prend ses forces dans l'action vigilante d'une cause substantielle doit tout de même fleurir, se parer. [...] C'est pourtant à l'imagination intime de ces forces végétantes et matérielles que nous voudrions surtout prêter notre attention. Seul un philosophe iconoclaste peut entreprendre cette lourde besogne : détacher tous les suffixes de la beauté, s'évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginante.

Au fond de la matière pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la formule de leur parfum.⁶⁷

Si la poésie est proprement *chant de la réalité*, c'est qu'elle est affaire de « couleur qui déborde », de « matière qui foisonne », de « rêves qui poussent ». L'imagination bachelardienne est toute empêtrée dans la substance, elle est célébration de la lourdeur et de la densité. « Il s'agit moins de décrire des formes que de peser une matière ». 68 Cette investigation de l'imagination matérielle est à entendre, d'abord, comme enquête sur les fondements mêmes de l'imagination; dès lors la matière dont il est question est une *matière*

.

⁶⁷ Ibid., p.8

⁶⁸lbid., p.27

élémentaire. Les ouvrages les plus connus de Bachelard seront d'abord des études sur l'imagination de l'Air, de la Terre, de l'Eau et du Feu.⁶⁹ C'est par elles que se construit notre rapport au monde, qu'il s'agisse de travail, d'espace, de mort, d'intimité, de guerre, d'identité, ou encore de sommeil...

Dans cette investigation de notre imaginaire spatial et de nos souvenirs d'espaces, Bachelard emboîte d'abord le pas des images spatiales aujourd'hui communes. Nos souvenirs et nos oublis sont « logés », notre inconscient est « logé », parce que notre âme est une demeure. L'architecture verticale de la maison fait écho à la structure de l'être pensant et rêvant, de la cave au grenier. À travers les poètes, et rappelant d'anciennes traditions où le monde n'est que correspondances, analogies et affinités, la cosmicité de l'espace de la maison nous est révélée. Ainsi de ce poème de Henri Bosco, où il est question de la découverte d'un bassin d'eau ténébreuse au fond d'une cave⁷⁰, et pour lequel Bachelard écrit :

Mais le réel et les rêves sont maintenant dans une unité. La maison, la cave, la terre profonde trouvent une totalité dans la profondeur. La maison est devenue un être de la nature. Elle est solidaire de la montagne et des eaux qui travaillent la terre. La grande plante de pierre qu'est la maison pousserait mal si elle n'avait pas l'eau des souterrains à sa base. Ainsi vont les rêves en leur grandeur sans limite.⁷¹

Images poétiques matérielles, où l'on soupèse la quantité de forces végétantes, la profondeur aquatique souterraine, de la réalité de la maison. On songe encore à la description de la maison originelle de Lucia Bordone, qui scelle son avenir de chercheuse en urbanisme.

Très concrètement, j'ai vécu depuis petite dans une maison incroyable, j'ai eu beaucoup de chance, mes parents n'avaient pas beaucoup d'argent, mais j'ai vécu dans une maison, je ne le savais pas mais elle est classée au patrimoine du canton de Berne, c'est une vieille maison magnifique, elle est comme un labyrinthe à l'intérieur, qui a un jardin, sous la maison il y a une source, des bassins avec des poissons, c'est un endroit où on peut se perdre.⁷²

⁶⁹ L'Air et les Songes, La Terre et les Rêveries du repos, La Terre et les Rêveries de la volonté, L'Eau et les Rêves (éd. José Corti), La Psychanalyse du Feu (éd. Gallimard)

⁷⁰ H. Bosco, L'Antiquaire, p.154, cité dans G. Bachelard, La poétique de l'espace, op.cit, p.39

⁷¹ G. Bachelard, La poétique de l'espace, op.cit, p.40

⁷² L. Bordone, entretien, cf. annexes, p.146

Si Bachelard semble accueillir des images communes, telles que la maison comme structure de l'âme, il sera justement un grand pourfendeur de la spatialisation facile de la pensée. La géométrisation du vocabulaire philosophique semble vaine. Fustigeant des formules comme « l'être-là » ou la dialectique du « dedans-dehors », Bachelard regrette que la métaphysique puisse s'engouffrer aussi facilement dans ces « privilèges d'évidence » qui appartiennent à la géométrie. Il y a une « cancérisation géométrique du tissu linguistique de la philosophie contemporaine »73, qui annule le pouvoir de l'image spatiale, parce que les « philosophes ne voient dans l'image que des manifestations de sa causalité. Ils ne se soucient guère de vivre l'être de l'image ». 74 Bachelard, au contraire, milite pour une phénoménologie de l'image spatiale poétique, une phénoménologie capable de saisir l'êtremême de l'image, dans toutes ses qualités et ses nuances d'être. Contrairement aux métaphores spatiales théoriciennes, l'image poétique est à la fois substantielle et éphémère, par le jeu des ses nuances matérielles, elle engage une nouveauté, qui est une amplification ontologique.

À la base de toute imagination, il y a « ces fortes et stables réalités que sont les images matérielles fondamentales ».75

L'idée que la poésie passe par un rapport direct et fondamental à la matière est également centrale chez Artaud. Le théâtre est poème, – et pour lui, poème de la terreur – parce que, précisément, c'est un art fondamentalement spatial et matériel. Le théâtre permet, justement, de vivre l'être de l'image poétique.

Le théâtre prend les gestes et les pousse à bout : comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. [...]

Le plus urgent me paraît être de déterminer en quoi consiste ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole. Il consiste dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord au sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage et la parole.76

⁷³ Ibid., p.192

⁷⁴ Ibid., p.197

⁷⁵ Ibid., p.188

⁷⁶ A. Artaud, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964, pp.40 et 56

Annonçant son chapitre sur le théâtre Balinais, Artaud adopte un vocabulaire tout Bachelardien :

Sans doute aimerait-on avoir, pour mieux comprendre ce que je veux dire, quelques exemples de cette *poésie dans l'espace*, capable de créer des sortes d'images matérielles.⁷⁷

Ainsi le théâtre rejoue, en quelque sorte, le plaisir d'architecte évoqué par Blaise Sahy, plaisir de la matérialisation, c'est-à-dire, le geste du démiurge.

Il faut croire que le drame essentiel, celui qui était à la base de tous les Grands Mystères, épouse le second temps de la Création, celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et de l'épaississement de l'idée.⁷⁸

Un plaisir précisément refusé à l'habitant, dans les situations où celui-ci serait démis de ses capacités de réappropriation de la matière, démis de la possibilité de participer, ainsi, à l'épaississement des idées.

Par son pouvoir de spatialisation du poème, par la représentation *en acte* de la fonte entre espace réel et espace symbolique, le théâtre balinais lu par Artaud, en réalité, nous apprend la matière :

Ce qui semble fait pour nous surprendre et nous étonner le plus dans ce spectacle est ce côté révélateur de la matière qui semble tout à coup s'éparpiller en signes pour nous apprendre l'identité métaphysique du concret et de l'abstrait et nous l'apprendre en des gestes faits pour durer. Car le côté réaliste nous le retrouvons chez nous, mais porté ici à la nième puissance, et définitivement stylisé. [...]

Ce qu'il remue c'est le MANIFESTÉ.

C'est une sorte de Physique première, d'où l'esprit ne s'est jamais détaché. Il y a dans un spectacle comme celui du Théâtre Balinais quelque chose qui supprime l'amusement, ce côté de jeu artificiel inutile, de jeu d'un soir qui est la caractéristique de notre théâtre à nous. Ses réalisations sont taillées en pleine matière, en pleine vie. [...] Les thèmes proposés partent on pourrait dire de la scène. Ils sont tels, ils sont à ce point de matérialisation objective, qu'on ne peut les imaginer, si loin que l'on creuse, hors de cette perspective dense, de ce globe fermé et limité du plateau. [...] Il est certain que ce côté de théâtre pur, cette physique du geste absolu qui est idée lui-même et qui réduit les conceptions de l'esprit à passer, pour être perçues, par les dédales et l'entrelacs fibreux de la matière, tout cela nous donne comme une

⁷⁷ Ibid., p.57

⁷⁸ A. Artaud, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964, p.77

idée nouvelle de ce qui appartient en propre au domaine des formes et de la matière manifestée.⁷⁹

Dès lors, cette reprise de contact avec la matière, ce moment ritualisé où les acteurs habitent la scène comme les spectateurs habitent leurs corps, devient la fonction même du théâtre. Et cette conscience de l'incarnation spatialisée n'est autre qu'un exercice de *rêve matérialisé*.

Je propose d'en revenir par le théâtre à une idée de la conscience physique des images. [...] Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme. [...] Il s'agit donc de faire du théâtre, au sens propre du mot, une fonction ; quelque chose d'aussi localisé et d'aussi précis que la circulation du sang dans les artères. [...] Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.80

Tout comme la maison est, chez Bachelard, la possibilité de faire l'expérience matérialisée de son intériorité sensible et psychique, tout comme l'habitation est, chez Anne-Cécile Vandalem, un monstre fait de chair et de pierre, le théâtre, chez Artaud, est la possibilité, collective, de projeter dans l'espace là aussi le caractère double, à la fois physique et symbolique, de notre intériorité réelle-fantasmagorique, en opérant un retour à la matière. Une matière enchantée : des précipités de rêves.

Et ce retour poétique à la matière devra, pour Artaud, s'investir collectivement, dans un ensemble. L'habitation vue comme espace privé, comme domus, est interrogée par l'urbanisme critique, quand l'insistance sur le caractère privé revient aussi à masquer les forces de privation, et à démobiliser une pensée collective de l'espace. Le théâtre, art collectif par essence, espace destiné à être résolument public, est un lieu pour accueillir ces forces pensantes et sensibles de l'espace, réunies collectivement.

-

⁷⁹ Ibid., pp. 91,92,93,94,95

⁸⁰ lbid., pp.125 et 141

Depuis les années soixante, et l'émergence de la performance en particulier, beaucoup d'artistes scéniques ont prolongé l'appel d'Artaud, et ont tenté de *tailler leur art en pleine matière* pour y ancrer le symbolique impalpable, et ce dans des approches diverses : du plein de Richard Schechner au vide de Claude Régy, de la simplicité spatiale de Esther Ferrer à l'édification scénographique de Roméo Castelucci, de l'esthétisation de Jan Fabre, à l'empêtrement punk dans la matière de Anne-Liv Young ou Rodrigo Garcia.

Dans son portrait consacré à la performance *Gold*, proposée en 2014 par le collectif munichois HUNGER&SEIDE et traitant des frontières européennes, le théoricien de théâtre allemand Denis Leifeld insiste résolument sur le caractère *matériel* de la performance, pour nous mettre en contact avec une approche politique des mécanismes d'inclusion et d'exclusion de l'espace européen.⁸¹

Le spectateur est invité, dans un espace de prime abord chaotique et déconstruit, à circuler parmi les performeurs, affairés à jouer ou transformer des matières, comme une sorte d'atelier : certains cuisent de la compote, d'autres font couler du miel, d'autres enrobent une partie de l'espace de feuilles d'or, ou exécutent des mouvements de préparation très physiques. L'auteur-spectateur Leifeld décrit alors son observation minutieuse d'une chute de pelure de pomme, d'une odeur de fruit cuit, d'une présence corporelle qui se donne dans l'hyper-proximité. Peu à peu, les matières travaillées dans l'espace organisent une cohérence symbolique, la gamme chromatique de la dorure envahit l'espace, jusqu'au *reenactment*, par les performeurs, d'un tableau de Cranach sur le paradis originel. Tableau rejoué dans l'espace scénique, où Denis Leifeld valorisera le caractère incarné, mouvant, et émergé de la matière. L'espace du signe et du symbole s'est nourri d'un parcours performatif de la matière, parcours suivi peu à peu par le spectateur.⁸²

C'est encore à travers une expérience spatiale simple que la question européenne du dedans/dehors sera expérimentée, lorsque par le truchement de l'installation scénographique, le spectateur qui occupait littéralement l'espace paradisiaque avec les performeurs est soudain mis à distance, dans un dispositif classique frontal.

⁸¹ D. Leifeld, « Apfelmus, Unterwäsche und Europa in Gold », in *Performances zur Sprache bringen, Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theater und Kunst*, éd. Transcript Theater, Bielefeld, 2014

⁸² « Ein Paradies wird erfahrbar gemacht, das aus zunächst noch heterogen wirkenden Aktionen, Objekten und Eindrücken besteht. [...] Es ruft die Imagination eines Paradies-Aussen in Errinerung, eine Position, in der sich die Zuschauer letztendlich von Anfang an befinden. » D. Leifeld, « Apfelmus, Unterwäsche und Europa in Gold », in Performances zur Sprache bringen, Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theater und Kunst, éd. Transcript Theater, Bielefeld, 2014

Plus tard dans le spectacle, les performeurs font émerger un travail cartographique sur le plateau, dessinant des frontières et des limites avec de la farine de maïs. L'auteur insistera sur le caractère à la fois lourd, sonore, mais également mouvant de la matière choisie, permettant de *réaliser* symboliquement à la fois l'historicité éphémère des frontières, à la fois la compacité de leur dessin dans le territoire.

Si la compagnie use également d'éléments documentaires et directement politiques – tels que des discours du parlement européen – c'est, pour Denis Leifeld, dans le caractère incarné, situé et sensoriel, proposé au spectateur, que s'ancre le potentiel à la fois poétique, politique et critique du spectacle.

Dans *Springville* de la metteure en scène flamande Miet Warlop, il s'agit, par un rapport enchanté et exagérateur de la matière, de miner l'utopie urbaine moderne petite-bourgeoise, réunissant villa individuelle et famille nucléaire. ⁸³ Issue des arts plastiques, considérant son travail d'installation comme un travail de *mouvement*, Warlop a peu à peu délaissé les galeries pour les théâtres, proposant un travail où les corps et la matière se donnent en constante transformation.

Non verbales, ses pièces, proche de l'humour astucieux, faussement enfantin et absurde d'artistes tels que Fischli et Weiss ou Roman Signer, font la part belle aux gonflements, explosions, éclaboussures, accumulations de matériaux et de couleurs, lorsque la bachelardienne image matérielle « qui foisonne et déborde » devient alors un langage scénique en soi. Dans *Springville*, des corps, ayant littéralement fusionné avec des objets domestiques quotidiens, tentent de cohabiter ensemble, donnant lieu à un grotesque de la catastrophe, et à un effort d'habitat se montrant constamment *dynamique et mutant*. Pour Warlop, il s'agit toujours de passer par la matière, – poétisée au travers de la fiction, de l'humour et de l'absurde, délivrée en acte et en tant que telle durant le temps de la représentation –, pour aborder des sujets spatiaux et politiques.⁸⁴

-

⁸³ « The artist created the generic name of *Springville* to be synonymous with the utopian ideals of the modern urban, 'nuclear family' neighborhood, or the (un)comfortably familiar. In turning this ideal inside out, Warlop poeticizes the deceptiveness of catastrophe and spectacle, and how it can happen everywhere and anywhere, even without making sound». B.Shelwell, outletprojectroom.blogspot.ch

⁸⁴ « Warlop does not want her performance to represent the real world; hers is made apparent as fiction, detached from our everyday life. [...] In *Springville* we are the witnesses of constant transformation in a miniature universe, where organic objects attempt to function around each other as organisms in a spontaneous world. Through this process they progressively lose their familiar natures and the surroundings change into a wild landscape that unfolds into infinity. *Springville* is a performance where the emerging image prevails and the costumes, props and characters become interwoven and merge together. [...] *Springville* forms a quasi-politic, not only because it cannot be sold and financially recuperated by the market, but also because it reminds the audience of the uncertainty of our lives and is capable of estranging the spectator via an aesthetic game of internal tensions.»B. Shelwell, outletprojectroom.blogspot.ch

Pour *PLACE*, il s'agissait aussi pour moi de matérialiser scéniquement une thématique politique spatiale, à savoir l'angoisse de la pression démographique et la pulsion de fermeture. Dans cette mise en scène, la question est traitée à la fois dans une approche strictement discursive, quand un texte non prononcé et continu défile contre le mur du lointain, à la fois dans une approche physique et matérielle littérale : les acteurs, confinés durant plus d'une heure à six dans une petite voiture, créent en quelque sorte une performance incarnée de la fermeture et de la pression.

Le caractère physique et matérialisé de la proposition est amplifié par les micros posés dans l'habitacle, qui renvoient au spectateur le détail infime de la respiration, des grincements de siège, dans une atmosphère acoustique compacte d'aquarium.

Des effets d'accentuation de la buée envahissant peu à peu l'habitacle, jusqu'au ruissèlement littéral de la voiture, ainsi que, lors de la reprise du spectacle, le gonflement progressif et sonore d'un air bag géant, proposent encore d'augmenter la charge physique et sensorielle de ce désir d'encoquillement, combiné à une angoisse d'étouffement spatial, qui grandit en Suisse et en Europe.

Clemens Risi, autre théoricien de théâtre allemand, analyse comment le *Erarijaritjaka* de Heiner Goebbels engage le spectateur à activer un imaginaire spatial, par un jeu sophistiqué de confusions entre incarnation et désincarnation, entre dedans et dehors.⁸⁵

Dans *Erarijaritjaka*, le spectateur voit l'acteur André Wilms réciter des textes de Canetti, pendant que le Mondriaan Quartett joue des pièces classiques et contemporaines. À la moitié du spectacle, Wilms quitte le plateau, se fraye un passage parmi le gradin, et sort de la salle. La projection de son parcours, sur une façade de maison, stylisée et de toute évidence non réaliste, apparaît sur le plateau. En parallèle, le spectateur suit le trajet de Wilms, suivi par une caméra, à travers toute la ville où se situe la représentation. Risi décrit comment l'intrusion d'un nouveau média, – la vidéo – dans l'espace de la coïncidence et de la co-présence qu'est le théâtre, crée momentanément un effet de déréalisation spatiale. Le spectateur quitte lui aussi le théâtre à travers Wilms, effectue avec lui un trajet dans toute la ville, d'autant plus qu'il s'agit de la sienne... Mais la maison projetée, maison résolument imaginaire, nous conduit encore dans un troisième espace, un habiter fictif, celui du personnage-Wilms. Lorsque soudain l'écran fait apparaître en gros plan le visage de l'acteur, Risi décrira un premier effet de « retour à l'incarnation », par le truchement du cadre serré et du motif du visage. Un second

⁸⁵ C.Risi, « Der Rythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung », in K. Röttger, Orbis Pictus-theatrum Mundi, Band I : Piktorale Ästhetiken und Bildwerdung im Theater. Gunther Narr Verlag 2010.

effet de retour au « présent incarné » sera donné plus tard, lorsque, coup de théâtre, par un indice donné au travers de l'exacte coïncidence entre les gestes domestiques quotidiens de Wilms, exécutés possiblement dans sa « maison imaginaire », et la musique jouée en live au plateau, le spectateur réalise que l'acteur n'est jamais sorti de scène. L'activation d'un imaginaire spatial, combinée à des effets de conscientisation de « l'ici et maintenant », est donné par un jeu à la fois visuel et acoustique.

Dans ce travail, le théâtre et l'espace de la représentation deviennent possibilité de faire l'expérience de la co-existance des espaces, imaginaires et réels, du palimpseste infini entre fictions spatiales et réalités spatiales, pour, finalement s'amarrer, au travers d'un parcours poétique, à la prise de conscience de la *matérialité présente*.

Pour l'artiste Gregory Stauffer, la quête d'une mise en disponibilité dans l'espace, — qu'il soit scénique ou autre —, revient à prendre conscience du *spectacle permanent* que constitue l'environnement. Un spectacle dont la dramaturgie n'est pas fabriquée par l'artiste démiurge, mais, plus modestement, conscientisée, relevée, dans une démarche proprement théâtrale et enfantine à la fois, à savoir celle du *jeu*. Un jeu qu'il identifie, ultimement, à une quête de la *densité*. Or cette densité, tout comme la matière qui se retrouve, se redécouvre et s'apprend chez Bachelard ou Artaud, tout comme le retour à l'ici et maintenant chez Goebbels, est pour Stauffer un *déjà-là*, dont il s'agit simplement de rendre compte.

Comment les sons se diffusent dans ce lieu, comment c'est de jour, de nuit, — il y a des différences énormes —, et c'est un spectacle aussi, évidemment permanent. Mais du coup finalement ce qui s'est passé, avec le fait de faire des performances plutôt que des sculptures dans ces lieux, ça restait le même principe, qui est que la dramaturgie elle est partout, il suffit de la réveiller, ou de réveiller celle qui nous parle. Il n'y a rien besoin d'amener au fait, si ce n'est nous, d'être là, et d'aller la réveiller, de la secouer un peu. Il y a de la dramaturgie, des compositions, le corps peut dialoguer avec ces espaces, ou trouver des jeux. [...]

Trouver de la densité de vie m'obstinait pas mal. Et c'est vrai que la marche c'est une bonne réponse à ça, c'est assez direct, instantané, il n'y a pas besoin d'effort, si je prends le temps d'entrer dans le jeu, – c'est vrai que le jeu est un mot important pour moi là dedans, je pense qu'il faut être joueur –, après les choses s'ouvrent, elles peuvent vraiment fleurir, ou naître. Donc oui, c'est sûr, ce truc de disponibilité il est important dans le sens de s'offrir. S'offrir ça veut dire permettre le risque, et la perte. [...] Je pense que cette densité est là tout de suite, il y a quelque chose qui s'offre entièrement.86

⁸⁶ G.Stauffer, entretien, cf. annexes, p.184

L'oeuvre - immense - de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en euxmêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal.

Michel Foucault, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)



Vermeer, *Jeune fille assoupie*, 1656-57 MET, New York

II.2. Les arts scéniques: une phénoménologie de l'espace. Faire chair avec le monde

Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera entrer la métaphysique dans les esprits. Antonin Artaud

II.2.1 Polysensorialité de l'habiter

Si l'imagination se déploie par la matérialité, et permet par là même de revenir à elle, c'est que le *rêve incarné*, celui de la scène, ou celui de la rêverie habitante chez Bachelard, sont des expériences phénoménologiques. Elles nous apprennent que l'espace est avant tout un espace *vécu*, chargé de qualités ressenties, ou, pour reprendre un vocabulaire philosophique, de *qualia*.

Si l'on multipliait les images, en les prenant dans les domaines de la lumière et des sons, de la chaleur et du froid, on préparerait une ontologie plus lente, mais sans doute plus sûre que celle qui repose sur les images géométriques.⁸⁷

Lumière, sons, chaleur et froid... l'image spatiale Bachelardienne est pleine de qualités, elle est polysensorielle.

C'est aussi le premier aspect que relèvera la chercheuse Lucia Bordone lorsqu'il s'agit pour elle de tenter de définir ce qu'est l'habiter :

Je définirais ma pratique de l'habiter en termes sensoriels. Pour moi ça passe, – le fait d'habiter, habiter chez moi, ou une ville, ou le monde –, par les sens. Donc évidemment je suis très sensible à ce que je vois, la question des odeurs aussi est extrêmement importante, c'est banal mais c'est vrai qu'à chaque lieu est associée toujours une odeur, le fait de se sentir chez soi ou pas ça dépend de ça, il y a des lieux où éternellement quand on arrive il y a cette odeur qui nous indique qu'on est pas tout à fait chez nous, qui nous évoque des choses, qu'on s'est

⁸⁷G. Bachelard, La Poétique de l'Espace, op.cit, p.194

pas encore approprié l'endroit. Ou au contraire des endroits dont on espère que toute notre vie ils continueront à sentir cette odeur là, c'est plutôt des choses anciennes, l'appartement de ma grand-maman, pour le moment elle est toujours là, donc il y a toujours cette odeur caractéristique, et je sais que c'est quelque chose, quand ça disparaîtra, qui sera impossible à recréer, qui me manquera.

Les bruits, les odeurs, la lumière... le toucher c'est moins évident... peut-être la perception du corps, du bien-être, ou du froid par exemple. Là j'ai emménagé dans un appartement à Rome, contre toute attente j'ai eu extrêmement froid, j'associe le froid et le fait d'être recroquevillée, à cet appartement.88

Des expériences de l'habiter polysensorielles, où tous les sens sont constamment invités ; expériences constantes, que les géographies écologiques et poétiques considèrent comme étant largement sous-estimée par les politiques et les spécialistes du bâti. Car en effet l'espace est avant tout un espace vécu, et il est avant tout sensoriellement vécu. Les régimes de l'image, de l'objectivation plasticienne, ou de la géométrie, ont couvert durant trop longtemps une pensée incarnée de l'espace.

En directe filiation avec les études du philosophe allemand Georg Simmel, qui a travaillé au début du vingtième siècle sur la sensorialité de la ville⁸⁹, succède un ouvrage récent du sociologue Richard Sennett, proposant de faire une histoire du corps dans la ville.⁹⁰ Le parcours historique serait celui d'une désensibilisation progressive à l'expérience corporelle de la ville par les pouvoirs en place, lorsque le pouvoir s'appuie sur la pierre. Une histoire de contention progressive des corps en ville, qui commence pour Sennett... au théâtre.

Si le citoyen peut donner individuellement de la voix sur l'agora et circuler librement comme public, dans le théâtre de la démocratie athénienne, il est contraint à l'immobilité, devant une rhétorique destinée à dompter ses affects. De ce contexte initial, Sennett conclut à une tension jamais résolue entre corps et voix, action et parole, *hybris* des sens et *logos* de la pierre.

Si, au moyen-âge, la ville est entièrement imprégnée de l'analogie corporelle, et se considère comme un grand organisme, le relâchement du lien féodal entre le roi et l'évêque pousse l'Eglise à s'éloigner des idéaux des premiers chrétiens, et entamer la séparation du corps et de l'esprit, théorisée plus tard par Descartes. Le pouvoir et l'ordre urbain s'appuient

60

⁸⁸ L. Bordone, entretien, cf. annexes, p.145

⁸⁹ Georg Simmel, Les grandes villes et la vie de l'esprit. Suivi de "Sociologie des sens", éd.Payot, Paris, 2013

⁹⁰ R. Sennett, La Chair et la Pierre, éd. de la Passion, Paris, 2002

ensuite à leur tour sur cette séparation pour assujettir le corps à la discipline de la pierre, durcie davantage encore, d'après Sennett, à la Renaissance et à l'âge Baroque.

Au 19^{ème} siècle, c'est la révolution industrielle, l'idéalisme progressiste et la vitesse qui contribueront à l'anesthésie du corps en ville. Tout comme Edward Hall faisait une sociologie de la multiplicité des usages non verbaux de l'espace, dans les villes multiculturelles américaines, afin de mieux comprendre les tensions sociales issues d'un urbanisme inadéquat et white-americanocentré⁹¹, Sennet en appelle aussi à une plus grande conscience des réalités corporelles et sensorielles vécues dans la ville, afin de surmonter les tensions urbaines et environnementales, par un travail accru de l'empathie.

II.2.2 La copulation empathique avec le monde

Si Sennett n'y fait jamais allusion, l'urbaniste Jean-François Serre rappelle, à raison, que l'ouvrage est très proche d'une phénoménologie que l'on peut trouver chez Merleau-Ponty. 92

Pour Merleau-Ponty, la polysensorialité de l'espace et de l'expérience vécue est la possibilité de mettre en valeur un *continuum*, capable de briser les grandes coupures dialectiques, sur lesquelles se base le régime dominant des savoirs et des pouvoirs.

Si cette phénoménologie floute les grandes coupures du dualisme, – sujet/objet, fiction/réel, dedans/dehors, matériel/immatériel –, il va de soi qu'elle égratigne aussi la séparation entre le corps et le monde. Le système traditionnel d'une habitation « gigogne », lorsque l'âme habite le corps qui à son tour habite le monde, ou la vision du corps comme *interface* entre l'absolu intérieur (l'âme, la psyché) et l'extérieur (le monde), s'émousse également. Certes, le corps est à la fois ce qui nous permet de faire l'expérience directe de la matière et de l'espace, et à la fois, il est lui-même matière et espace. Il est ce par quoi nous habitons le monde, mais il est aussi le monde lui-même. Loin de lui conférer un statut particulier, Merleau-Ponty invite à considérer que le corps est « fait de la même chair que le monde », et « plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui, plus ils sont dans un rapport de transgression ou d'enjambement ».93 Ainsi, nous habitons le monde et en retour le monde nous habite. La « chair » n'appartient nullement en particulier au corps. Elle désigne cette sorte de magma

⁹² J-F. Serre, « Une phénoménologie de la ville : la poétique de l'espace et le corps dans la ville », 2013, http://urbainserre.blog.lemonde.fr/2013/11/03/xv-une-phenomenologie-de-la-ville-la-poetique-de-lespace-et-le-corps-de-la-ville-suite/

⁹¹ E.T. Hall, La Dimension Cachée, éd. du Seuil, Paris, 1966

⁹³ Domingos Pereira, « Le corps, instrument et matrice poïétique de l'habiter », A. Berque et alii, op.cit, p. 167

d'expériences sensorielles, anté-prédicatives, anté-conceptuelles, que le monde et le corps célèbrent, ensemble et indistinctement.

Dans les analyse de *Le Visible et l'Invisible*, il s'agit de faire ressortir le « grain » caché, la « gangue subliminale » de la perception, masqué généralement par les analyses philosophiques cognitives et réflexives qui nous ont égarés par des questions secondaires au lieu de nous faire accéder au lien prélogique et muet qui nous attache au monde. La lente descente phénoménologique dans la perception sauvage révèle alors de manière bien surprenante, combien la perception fait se dissoudre, se tordre, s'inverser les référentiels topologiques, autour d'une figure de « chiasme », révélant ainsi un niveau ontologique inédit de manifestation de ces évènements sensibles, celui de la « chair ». La chair désigne non une modalité du corps subjectif seulement, mais ce monde d'intensification du sensible visuel et tactile, où se condensent des évènements, qualifiés à la fois de sentis et sentant, de passifs et actifs, d'objectifs et subjectifs, dans une sorte d'indistinction ou de simultanéité, qui n'est assimilable ni à la chose ni au sujet.⁹⁴

Cet effort pour penser l'indifférencié du corps et du monde permet alors d'entrer dans une pensée de l'espace non dichotomique, une sorte de pensée-paysage. Le paysage est à la fois continuum, à la fois la manifestation d'un point de vue incarné. L'espace advient à travers le corps, et le corps advient à travers l'espace, dans une sorte de perpetuum mobile de la mutualité et de l'enchevêtrement...

Le même geste sera également entrepris par Heidegger : il n'y a pas, d'un côté, le corps, et, de l'autre, un espace en attente d'accueillir ce corps. Espace et représentation de l'espace, espace et corps, autant de dualité qui cherchent, là, encore, le renversement, lorsque, pour le philosophe, je peux être ici et là-bas en même temps :

Nous parlons de l'homme et de l'espace, ce qui sonne comme si l'homme se trouvait d'un côté et l'espace de l'autre. Mais l'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis. Il n'est ni un objet extérieur ni une expérience intérieure. Il n'y a pas les hommes et en plus l'espace. [...] D'ici nous sommes auprès du pont là-bas, et non pas, par exemple auprès du contenu d'une représentation logée dans notre conscience. Nous pouvons même, sans bouger d'ici, être beaucoup plus proches de ce pont et de ce à quoi il « ménage » un espace qu'une personne qui l'utilise journellement comme un moyen quelconque de passer la rivière. [...] Si je me dirige

-

⁹⁴ J.-J. Wunenberger, in A. Berque et alii, op.cit, p.76

vers la sortie de cette salle, j'y suis déjà et je ne pourrais aucunement y aller si je n'étais ainsi fait que j'y suis déjà, c'est-à-dire me tenant déjà dans tout l'espace.95

Dans une telle proximité entre corps et espace, habiter le monde, revient, avant tout, à faire corps, à, selon le mot de Heidegger, « corporer ». Habiter, c'est corporer. Outre les séduisantes possibilités ubiquitaires que les paroles du philosophes semblent proposer, il y a aussi, dans cette « chair du monde », dans cette « corporation », un enjeu éthique et politique de poids. En effet, si le monde et le corps sont faits de la même chair, si l'espace advient à travers mon corps et moi à travers l'espace, alors l'homme et le monde sont en empathie directe, et engagés dans une relation dynamique.

On ne prend bien en main que ce qu'on sent bien. À cet effet, il faut suspendre les rapports d'objectivation avec l'environnement, traité comme un ensemble de choses inertes, et se purger aussi des rapports animistes ou panthéistes, qui ne voient dans le milieu que des espaces sacrés, tabou ou immuables. Vivre « avec » plus que « dans » son paysage, c'est ni lui imposer des modèles abstraits arbitraires, ni l'immobiliser dans une perdurance naturiste, c'est croître ensemble avec lui. Telle est la fonction d'une participation à l'éco-système, à travers laquelle seulement on peut parfaire sa propre individuation. L'écologie implique donc une géo-pathie, une capacité communautaire à ressentir un paysage, à « con-sentir » à un lieu, à vibrer avec lui [...] ce qui exige un imaginaire de type « copulatif » et non assimilatif ou digestif.⁹⁶

L'entretien avec le musicien Louis Schild révèlera une très grande place accordée, autant pour sa musique que sa pratique de l'habiter, – celle-ci étant envisagée comme un point de départ à tout le reste –, à ces états de *continuum*, d'échanges permanent, de perméabilité, et de vivre « avec ».

J'habite, je m'occupe, quoi... je m'occupe des choses, je m'occupe de ce qui m'entoure... et ça m'occupe... je pense que c'est ça.

Et puis c'est quelque chose que j'ai pu aussi conscientiser, théoriser, qui existe, notamment chez Heidegger, l'idée du *ménagement*. Je crois que c'est principalement ça : prendre soin des choses. Je crois que c'est un sacré point de départ. [...]

-

⁹⁵ M. Heidegger, « Bâtir Habiter Penser ... », op. cit., pp.187-188

⁹⁶ J.-J. Wunenberger, in A. Berque et alii, op.cit, p.87

Pour la composition, il y a beaucoup de parallèles, il y a beaucoup d'allers-retours, entre la façon de vivre et la façon de composer. Justement la maison c'est une belle composition aussi, quelque chose qui est fixe, mais qui est ouvert... des espaces. Là aussi il y a énormément d'architecture, c'est des espaces rendus possibles. La composition pour moi c'est ça, tu peux en sortir, tu peux te transformer, ne plus avoir le même rôle à l'intérieur de ta composition, ou justement en sortir.

C'est drôle j'ai mon local qui est à 200 mètres d'ici, et c'est quelque chose que je fais deux fois par jour, de sortir de ma maison d'aller à mon local, de revenir, de composer depuis ma maison, de retourner à mon local, en fait il y a une image assez évidente de ce que je fais réellement, c'est pour moi très riche, et il y a un lien à faire. [...]

Tu habites autant une maison que la maison t'habite. C'est ce que j'essaie moi d'apporter comme idée. C'est pas que toi qui vas habiter la maison. L'immeuble t'habite, et c'est un partage. L'idée d'adaptation, bêtement. Il faut s'adapter pour s'approprier quoi que ce soit. On s'adapte.⁹⁷

Sans jamais faire référence à Merleau-Ponty, la danseuse et chorégraphe new yorkaise Emily Conrad a fondé, dès les années soixante, une technique de mouvement pionnière, nommée justement *continuum*, qui fut d'abord utilisée comme ressource artistique pour son travail chorégraphique, puis enseignée de nombreuses années à l'*Actor's studio*, avant de devenir essentiellement thérapeutique, et finalement récupérée par des mouvements *New Age* ou proches du *Body Mind Centering*. Si les sites aujourd'hui dévolus au *continuum* peuvent prêter à sourire, les archives des années cinquante à soixante montrent une danseuse à la liberté de mouvement sidérante, et au parcours atypique.

Quittant les conservatoires classiques pour partir en jeune femme seule de dix-huit ans en Haïti au début des années cinquante, elle y apprend les danses et les transes haïtiennes, qui seront fondatrices pour une approche du mouvement émancipée des questions formelles, esthétiques et techniques, quand la danse sera abordée tant d'un point de vue physiologique et somatique, que spirituel. Le *continuum* est une technique qui prend appui sur une vision du monde holistique, le corps et le monde participant des mêmes principes. Basée principalement sur une introspection fine des liquides physiologiques, le *continuum* est une approche de l'improvisation corporelle, qui permet au danseur de prendre contact et d'utiliser les fluides corporels comme générateurs de mouvements continus, mobilisant tous les muscles et les

⁹⁷ Louis Schild, entretien, cf annexes p. 168

parties du corps, dans une approche de combinaisons infinies. Conrad est devenue dès les années soixante-dix une grande pourfendeuse du *fitness* au succès grandissant au USA, parce que celui-ci correspond, d'après elle, à une approche mécaniciste et instrumentale du corps, qui le fatigue inutilement, quand celui-ci est en réalité continuellement « connecté » aux fluides du monde, à la cosmicité, et ce même de manière transhistorique. Si l'on peut rester sceptique sur les présupposés spirituels de la technique chorégraphique, force est de constater que les danseurs du *continuum* jouissent d'une puissance musculaire remarquable, doublée d'une grande liberté de mouvement. Délaissant petit à petit les studios des avantgardes chorégraphiques multiculturelles et afro-américaines new yorkaises, Conrad a ensuite essentiellement utilisé le *continuum* avec des paralytiques.

Le discours de Conrad, élaboré intuitivement dans les studios de danse, résonne en tous points avec l'appel à se faire chair du monde : pour la chorégraphe, décédée en 2014, la société marchande et techniciste nous coupe des fonctions empathiques, fonctions avant tout corporelles ; partant, elle nous coupe de la possibilité de comprendre les réels enjeux posés par l'écologie aujourd'hui, et, tout comme le relève le musicien Schild, de s'adapter. Ne jouissant peut-être pas de la même crédibilité et étendue discursive qu'un philosophe ou un géographe, la danseuse développe une approche pratique, matérialisée et concrète, de ces présupposés théoriques.

La conscience d'un continuum se développe également dans la pratique de Gregory Stauffer, lorsque celui-ci, par l'écoute spatiale, aboutit à cette même impression de *faire chair* avec le monde :

Ce que j'aime dans l'écoute c'est que tu peux commencer à plonger dans l'univers sonore, le paysage sonore, et il n'y a pas, hormis si tu en poses une, de séparation entre les sons dans notre corps, ceux de notre corps, et ceux de dehors. Tout ça c'est un paysage qui est là et c'est une grande continuité. C'est un des meilleurs moyens d'en prendre acte, que c'est un paysage qui est constamment *un*. En fait, l'écoute permet de trouver un *pulse* comme ça, en tout cas pour moi, ça c'est assez fondamental dans ma pratique.⁹⁸

Cette approche sensorielle et corporelle conduit dès lors l'expérience de l'espace à se faire paysagère, environnementale, en privilégiant des notions holistiques et dynamiques. Qu'il

⁹⁸ G. Stauffer, entretien, cf. annexes p. 185

s'agisse de l'habiter ou de la composition musicale chez Louis Schild, de la pratique de la performance *in situ* chez Gregory Stauffer directement inspirée des grands artistes de *Land Art*, ou de la danse en studio chez Emily Conrad, l'art devient, à proprement parler, une écologie :

J'étais hyper fan de Goldsworthy, de cette poésie, cette finesse, en même temps un côté psychopathe presque dans la manière de s'impliquer dans quelque chose, mais au fait ce qui m'a plu – et vraiment ça m'a fait respirer, comme ces choses qu'on aime, ça fait respirer à fond, et là c'était le cas, il y avait un décalage dans ce que je vivais dans le bâtiment des Beaux-Arts et ce qui s'y passait –, découvrir cet univers, pour moi il est devenu évident : c'est le rapport aux saisons, à la météo, le rapport au cycle, à la mort.⁹⁹

Je remarque qu'en faisant soit des maths ou du rythme, on peut mettre l'un avec l'autre, j'aime bien voir ça comme quelque chose qui grouille, de très organiques, sur différents plans. Il n'y a jamais qu'un rythme, il n'y a jamais qu'une fréquence, c'est des niveaux qui se superposent. Avoir une année, puis les saisons, c'est des choses cycliques, des choses qui vont souvent en rond plutôt que linéaires. Ce que moi j'aime bien dans ces idées de rythme, c'est qu'il y a justement aussi cette idée de l'adaptation. En superposant les choses, en ayant la liberté de les superposer aussi, tu te rends compte que mathématiquement ça ne marche pas, et pourtant ça se retrouve. Et ça moi c'est quelque chose que j'aime bien mettre en parallèle avec la manière d'aborder les questions de dynamiques, c'est cyclique, ça tourne, c'est pas d'un point A à un point B, et ces choses-là permettent une adaptation, qui rend ce grouillement d'autant plus vivant. C'est quelque chose que j'aime beaucoup voir ici autour de moi. 100

II.2.3 Polysensorialité scénique

Clemens Risi fera lui aussi un lien entre le travail de Heiner Goebbels et Merleau-Ponty. Chez Goebbels, l'espace fonctionne dans une appréhension *dynamique*, qui se donne avant tout à travers des actions, des mouvements. *Voir, entendre et ressentir* fonctionnent de concert, pour constituer progressivement, chez Goebbels, une spatialité qui fonctionne comme la correction d'une première spatialité présupposée. Citant le philosophe de Certeau, lui même prenant Merleau-Ponty pour source, Risi démontre qu'il s'agit pour le spectateur de faire de

⁹⁹ G. Stauffer, entretien, cf. annexes p.179

¹⁰⁰ Louis Schild, entretien, cf annexes p. 169

constants allers-retours entre *le lieu*, entendu comme espace stable, et *l'espace*, entendu comme relation, résultat d'activités, *espace vécu*.

Ces enjeux, liés à des changements de perspective quant à l'espace, lorsque celui-ci se définit non plus géométriquement, mais dynamiquement ou relationnellement, lorsque celui-ci n'est plus appréhendé par la panoptique de l'œil royal, mais par la dynamique des sens, sont également ceux qui préoccupent l'urbanisme environnemental aujourd'hui :

Jusqu'à il y a longtemps on avait cette conception d'objet sur un plateau on va dire, en architecture, en sculpture, maintenant on a des approches philosophiques très différentes : la notion de paysage. La notion de paysage c'est le contraire presque, c'est le contexte, l'environnement, l'écosystème, on est sur la relation des choses, le réseau entre les choses, on est plus sur l'objet figé. On a beaucoup changé par rapport à ça.

Il y a plein de théories en écologie industrielle qui prônent le bouclage des choses, ta tasse en carton, on l'utilise pour recréer autre chose, ou en la brûlant on va utiliser la chaleur, c'est un bouclage, on est sur un rapport à l'objet différent. On est sur le système relationnel des choses entre elles, et au contexte, à l'environnement. C'est une époque formidable pour ça. L'écologie apporte des théories pratiques, on est plus dans la philosophie, mais quand même aussi. C'est pragmatique, mais on est complètement dans la philosophie du paysage, c'est fascinant.

Comment, dans cette architecture de masse où on a des objets, des produits, conçus pour la rentabilité, – si tu travailles avec Bernard Nicod il va te demander ça –, on est là dedans. Et comment de cet objet artefact, de ce produit, on arrive à faire une architecture qui travaille avec le paysage, qui est dans le paysage ? 101

C'est la même idée, mise en pratique à l'échelle de l'habitat, que l'on retrouve dans la maison communautaire où habite Louis Schild, lorsque la délimitation d'une première frontière, d'une limite, permet ensuite, à l'intérieur, de sauter dans le paradigme du *système*, holistique, où tout est relié et considéré :

Des choses comme un arbre, des cailloux, des détritus, des ruines... est-ce que ça va être à l'intérieur de ton périmètre ou pas ? Il y a des choses que tu décides. Ce qui est intéressant dans ces visions, qui sont aussi celles d'Heidegger, où il s'agit de voir l'habiter dans l'idée du *peras*, (qui a donné le périmètre) : en fait il y a une limite à partir de laquelle l'espace

¹⁰¹ B. Sahy, entretien, cf. annexes, p.160

s'ouvre. Mais c'est une limite que tu fais toi, qui est aussi le geste du jardinier, je pense justement des exemples comme la serre ici, c'est des gestes assez forts de limite, de faire un dessin, de dire t'es dedans ou t'es dehors, en délimitant, en disant « ça c'est là », tu prends aussi tout ce qui est dedans. Et dans des endroits comme ici tu prends tout ce qui est dedans, tu prends la porcherie, tu prends les déchets, tu ne les mets pas dans l'ombre, c'est pas ça qu'il faut mettre dans l'ombre justement. 102

Si les enjeux contemporains liés à l'habitabilité du monde passent par un changement de paradigme, qui lui-même s'oriente vers la mise en lumière de la richesse et de la mobilité des expériences sensorielles et vécues du monde, afin de trouver un habiter résolument empathique, les arts scéniques offrent aussi un espace de choix à ces expériences multisensorielles de l'espace.

La performance munichoise *Gold* sera décrite par Leifeld comme une critique de l'espace européen, dont la portée passe par des moyens visuels, acoustiques, olfactifs, et par le corps en mouvement. Une *multisensorialité* qui permet, dira Leifeld-spectateur, de *ressentir* que les enjeux spatiaux actuels ne relèvent pas de l'utopie ou de la dystopie théorique, mais qu'ils sont de la *réalité vécue*. Chez Anne-Cécile Vandalem, le spectacle DYSTOPIA termine la fable d'un habité malheureux en plongeant les habitants-personnages, comme les spectateurs, durant un temps prolongé dans le noir, laissant une place unique à l'appréhension sonore. À cette expérience acoustique succède une prise en charge physique pour la narration de la fin de la pièce : les habitants-personnages, murés dans leur habitation, achèvent leur parcours par la parfaite immobilité physique des acteurs.

C'est également la potentielle force de polysensorialité du théâtre qu'Artaud appellera de tous ces vœux, dans une description du théâtre balinais qui finit par plonger dans la synesthésie :

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage physique et concret. [...] Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, tout cet amas compact de gestes, de signes, d'attitudes, de sonorités, qui constitue le langage de la réalisation et de la scène, ce langage qui développe toutes ses conséquences physiques et poétiques sur tous les plans de la conscience et dans tous les sens, entraîne nécessairement la pensée à

¹⁰² Louis Schild, entretien, cf annexes p.173

prendre des attitudes profondes qui sont ce que l'on pourrait appeler de la *métaphysique en activité*. [...] Il y a en outre le rythme large, concassé de la musique, - une musique extrêmement appuyée, ânonnante et fragile, où l'on semble broyer les métaux les plus précieux, où se déchaînent comme à l'état naturel des sources d'eau, des marches agrandies de kyrielles d'insectes à travers les plantes, où l'on croit voir capté le bruit même de la lumière, où les bruits de solitudes épaisses semblent se réduire en vols de cristaux.¹⁰³

Avec l'équipe du spectacle *PLACE*, il s'agissait, là également, de tenter de mettre en place des outils pratiques et quotidiens pour développer cette polysensorialité des espaces.

II.2.4 Expérience D: goûter l'espace

Le studio du théâtre est un espace réel, présent, contingent, un « donné immédiat » pour les compagnies en recherche. Si, souvent, dans le contexte d'une création théâtrale ou chorégraphique, on essaye de neutraliser les spécificités spatiales du studio au maximum, cherchant à inscrire les répétitions dans une idéale *black* ou *white box*, la pratique consiste ici au contraire à se donner une heure chaque jour pour « s'empêtrer » littéralement dans la richesse qualitative qu'offre l'espace de travail.

II.2.4.1 Catalogue sensoriel spatial

La première étape de cette pratique, guidée au fur et à mesure et ponctuellement par les inductions du metteur en scène ou d'un regard extérieur, consiste pour chacun à observer individuellement l'espace alentour, en tenant compte de son propre état du jour, et sans but ou nécessité fixée *a priori*. On tente au maximum de « laisser faire » l'expérience d'observation, de suivre son instinct ou ses désirs du moment, (quand bien même ces notions de « désirs » peuvent sembler floues.) L'observation est active, au sens ou elle mobilise le corps, des déplacement dans l'espace, voire des modifications de l'espace ou des objets présents, en fonction des impulsions de l'observateur.

Par les inductions vocales ponctuelles - que l'on peut accepter ou refuser de suivre lorsqu'elle tombent mal – on traverse plusieurs dimensions de l'observation : variabilité des sens mobilisés pour l'observation (vue, ouïe, toucher, odorat, mouvement), variabilité des appréhensions possibles de l'espace (observer l'espace uniquement en termes de lignes et de

¹⁰³ A. Artaud, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964, pp.55, 66, 90

points de fuite, puis uniquement en terme de volumes, ou uniquement de surface, ou encore de matières, ou enfin en terme d'« espaces vides entre les choses »), variabilité des échelles d'observation (découvrir cette déchirure dans un coin de moquette, ou appréhender la surface du sol dans sa globalité, etc.)

II.2.4.2 Conscientisation des habitus de perception

Après être passés durant un ou deux jours par cette exercice de « catalogue » minutieux des possibles sensoriels et matériels de l'espace, les membres de l'équipe sont invités progressivement chaque matin à s'émanciper des inductions et à affiner leur propre grille d'observation, à se familiariser aussi avec leur propre habitus de perception. On cherche un état d'ouverture et de laisser faire qui permette cependant justement aux « boucles de rétroaction » des expériences d'observation et de perception de se faire correctement : de fait, on observe aussi bien l'espace, qu'on observe son observation de l'espace... Quel est mon canal de perception spatiale privilégié ce matin depuis 10 min que j'ai commencé ? La vue ? L'ouïe ? Le toucher ? Pourquoi est-ce qu'inlassablement je m'attarde particulièrement dans ce coin-là, ou que j'investis telle portion d'espace en me mettant dans tel ou tel type d'état physique ou de position ? etc.

II.2.4.3 Description verbalisée des sensations

Au bout d'une demi-heure en moyenne, l'exploration continue, mais chacun a la possibilité, lorsqu'il en conçoit l'intérêt, d'utiliser la voix pour rendre compte, *in situ* et *in actio*, de son observation (qu'il s'agisse d'une longue description, d'une association d'idée sibylline, d'un vague grognement). Parfois, lorsque l'observation partagée rend curieux ou fait envie à d'autres ou à l'ensemble du groupe, ceux-ci s'approchent du point d'observation décrit par l'observateur, et testent aussi, avant de repartir dans leur investigation propre.

Ainsi, les découvertes quotidiennes des uns et des autres deviennent petit à petit un bagage d'observations et de sensations mises en commun. La répétition de la pratique dans le même espace chaque jour permet d'entrer en profondeur dans le rapport à l'espace : observation de plus en plus fine de l'espace donné, mise à jour des forces et des faiblesses du lieu, mise à jour des « réflexes spatiaux » de chaque observateur, mise à jour des points aveugles et des « impensés » du lieu, « challenge » grandissant du type d'observation sensorielle possible...

Durant l'expérience, un comédien tentera notamment de « goûter » littéralement la poussière du plafond du Théâtre Saint-Gervais... pour aboutir à d'autres membres de l'équipe

debout sur des chaises, en train de tendre les mains vers la poussière, comme s'ils cueillaient des pommes.

II.2.4.4 Développement d'une poétique sensorielle

Cet exercice d'ouverture sur les possibles sensoriels de l'espace, et cette observation fine et répétée du lieu, permettent de se mettre en contact, d'une part avec la « richesse insoupçonnée » de l'espace environnant (autrement dit la multiplicité des qualités de l'espace, pointée par Foucault), mais aussi, très vite, de se rendre compte que l'imaginaire est déjà mobilisé en permanence. Au travers de cet exercice répété, il est vite réalisé qu'il n'y a pas d' « informations spatiales factuelles » données par l'espace réel, ou de sensations physiques données par l'espace réel, sans que l'imaginaire vienne se mêler à l'observation.

En effet, il semble que plus on arpente quotidiennement l'espace dans le souci d'une pure « enquête phénoménologique », plus, jour après jour, des associations d'idées, des images, viennent peupler le champ d'investigation :

À force de les côtoyer au quotidien, il affleure à ma conscience que les rainures dans le revêtement isolant du plafond me font penser à des vergetures. Petit à petit, l'observation et l'association se stabilisent, que je le veuille ou non : à la fin de la semaine, le plafond a, littéralement, des vergetures. Associé dans mon esprit aux boursouflures et crevasses apparentes sur les gélatines brûlées qui sont encore présentes sur les projecteurs dans la salle, je me rends compte au bout de quelques jours que mon observation de l'espace filait souvent la métaphore de la *peau*.

Pour Bachelard, le phénoménologue de l'imagination fait « avec du familier, de l'étrange ». S'il n'est pas sûr que la métaphore du *bâtiment-corps* ou du *mur-peau* soit des plus originales ou étranges, force est de constater que celle-ci s'est développée en souterrain durant plusieurs jours avant de s'imposer à moi. Surtout, en venant au travers d'une *praxis sensorielle*, d'un jeu directement situé et incarné dans l'espace, l'image souterraine ne m'apparaît pas en tant qu'idée ou métaphore. Les murs ne sont pas « comme de la peau ». Mais bien, premièrement et uniquement : *cet espace-là précis*, le Théâtre Saint-Gervais à Genève, est craquelé de vergetures, sa peau usée se boursoufle, gonfle, bubonne, jusqu'à éclater par endroits. Tout comme les effets de rémanence et de stabilité accrue des images sous hypnose, le souvenir de la forme précise des craquelures, et les sensations étranges provoquées par cet épiderme de plâtre et de gélatine, sont encore vives et précises. L'image, venue par l'espace et par le corps, semble s'être installée en profondeur, par le truchement d'une *mémoire matérielle*.

Dans ce cas précis, le « décollement poétique » est indissociable d'une expérience de la matière, il s'inscrit en elle. L'image apparue puise sa force, sa prégnance et sa précision dans une expérience directe de la matière. On se souvient de la répugnance de Bachelard pour les images poétiques post-idéatives, et de sa quête, au contraire, d'images qui poussent au fond de la matière, d'images qui débordent¹⁰⁴.

En observant quotidiennement, modestement, des choses en apparences « petites », les lattes du plancher, la forme précise d'une porte, un minuscule trou sous le radiateur l'imaginaire collectif et individuel de l'équipe de création se mêle aux observations factuelles, jusqu'à créer par moments des fulgurances d'images puissantes, et quasiment matérialisées dans l'espace.

Bachelard, de fait, invitait lui aussi à se pencher sur les petites choses :

Dans sa fraîcheur, dans son activité propre, l'imagination avec du familier fait de l'étrange. [...] Vue des mille fenêtres de l'imaginaire, le monde est changeant. Il renouvelle donc le problème de la phénoménologie. En résolvant les petits problèmes, on s'apprend à en résoudre de grands. 105

II.2.5 Polysensorialité de la ville : la marche

Depuis Baudelaire ou les dérives situationnistes, une démarche artistique largement pratiquée consiste, pour aller à la rencontre de la richesse phénoménologique et sensorielle de la ville, de simplement y marcher. C'est également ce qu'expérimente Lucia Bordone auprès du professeur Fransesco Carreri à Rome, fondateur du mouvement STALKER. 106 Si ce cours est destiné à de jeunes chercheurs en urbanisme, Lucia Bordone identifie cette démarche à une démarche artistique :

Fransesco Carreri a mené toute une réflexion sur la marche, sur la découverte non technique des territoires, sur la découverte physique, incarnée des territoires. Il suit un certain

¹⁰⁴ G. Bachelard, L'Eau et les Rêves, op.cit, p. 25

¹⁰⁵G. Bachelard, La poétique de l'espace, op.cit, p.129

¹⁰⁶ Francesco Careri est architecte de formation. Stalker est un laboratoire d'art urbain créé par lui en 1994 à Rome. Cet observatoire nomade réunit divers artistes et architectes, qui se donnent pour but de redécouvrir, définir et comprendre les marges et les friches des métropoles contemporaines. Ils arpentent les grandes villes telles que Berlin, Paris, Istanbul ou Milan, à la manière de cartographes. Le processus a pour but d'impliquer directement le corps ainsi que la mémoire et la perception des lieux traversés.

nombre de règles, qui sont par exemple de ne jamais retourner en arrière, de ne jamais marcher sur les trottoirs, d'être toujours à pied, et de ne pas du tout respecter la propriété privée.

[...] Il y a des moments où on s'assied quelque part dans une maison abandonnée, ou je sais pas quoi, et on se lit des textes. Eux ils ont un manifeste, il nous l'a lu, et ensuite chacun est censé contribuer. Disons ça demande du travail, ça émerge pas spontanément. J'ai participé à deux marches, ils nous disait « bon les gars il faut y aller là, il faut proposer des choses, c'est le pourquoi de notre rencontre » 107.

La sensorialité, activée par la marche, est pointée par la chercheuse :

J'étais surprise, en marchant dans cette périphérie de Rome, des odeurs, on est allés très à l'ouest de la ville, il y a beaucoup de campagne avec des îlots de ville, et partout ça sentait la menthe sauvage, ce que ça m'évoque cette première promenade, c'est cette odeur. Bon c'est peut-être aussi un cliché de le dire, mais en Italie énormément de choses passent par la nourriture, donc le goût est beaucoup mis à contribution, forcément il y a des contacts qui se sont noués – noués et dénoués très rapidement – dans les lieux où on mange. Le bar, la boulangerie, la boucherie, la fromagerie. 108

La marche peut également devenir *promenadologie*, art urbain hors des théâtres ou des studios, lorsqu'il s'agit d'utiliser une approche plus spécifique, chorégraphique et performative, telles que les démarches de l' « Agence Touriste » de Mathias Poisson. Il propose, outre les promenades blanches, de « faire cabane » avec des groupes de marcheurs, qui créent des architectures éphémères dans la ville, à l'aide de leurs corps et de planches, ou de matériaux trouvés.

La marche est encore l'outil privilégié de Gregory Stauffer pour se mettre à l'écoute des espaces et travailler par eux. Certaines descriptions détaillées de ses pratiques rejoignent en tous points les expériences de l'équipe de *PLACE*, lorsqu'il s'agit de faire un catalogue minutieux des espaces, de se familiariser avec eux, dans une approche résolument multisensorielle :

Il y avait beaucoup l'idée de devenir familier avec un lieu, en y passant du temps, d'être vraiment à l'écoute du lieu, de commencer à connaître les objets, les odeurs aussi, une certaine

. .

¹⁰⁷ Lucia est entrée en contact avec moi pour proposer le texte de PLACE dans le cadre de ce cours.

¹⁰⁸ Ibid., entretien, cf. annexes, p.148

lumière qui peut y passer, les gens, comment les gens ils circulent là dedans, est-ce qu'ils sont plutôt dans ce coin de l'espace, est-ce qu'ils passent là, comment les sons se diffusent dans ce lieu, comment c'est de jour, de nuit, il y a des différences énormes. [...] Et de fait quand je vais dans un théâtre, j'ai vraiment gardé cette habitude de aussi connaître le lieu, marcher, aller voir dans les coins, d'aller voir où sont les prises électriques, où sont les câbles, où il y a un trou dans un mur, et pour moi ce rapport-là, connaître un lieu, être ami avec, c'est très important, de savoir que ah là il y a cette fissure dans le mur quand je marche à côté, de pas en faire référence mais de savoir, ça me fait du bien...[...]

En tout cas quand je donne des workshops c'est vraiment ce que je préfère, c'est un exercice que j'adore, c'est trois personnes, une qui guide, une qui a les yeux fermés, celle qui a les yeux ouverts pourra faire faire autant d'expériences qu'elle veut à l'autre, lui mettre les mains dans l'eau, mais toujours en utilisant ce qu'elle trouve sur son chemin, en étant toujours connecté au lieu qu'on traverse, mais en utilisant ce lieu pour faire une sorte de spectacle sensoriel à la personne qui a les yeux fermés, et une troisième personne qui les suit comme témoin, qui peut aussi elle décider de où elle regarde, si elle s'approche, si elle témoigne de loin... 109

Associé à Mathias Poisson durant le même workshop à Genève, Vincent Lahache, botaniste et chorégraphe, responsable des jardins d'Ermenonville¹¹⁰, propose lui aussi, durant une matinée, de marcher en ville.

II.2.5.1 Expérience E: marche silencieuse dans Genève

Vincent Lahache propose une ballade silencieuse et collective dans la ville. À la différence des « dérives » dans Genève testées avec l'équipe de *PLACE*, l'itinéraire est soigneusement pensé en avance. Un objectif de Lahache est de donner accès à une multiplicité des villes dans la ville, de traverser différents types d'espaces urbains, avec pour grille de lecture les aménagements paysagers. L'idée est de permettre à des habitants de découvrir des zones inconnues, de traverser des espaces contre-intuitifs par rapport à l'idée qu'ils se font de leur ville. Je suis la seule non genevoise du workshop, mais je suis née et ai vécu jusqu'à jeune adulte à Genève, et la démarche fonctionne dès lors aussi sur moi : je croyais avoir arpenté tous les jardins secrets de Genève lors de nos errances nocturnes

¹⁰⁹ G. Stauffer, entretien, cf. annexes p. 179

¹¹⁰ Dessinés au dix-huitième siècle et lieu de décès de Jean-Jacques Rousseau, les jardins d'Ermenonville associent culture, botanique, écologie et projets sociaux. Des résidences pour artistes, des festivals, ainsi que des programmes pour jeunes en difficultés professionnelles, y sont régulièrement menés.

d'adolescents, je découvre des quartiers entiers où les odeurs, les sons, les rythmes de vie, sont différents de ceux qui m'étaient familiers.

Ainsi, repoétiser le rapport à son habiter, commence, pour Lahache, par la démarche simple de proposer une expérience de déterritorialisation à des habitants croyant connaître leur ville.

À la faveur du silence de la marche collective, et partant de l'attention précise portée à l'expérience, les découvertes de nouveaux lieux mettent alors précisément en valeur la relation sensorielle entretenue avec la ville : si l'atmosphère de tel quartier d'affaires désert paraît si particulière, c'est parce, d'abord, ne s'y déploient pas les mêmes éléments du paysage urbain, ni les mêmes gens, certes. Mais, de plus, il ne s'y trouve ni les mêmes sons, ni les mêmes lumières, ni les mêmes odeurs, etc, que dans le quartier précédent.

Durant la ballade, émerge aussi, à travers la richesse matérielle rencontrée, une sorte de sémiotique magique : petit à petit, rendue attentive, par le silence, aux objets, aux signes, dessins, graphismes et textures de la ville, la ville se peuple de signes magiques, de microévènements merveilleux, de hiéroglyphes à déchiffrer. Comme lors de la recherche pour *PLACE*, je collecte, avec mon téléphone, les nombreux graffitis et affiches sauvages, c'est-à-dire ce que les « murs me disent », formant, par la continuité de la marche, une sorte de poème global. La ville devient réservoir de symboles, de fictions, d'indices d'histoires qui se mettent en lien, résonnent entre elle. La promenade dure une demi-journée entière, dans le même souci, que chez Carreri ou Stauffer, de laisser du temps aux expériences.

L'expérience prend fin sur une colline verdoyante en plein zone industrielle, on parle de ce qui s'est passé pour chacun. Je relate le rapport que j'entretiens aux « signes » de la ville, et raconte les dessins de cartes mentales d'autre promenades effectuées, qui prennent souvent pour moi l'aspect exclusif de pictogrammes. Mathias Poisson montre des cartes de Marseille entièrement réalisées en pictogrammes, par une équipe d'artistes, de touristes et d'habitants de la ville, où il s'agissait de répertorier simplement tout ce qui se trouvait à hauteur de l'œil.

Vincent Lahache nous rend alors attentifs à la prédominance et à notre habileté, dans une société de l'image, de l'œil et de l'écriture, à faire une lecture sémiotique de notre environnement. L'ordre de la ville par ailleurs nous y encourage, qu'il s'agisse du code de la route, des panneaux publicitaires, des signes architecturaux. Pourtant, notre balade, longue, permet aussi de mettre à jour les effets de *continuums* et ruptures, les dégradés progressifs d'impressions qualitatives, qui sont conférés par le corps en marche. L'expérience du danseur

Lahache permet alors d'affirmer : la ville, et la sensorialité de la ville, ne sauraient être sémiotiques, elles sont avant tout rythmiques.

Au travers de cette observation, on retrouve là encore le geste phénoménologique qui cherche à réhabiliter des états présémantiques du monde, à rétablir un continuum entre sensations et symboles, au travers de la capacité de la perception à glisser de nuances en nuances. Si la langue française accorde une attention particulière à la couleur rouge, en développant environ 300 qualificatifs différents pour nuancer cette couleur, il n'en reste pas moins que l'œil, en réalité, peut distinguer des milliers de nuances de rouge.

Or, penser le rapport entre la ville et le corps en termes de glissements, de continuums, de qualités, en termes qui ne se situent pas dans le régime de la signification, du sens, du concept, de la fonction, c'est, également, à côté de la question de la perception visuelle, – ou de mon approche poético-sémantique personnelle –, la possibilité de penser le rapport à la ville en termes de *musique*, *de rythmique*. Au moment de cette remarque de Lahache, je m'étonne qu'après deux semaines de recherche avec l'équipe de *PLACE*, et quand bien même la majorité d'entre nous a pour premier *background* la danse, nous n'ayons pas pris conscience de cet aspect-là.

Une conscience rythmique du paysage, qui se manifeste régulièrement chez le chorégraphe-performeur Gregory Stauffer et le musicien-habitant Louis Schild, lorsque l'habiter ou l'espace relèvent d'un *pulse*, d'un *pitch*, ou d'un *flow*.¹¹¹

Pour Stauffer, le paysage environnant relève d'une musicalité, lorsque la marche, elle même, est un exercice du rythme. Des expériences qu'il utilisera ensuite dans l'espace théâtral lui-même :

Moi j'aime bien l'idée de tambouriner la terre avec nos pieds, d'être dans une musicalité. C'est un dessin, marcher, — une vie c'est un dessin sur la terre, d'une naissance à une mort un peu —, et c'est une musique. D'ailleurs la musicalité c'est un mot qui me plaît beaucoup dans la vie, chercher les choses c'est chercher une musicalité des choses, même si c'est quand on parle de perceptions, d'une odeur, mais c'est en fait des musiques, j'aime bien ce mot là, parler d'espace vide entre le radiateur et le mur comme tu disais tout à l'heure, c'est des musicalités.

« Dans ces projets, dans ces « barques », dans ces « bateaux », c'est la dynamique, c'est qu'il y a un truc, il y a

 $^{^{111}}$ « En fait, et l'écoute permet de trouver un *pulse* comme ça, en tout cas pour moi, ça c'est assez fondamental dans ma pratique. » G. Stauffer, entretien, cf. annexes p.185

un flow comme ça [...] Donc on a monté ces arceaux, on attend ce truc, bon moi je trouvais dur déjà, du coup ensuite c'est 230 francs, et après on nous dit « ah une autre personne, elle en a une de récup », moi ça m'a énervé, j'ai dit non là les 230 francs il faut les mettre, parce qu'il faut garder ce *pitch*, ce truc, mais on a pas tous les mêmes ressentis par rapport à ça ». Louis Schild, entretien , cf. annexes p. 163

Et puis le rythme de la marche, je pense ce qui me plaît c'est qu'il a un côté assez propre à chacun qui peut être tout à coup mis ensemble, dans un couple, dans un groupe, dans un même groupe manifestant, c'est égal. On peut connecter des rythmes, les défaire, être ensemble un moment, séparer... mais en soi c'est des rythmes propres et dissociés, mais qui jouent aussi ensemble. Et la rythmique du paysage, ça me parle, d'ailleurs c'était le nom de mon diplôme, j'avais déconstruit la scène du théâtre et j'avais travaillé sur le rythme de cette scène, des trous, des pleins, et construit une chorégraphie à partir de la rythmique de ce paysage, et du corps là dedans. 112

II.2.6 Sensorialités spatiales et rythmiques au théâtre

Pour Clemens Risi, *Erarijaritjaka* propose une expérience spatiale au spectateur, où les sens ne sont pas séparés, mais travaillent continuellement ensemble ou en relais. Dans ce système de conscientisation progressive d'expériences spatiales, l'accoustique et la musique jouent un rôle décisif, lorsque un énième renversement dans la prise de conscience spatiale intervient par le biais du rythme conjoint d'un hachement d'oignon, produit par Wilms, et d'une pièce de Ravel jouée par le quartett.

La pièce de Goebbels, décrite comme une expérience spatiale kinesthésique par Risi, joue par ailleurs également du motif de la marche. Pour le théoricien, la marche (de Wilms à travers la ville), endosse un triple rôle : d'une part, elle est le motif indiciel par lequel s'actualise la perception pour le spectateur d'un *lieu*, un lieu au sens du philosophe de Certeau¹¹³, c'est-à-dire un endroit stabilisé, géolocalisable (la ville). Mais parce que la marche de Wilms semble posséder ses propres codes, la marche est également justement la mise en déroute de cette stabilisation géographique, lorsque, dans le même mouvement, elle stabilise un espace et le subvertit ou le dépasse constamment. Par ailleurs, en étant une marche donnée en vidéo subjective, elle donne une appréhension de l'espace non pas seulement comme parcours dans la ville, mais comme mouvement d'un corps, *mouvement du corps d'un autre*. Le motif de la marche sera associé dans l'article de Risi au système acoustique et musical : lorsque la musique, au début de la prétendue sortie de Wilms en ville, joue le rôle classique de musique de film, musique narrative et épique, de surcroît extra-diégétique, accompagnant le parcours, soudain celle-ci, par la coïncidence exacte du rythme des actions domestiques de Wilms et de

¹¹² G. Stauffer, entretien, cf. annexes p.183

¹¹³ Voir notamment M. de Certeau, L'Invention du Quotidien, éd. Gallimard, Paris, 1990

celui de Ravel, devient non seulement peu à peu diégétique, mais, plus profondément, se révèle le mode d'accès principal d'une prise de conscience spatiale. Ainsi, la musique, écrira Risi, peut intervenir sur des chemins observés et parcourus, donnant elle même un *chemin spatial* spécifique¹¹⁴.

Dans *PLACE*, la matérialité et la sensorialité de l'expérience « d'encoquillement » est donnée essentiellement par un relais acoustique, au travers des micros dans l'habitacle de la voiture. Le spectateur est invité à ressentir le confinement au travers d'un traitement paradoxal des sens : la vision offre un accès semi-visible à la voiture et ses occupants, par l'extérieur et dans un rapport lointain, quand l'acoustique renvoie d'autres indices invisibles, dans un effet d'hyper-proximité. Le spectateur est ainsi conjointement à l'extérieur et à l'intérieur de la voiture, organisant une sensation de dedans/dehors, lointain/proche, en continu.

Ce n'est pourtant pas là que réside le traitement acoustique et synesthésique majeur à mes yeux. Le jeu de confusion des sens réside surtout dans la projection du texte¹¹⁵. Par sa longueur, son flux continu provoquant un léger effet d'hypnose, son contenu et son traitement typographique, le texte de *PLACE* occupe la fonction littérale du cri. Un cri largement perceptible et évoqué dans les retours des spectateurs, alors qu'aucun son, aucune parole, n'est proférée. La matérialité des lettres, projetées en grande taille sur le mur, combinée à la rhétorique empruntée au discours des squatters qui ouvre le texte, ainsi qu'au silence devenant petit à petit, comme le suggère l'expression consacrée par le langage commun, *assourdissant*, fait de la spatialisation littérale du texte, – tout comme ceux de la ville, quand ici ce sont les murs du théâtre qui parlent – , une expérience *sonore*, une sorte d'acoustique fantôme.

Ce dispositif de mise en scène cherche ainsi à travailler les hypothèses de la recherche par l'usage du paradoxe : la materialité joue constamment avec la dématérialisation (de la parole, ou encore de la place accordée aux performeurs et à leur corps dans le spectacle) pour revenir par d'autres moyens, comme celui de la combinaison du signe typographique et du silence, afin de créer la sensation matérielle et sonore d'un long cri. Si les corps se sont entassés et immobilisés, c'est le texte, la parole contestataire, qui se mettra, littéralement, en

¹¹⁴ « Nach dieser Vorstellung sind die Sinne ursprünglich gar nicht voneinander geschieden, sondern wirken kontinuierlich ineinander und hängen voneinander ab, womit deutlich wird, dass auch und gerade das Akustische, und somit auch die Musik, eine entscheidende Rolle bei der Konstitution des Raumes durch Wahrnehmen spielt » C.Risi, « Der Rythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung », in K. Röttger, Orbis Pictus-theatrum Mundi, Band I : Piktorale Ästhetiken und Bildwerdung im Theater. Gunther Narr Verlag 2010.

¹¹⁵ Cf. texte complet en annexes, p. 190

mouvement sur le mur. Une manière, peut-être, de prolonger, tout en le détournant, un désir émis par Artaud :

Il nous faut les interventions explosives d'une poésie et d'un humour chargés de désorganiser et de pulvériser les apparences, selon le principe anarchique, analogique de toute véritable poésie, qui ne possèderont leur vraie magie que dans une atmosphère de suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens. [...] N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser de cris. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier. Réduits à des gosiers anormaux ce n'est même pas un organe mais une abstraction monstrueuse qui parle : les acteurs en France ne savent plus que parler. 116

-

¹¹⁶ A. Artaud, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964, p. 211

CHEZ NOUS

DANS LA MAISON

ÇA GROUILLE ÇA SUINTE ÇA RONRONNE ÇA BRÛLE ÇA CARESSE ÇA CUIT ÇA PÈTE ÇA JOUE ÇA PLEURE C'EST BLANC C'EST VERT ÇA DANSE C'EST LIQUIDE ÇA SE TAIT

ÇA ESSAYE ÇA DÉGÈLE ÇA PLISSE ÇA FERME ÇA FROTTE ÇA COINCE
ÇA CLAQUE ÇA VERNIT ÇA JOUE ENCORE ÇA DÉCOUPE ÇA JOUIT C'EST LISSE ÇA
TOMBE ÇA CHANTE ÇA SCOTCHE ÇA VIEILLIT ÇA SE POSE ÇA RESPIRE
ÇA PULSE ÇA CHIE ÇA MONTE ÇA DÉMONTE ÇA LÂCHE ÇA CRIE ÇA RESPIRE ENCORE
C'EST VAPOREUX ÇA ARROSE ÇA DOUTE ÇA DORE ÇA SE FISSURE
ÇA S'ALLUME ÇA GRATTE ÇA DIGÈRE ÇA COLLE ÇA SE REGARDE
ÇA BADIGEONNE ÇA LOUPE ÇA BULLE ÇA MACÈRE ÇA CRITIQUE ÇA RENTRE
ÇA SORT ÇA POURRIT C'EST SACRÉ ÇA BOUGE PRENDS MOI C'EST DOUX
ÇA FOND C'EST BRILLANT ÇA S'ARRÊTE ÇA REND VACHEMENT BIEN ÇA GONFLE ÇA RIT
C'EST RÉPÉTÉ ÇA RÉPARE ÇA S'AFFAISSE ÇA MEURT C'EST TROP ÇA CRISSE ÇA DEVINE
ÇA SE TIENT TRANQUILLE ÇA CHANTE

ÇA RESPIRE ENCORE

TELLEMENT FORT

ELLE M'A DIT:

ÇA SE LOUE ÇA SE MESURE ÇA SE CLASSE Y EN A QU'ON DIT AVEC VUE ÇA SE MÉRITE ÇA SE DÉFEND ÇA SE FERME

JE NE SUIS PAS UNE LOCATAIRE

SALOPE VERNIE

ZOMBIE DE MON CŒUR

ANTI-POÈME À TOI TOUTE SEULE

TU ES LA GUERRE

TU ES CE QU'IL Y A DE PLUS BÊTE CHEZ MOI

MOI MADAME JE VAIS DEVENIR

UNE HABITANTE

(projet de poèmes pour une édition sur l'habiter proposée par Louis Schild)





LA VILLE PARLE

Si progressivement notre monde devient invivable, le mépris du ressenti de l'espace, considéré comme secondaire, voire trivial, est un facteur important de cette dégradation. Les jeux de relations sensorielles doivent être la priorité des priorités. Des millénaires d'analyse par le chiffre, par la géométrie, par l'image, ont recouvert, couche après couche, le contact primitif de nos sens avec les phénomènes spatiaux.

Ce contact peut s'acquérir dans la fulgurance d'un engagement physique profond dans des circonstances particulières: l'émotion corporellement ressentie en est un des moyens des plus puissants. On a tous en mémoire le souvenir d'un choc où brusquement, tout ce qui nous entoure devient autre: les espaces, les sons, les odeurs, les couleurs, les jeux d'ombre et de lumière. Un monde vif, avec un attachement nouveau, ressurgit en nous.

Maurice Sauzet, Poétique de l'Habiter

II.3. Les arts scéniques: une poïesis de l'espace. Habiter parmi les choses

Pour une fois ce que je veux faire est plus facile à faire qu'à dire.

Artaud

II.3.1 Le séjour parmi les choses de Heidegger

Dans son essai intitulé « L'homme habite en poète » 117, Martin Heidegger cherche une manière de penser le litige entre le monde et la terre, à entendre, notamment, comme la contradiction croissante entre notre mode d'habiter et la biocapacité de la terre. Cette pensée s'amarre à un poème de Hölderlin :

Plein de mérite,
mais poétiquement,
l'homme habite sur cette terre¹¹⁸

Heidegger, à la recherche des conditions d'un véritable être au monde, absorbe continuellement sa pensée dans le lexique de l'espace et de l'architecture. Il s'agit, pour l'homme, d'habiter le monde, et de le construire, lorsque ces mots prennent alors une valeur première, une valeur ontologique. Par un certain tour de passe-passe étymologique à partir du vieux haut-allemand, Heidegger scelle une alliance fondamentale entre le verbe bâtir (bauen) et le verbe être (ich bin) 119. Prendre place dans le monde, être dans le souci de l'habiter, déborde alors largement une pragmatique sociale et politique : il s'agit, au contraire, de ce qui conditionne l'être premier de l'Homme, de ce que les mortels font en premier lieu de leur expérience de mortels.

¹¹⁷ M. Heidegger, « L'Homme habite en poète... », in Essais et conférences, éd. Gallimard, Paris, 1958

¹¹⁸ F. Hölderlin, *In Lieblicher Bläue*, trad. Patrick Guillot, in A. Berque *et alii, Donner Lieu au Monde : La Poétique de l'Habiter*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, dir. Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, éd. Donner lieu, Paris, 2012, pp.391-397

¹¹⁹ M. Heidegger, « Bâtir Habiter Penser ... », in Essais et conférences, éd. Gallimard, Paris, 1958, p.173

Partout on parle, avec raison, de la crise du logement. On n'en parle pas seulement, on met la main à la tâche. On tente de remédier à la crise en créant de nouveaux logements, en encourageant la construction d'habitations, en organisant l'ensemble de la construction. Si dur et si pénible que soit le manque d'habitations, si sérieux qu'il soit comme entrave et comme menace, la *véritable crise de l'habitation* ne consiste pas dans le manque de logements. La vraie crise de l'habitation remonte dans le passé plus haut que les guerres mondiales et que les destructions, plus haut que l'accroissement de la population terrestre et que la situation de l'ouvrier d'industrie. La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter.

[...]

Etre homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. 120

Or, ce que Hölderlin inspirera à Heidegger, c'est que cette condition première du vivant – faisant l'objet d'une crise, d'un état de déracinement permanent – qu'est l'habiter, et qui est le lien ontologique entre l'Homme et le Monde, appartenant en propre aux mortels, est une condition poétique. Habiter le monde advient poétiquement. Pour Heidegger, qui développe une pensée du ménagement, du rassemblement, du désir de réabriter, et de la mise en présence, la poésie ressurgit par sa fonction antique, active. La poïesis met en présence, elle produit, elle travaille, elle place dans le monde. La pensée qui permet d'accueillir la profondeur de l'être et de lui ménager une place est une pensée de la présence poétique.

Tout comme chez Bachelard et la géographie d'Augustin Berque, l'habiter heideggerien est une *ontopoésie*. Si l'être humain peut et doit retrouver comment habiter le monde, c'est que cet habiter humain potentiellement déploie la terre en monde, et que ce déploiement est poétique. Il y a une poétique à la source de toute œuvre humaine, et l'habiter humain révèle, alors, le *poème du monde*. L'habiter est une poétique première.

On retrouve ici la même tension qui traversait l'analyse de Westphal à propos de l'interaction entre les espaces fictifs et les espaces réels : la poésie est à la fois pouvoir novateur de détournement, de ressourcement face à une crise de l'habiter, à la fois, ce qui depuis l'origine, conditionne l'être-même de l'habitation.

Il pourrait être utile de considérer avec calme la parole du poète. Elle parle de l'habitation de l'homme. Elle ne décrit pas les conditions présentes de l'habitation. Surtout, elle

٠

¹²⁰ *Ibid.*, p. 173 et 193

n'affirme pas qu'habiter veuille dire avoir un logement. Elle ne dit pas davantage que la poésie ne soit rien de plus qu'un jeu irréel de l'imagination poétique. [...] À vrai dire, nous délaissons ainsi la représentation courante de l'habitation. Cette représentation ne voit dans l'habitation qu'un comportement de l'homme parmi beaucoup d'autres. Nous travaillons à la ville, mais habitons en banlieue. Nous sommes en voyage et habitons tantôt ici, tantôt là. Une habitation ainsi entendue n'est jamais que la possession d'un logement. Quand Hölderlin parle d'habiter, il a en vue le trait fondamental de la condition humaine. « l'homme habite en poète... » dit : c'est la poésie qui, en tout premier lieu, fait de l'habitation une habitation. La poésie est le véritable « faire habiter ».121

Retraçant le mouvement de la phénoménologie, qui renverse l'idéalisme de l'ancien paradigme platonicien (d'abord l'essence, ensuite l'existence), Heidegger rappelle que l'Homme séjourne d'abord, toujours et déjà parmi les choses. S'il appartient aux mortels, pour véritablement habiter le monde, de « ménager une place au Quadriparti » (c'est à dire, chez Heidegger, la terre, le ciel, les divins et les mortels), ceux-ci ne pourraient pourtant pas habiter s'il ne s'agissait que d'un séjour sur terre, sous le ciel, devant les divins et avec les mortels. Car l'humain habite d'abord *parmi les choses* :

Habiter, c'est toujours séjourner déjà parmi les choses. L'habitation comme ménagement préserve le Quadriparti dans ce auprès de quoi les mortels séjournent : dans les choses. Le séjour parmi les choses, toutefois, ne vient pas s'adjoindre simplement, comme un cinquième terme, aux quatre modes de ménagement dont nous parlons. Le séjour parmi les choses, au contraire, est la seule manière dont le quadruple séjour dans le Quadriparti s'accomplisse chaque fois en mode d'unité. 122

À l'instar du poète chez Bachelard, l'homme de Heidegger ne ménage pas une place au divin, au ciel, à son écosystème ou à sa finitude en échappant à la matière et aux choses. Au contraire, c'est à travers elles que cet équilibre se trouve, permettant alors d'habiter le monde.

Ainsi, pour habiter, construire, bâtir, il faut aller à la rencontre de l'être de la chose. Mais cet être de la chose, cette choséité, n'a encore jamais été véritablement pensée, pour Heidegger. Le discours scientifique n'atteint jamais que ce que son propre mode de représentation a admis d'avance comme objet possible pour lui.

¹²¹ M. Heidegger, « L'Homme habite en poète... », op.cit., pp.226-227

¹²² M. Heidegger, « Bâtir Habiter Penser ... », op. cit., p. 179

Contraignant dans son domaine qui est celui des objets, le savoir de la science a déjà détruit les choses en tant que choses, longtemps avant l'explosion de la bombe atomique. Cette explosion n'est que la plus grossière des manifestations grossières confirmant la destruction déjà ancienne de la chose : confirmant que la chose en tant que chose demeure nulle. La choséité de la chose demeure en retrait, oubliée. L'être de la chose n'apparaît jamais, c'est-à-dire qu'il n'en est jamais question. 123

Tentant ensuite de trouver la « choséité » d'une cruche, c'est-à-dire, là où la cruche elle aussi ménage une place pour la terre, le ciel, les divins et les mortels, il apparaît à Heidegger qu'une cruche ne se définit pas comme une cavité remplie d'air, ce qui serait la définition du physicien, mais que la cruche déploie son être dans le versement de ce qu'on offre. 124 Ainsi, la « réalité de la chose » tient dans une combinaison déjà évoquée, à savoir l'articulation de la matière avec l'espace immatériel du signe, de la valeur, du symbole.

Elle rappelle également le changement de paradigme opéré par l'écologie urbaine et plus généralement les sciences environnementales, quand l'espace ne devient plus un territoire mesurable, mais un système de relations. Ou encore, avec la phénoménologie ou l'anthropologie, lorsque l'espace passe d'aire objective, à entrelacs de sens vécus. Dans cette approche combinée et holistique, le dualisme entre la matière et la représentation est fondu, dans un constat similaire à celui de l'enchevêtrement postmoderne du réel et de la représentation chez Westphal. Prolongeant la réflexion sur la nécessité, pour habiter le monde, de transformer notre relation à la « chose », Augustin Berque, quant à lui, n'exclut pas la science, et rappelle à l'ordre certaines ambitions de la phénoménologie :

Pour nous, habituellement, les mots « chose » et « objet » sont à peu près interchangeables. Il n'en va pas de même dans une perspective écouménale. Une *chose*, cela suppose concrètement tous les liens qui existent entre les êtres. Un objet, au contraire, cela suppose une abstraction qui le détache de son milieu pour l'instituer en lui-même. Cette abstraction est symétrique de celle qui a auto-institué le Sujet moderne. Ce double mouvement est ce qu'on appelle le dualisme. Il est méthodologiquement nécessaire à la science. [...] L'outrecuidance du scientisme n'a pas manqué de susciter le doute. Elle a provoqué en retour l'essor de la phénoménologie, qui s'est au contraire attachée à saisir la réalité comme elle se donne concrètement. Dans ce courant se placent les réflexions sur la poétique de l'habiter. [...]

¹²³ M. Heidegger, «La Chose», op. cit., p. 201

¹²⁴ Ibid., p.203

Or, face à la science, la phénoménologie ne fait pas le poids. Le fossé entre la prise en compte de l'objet d'une part, du sujet de l'autre, se perpétue. Or c'est justement de ce fossé que surgit l'impossibilité, pour la raison, de saisir la réalité des choses ; car celles-ci ne sont pas seulement des objets sur lesquels on aurait, arbitrairement, tartiné du subjectif. Quelle est donc cette réalité non dualiste qui est celle des choses ? En chercher la réponse dans la seule phénoménologie ne comblera jamais le fossé qui la sépare de la science. Nous devons du même pas, ni plus, ni moins, la demander à la science. Telle est effectivement la démarche *trajective* du point de vue écouménal. 125

En attendant que la science et la phénoménologie se rejoignent, permettant à la *raison* de saisir l'être-même de la chose, Bachelard, Heidegger ou Berque nous invitent à entrevoir que si le débat philosophique n'est certes pas clos, la poésie est pour l'instant le seul moyen, en dehors de la psychose, de faire une expérience non dualiste de la chose. Matières et symboles s'entremêlent, « réalités » et « représentations » s'interpénètrent, « substances et exstances » se fond écho. Car en effet, la grande force de l'art et de la poésie, c'est qu'une chose peut être à la fois *cette* chose *et* autre chose en même temps.

Pour Artaud, cette *force détachante* qu'est la poésie devrait devenir le fait même de l'art de la mise en scène :

On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leur signification. [...] Théâtralement ces inversions de formes, ces déplacements de significations pourraient devenir l'élément essentiel de cette poésie humoristique et dans l'espace, qui est le fait de la mise en scène exclusivement. 126

Poésie permettant l'anté-concept, comme il en va encore de ce texte de Ramuz, cité par le père de Louis Schild et transmis par celui-ci dès nos premiers échanges sur l'habiter, qui ouvre ce *chant de la terre*. Une terre n'étant plus le *territoire* et encore moins la *patrie*, mais une *présence*, à la fois poétique et réelle, rejoignant en tous points la chair de Merleau-Ponty et l'habiter d'Heidegger :

Il a fallu qu'on laissât tomber de soi tout ce qui était règle, tout ce qui était enseignement, tout ce qui était « traditions », tout ce qui était théorie : il n'y a plus eu que l'être

¹²⁵ A. Berque et alii, Donner Lieu au Monde : La Poétique de l'Habiter, op.cit., p.274

¹²⁶ A. Artaud, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964, p.64

de chair, un être qui ne savait plus rien, qui ne comprenait plus rien à rien, mais ses sens lui restaient, avec des yeux pour voir, des oreilles pour entendre. Et, finalement, il s'est trouvé riche de son appauvrissement même, parce que, tout au fond de lui, il y avait toujours la terre, et que, de descente en descente, il avait fini par y toucher... [...]

Tout à coup j'ai vu qu'il y a des choses qui existent à l'état brut, c'est-à-dire non interprétées, vivantes sous nos yeux vivants. Il y a eu tout à coup en moi un pays, et j'entends un pays réel, mais qui en même temps, je ne l'oublie pas, était inventé ou reconstruit, parce que les limites que je lui assignais n'étaient nullement celles qui lui imposait d'autre façon l'histoire, à l'élaboration de laquelle toutes les passions humaines, toutes les ambitions, toutes les intrigues, toutes les croyances avaient confusément et tour à tour contribué. J'ai vu un fleuve, c'est-à-dire un pli dans la terre, c'est-à-dire un lieu de séjour et en même temps un lieu séparé (par les crêtes qui le délimitent) : un pli d'abord étroit et profondément indiqué, puis harmonieusement élargi entre les pentes les plus modérées : et, bien qu'il n'eût pas d'existence administrative, ni de frontières enregistrées, c'est un pays tout de même, c'était pour moi une réalité. 127

Cet appel à *habiter le monde en poète,* en désapprenant les objets et les concepts, pour séjourner parmi des *choses*, renvoie pour Heidegger, comme chez Bachelard, à une certaine notion de « petitesse » et de « simplicité ».

En accord avec la petitesse et la docilité, l'action rassemblante de la chose est ellemême souple et la chose est chaque fois modique, sans apparence et docile à son être. Modique est la chose : la cruche et le banc, la passerelle et la charrue. [...] Ce qui petitement naît du monde et par lui, cela seul devient un jour une chose. 128

Approcher « simplement » les choses, cela peut vouloir dire, sans recourir à l'anticonceptualisme le plus primaire, qu'il faut tout au moins ménager des places où l'expérience du monde ne s'occupe pas, d'emblée, de le saisir par la pensée, de l'objectiver et de l'intégrer par le *logos*.

Lorsque nous pensons à ce que c'est qu'un arbre qui se présente à nous, de sorte que nous pouvons nous placer dans le face-à-face avec lui, alors il s'agit de ne pas laisser tomber cet arbre, mais tout d'abord de le laisser être debout, là où il est debout. Pour quelle

¹²⁷ C.-F.Ramuz, cité par A.Schild, «L'Économie vue du pays de Ramuz – une introduction», *in* : I. De Gennaro, S. Kazmierski et R. Lüfter, *Wirtliche Ökonomie. Philosophische und dichterische Quellen*, Teilband 1, Nordhausen : Verlag Traugott Bautz, 2013, pp. 389-429.

¹²⁸ M. Heidegger, «La Chose», op. cit., pp.217-218

raison disons-nous « enfin » ? Parce que la pensée jusqu'ici ne l'a encore jamais laissé être là où il est. 129

On trouve ici, en quelque sorte, l'expression la plus directe de la *poïesis*, d'un geste qui, avant tout, cherche à *produire de la présence*, à nous permettre l'expérience de la présence. Dans cet « apprentissage renouvelé de la présence de la chose », là aussi, le langage de Heidegger, et des penseurs à sa suite, se charge de qualités, et de l'épaisseur de la matière. En dépit d'un romantisme aux parfums politiques douteux, voulant que ce soit le menuisier qui inspire, plutôt que la chirurgienne en rhinoplastie réparatrice ou l'électronicien, il n'en est pas moins que, comme chez Bachelard, habiter le monde, poétiser l'espace, passe par le *chant de la matière*, et que ce chant est un chant simple et direct.

Au-delà des dualismes classiques apparaît les contours d'une « noûs poetikos », d'une « mens extensa », qui articule de manière inédite l'esprit et le corps en abolissant la frontière, en assurant des enjambements de l'un dans l'autre. [...] Cette pensée sensible, qui n'a pas encore sa cartographie définitive, se laisse reconnaître par certaines expériences aux contours encore mal identifiés : une certaine perception mais qui s'élargit pour se confondre avec un contact quasi tactile avec le monde pour approcher d'une connaturalité ; une certaine imagination rêveuse mais qui n'est plus comme dans la tradition, fictionnante, déréalisante, mais qui traverse le perçu pour en révéler les plans, les plis, rayonnements invisibles, secrets, silencieux. [...] Cette pensée est alors parfois plus présente, selon Martin Heidegger, dans le geste du menuisier que sous la plume du théologien, car elle s'éveille alors au sens du monde par la mise en forme, selon la dureté ou la couleur du bois. 130

[...]

« Penser est peut-être simplement du même ordre que travailler à un coffre. » 131

Une pensée de la présence aux choses, qui chez l'habitant Louis Schild est mise en acte :

C'est vrai qu'effectivement, être conscient des choses qui te donnent des émotions, à travers les sens... il y a une idée d'appropriation aussi à travers ça. C'est un combat intéressant aussi à ce niveau là, tout ce que les gens laissent et que toi tu décides de récupérer, parce que c'est l'endroit dans lequel tu vis et c'est la question de comment tu te comportes là dedans. C'est

¹²⁹ M. Heidegger, « Qu'appelle-t-on penser ? », cité par J.-J. Wunenberger, in A. Berque *et alii, op.cit,* p.79 ¹³⁰ J.-J. Wunenberger, in A. Berque *et alii, op.cit,* p.83

¹³¹ M. Heidegger, « Qu'appelle-t-on penser ? », cité par J.-J. Wunenberger, in A. Berque et alii, op.cit, p.83

important cette part, pour une question de modestie aussi, ce que tu apprends des choses. Toi. Comment tu te laisses... Comment tu abordes les choses, et comment tu te laisses aborder par elles. Du coup, là, les oiseaux qui chantent, qui rattrapent tout ce qu'ils ont pas chanté pendant quatre jour, c'est vraiment hilarant, vraiment marrant.

Et puis tu peux redécouvrir ça. C'est toujours nouveau aussi. C'est des sens que tu connais, par contre c'est des choses que tu découvres et redécouvres, c'est toujours neuf. [...] Ouais c'est marrant d'ailleurs de réaliser que t'es moins dégoûté par un compost fécal qu'un compost végétal... parce que ça pue moins en fait... c'est des trucs, tu te fais surprendre encore. [...] Et ça c'est exactement ce qui est beaucoup *bypassé*, alors que c'est exactement ce que peut offrir l'habitat. Enfin en tout cas un mode d'habitat comme on entend à travers ces discussions. Il y a une sorte d'évidence de comment se répondent les sens, d'être à l'écoute, attentif à ça.¹³²

Une pratique de l'attention aux choses, passant par une expérience sensible, que Gregory Stauffer identifie également comme le fondement même de sa recherche, et d'une possibilité d'engager un rapport heureux à la notion de lieu et à celle d'espace :

Peut-être une fois j'abandonnerai complètement cette idée de n'être que dans un lieu, comme une espèce de vieux rêve qui n'a plus de sens, qui ne fait plus partie de la vie. Ça rendra peut-être vraiment heureux d'abandonner ça, d'être complètement disponible. Peut-être habiter heureux c'est être vraiment très disponible et attentif, n'être plus du coup dans l'idée, mais uniquement dans le sensible, mais un sensible très intelligent du coup, très subtil aussi. Qui peut prendre des décisions du coup, qui est très actif. Enfin le but c'est pas d'être actif non plus, dans la vie, mais je veux dire, être dans l'attention. 133

II.3.2 Exercices de poïesis

Ainsi, l'habitabilité du monde relèverait de la capacité à se mettre en présence, en dialogue avec un « déjà-là », un donné immédiat, sans le saisir immédiatement dans un geste d'objectivation. On retrouve la démarche architecturale de Blaise Sahy, plébiscitant un développement urbain qui serait capable de « faire avec l'existant » immédiat, de valoriser et saisir immédiatement ce qui est, renvoyant l'architecte à un geste modeste et simple, se soustrayant aux velléités de tabula rasa de l'idéologie techniciste et progressiste.

¹³² Louis Schild, entretien, cf annexes p. 172

¹³³ G. Stauffer, entretien, cf. annexe p.179

Mais ce geste de mise en présence directe est, plutôt qu'une simple pragmatique, une poétique, lorsque le rapport non objectivant à la chose passe par un décrochage de la chose vers le poème, lorsque la chose est ce qu'elle est et autre chose à la fois, dans une co-existence non hiérarchisée, et résolument, chantée.

Avec l'équipe de PLACE, nous avons là encore cherché à développer des pratiques spatiales, où l'on se tiendrait simplement devant les choses, tout en les laissant être ce qu'elles sont et autre chose à la fois, en les laissant se déployer en poème.

II.3.2.1 Expérience F: exercice du « et... et »

Partant de cette idée de « petitesse et de docilité » dans le rapport aux choses, et prenant appui sur l'exercice de catalogue de l'espace de travail (cf. Expérience D p.78), il s'agit ici d'aller à la rencontre d'éléments de l'espace immédiatement présents et d'apparence insignifiants, - trous dans le sol, texture de rideau, rayon de lumière, tracés du parquet, etc.

Par une mise en contact prolongée avec la « trouvaille spatiale », mise en contact qui peut être visuelle, tactile et/ou sonore (voire gustative pour les plus audacieux), on essaie progressivement de laisser la « chose » être à la fois devant nous, et à la fois de la laisser se déployer comme un indice d'autres espaces présentés à nous auparavant.

Lorsque le jeu des *présences* devient suffisamment clair pour le performeur, celui-ci décrit, soit verbalement, soit physiquement, soit les deux conjointement, l'espace dans lequel il se trouve *aussi*.

Dès lors, un pilier au milieu de l'espace de jeu est à la fois ce pilier et le pilier d'une mosquée de Mumbay visitée par un comédien ; se coucher sous la grande table de travail et placer ses jambes en l'air de telle manière permet d'être dans la maison de campagne familiale d'une autre comédienne, dans la couchette du lit à étage des enfants. Un petit clapet dans le parquet, permettant de cacher une prise électrique, est aussi le trou dans le sol par lequel crie une minuscule vidéo de l'artiste Pipilotti Rist, vue par une danseuse au *Kunsthaus* de Zürich.

Tout comme dans l'expérience des rêveries digestives, on observe peu à peu la « stabilisation » de ces espaces doubles, et leur collectivisation. Le studio devient un territoire cartographié assez clairement, où il est désormais évident pour tous que lorsqu'on branche son ordinateur, Pipilotti Rist crie, et, lorsque l'on passe les pieds sous la table pour une lecture commune, on a les pieds sur un lit.

Ainsi l'espace de travail devient constamment ce qu'il est et autre chose à la fois, dans une co-existence permanente des réalités concrètes et poétiques des espaces. En nouant les fictions spatiales à un support immédiat et réel, là encore, tout comme lors de mon expérience de « l'épiderme du bâtiment », les images poétiques sont littéralement mises en présence, elles sont « placées dans le monde », elles deviennent concrètes et palpables, et moteur de jeu.

La poésie entendue comme *poïesis* se met en place, sous le plancher et sous les tables de l'espace de travail.

Une co-existence du même et de l'autre, des superpositions permanentes de la matérialité sensible et du symbole, du présent spatial et du passé spatial, qui ne seraient autre que la réalité même de l'habiter, comme en atteste Louis Schild, lorsque ce dernier vit avec des allégories, des marqueurs sensoriels de mémoires passées et futures, des imaginaires matérialisés:

Moi j'ai toujours été impressionné par cette dimensions allégorique que peuvent avoir tout à coup des gens ou des choses ici, mais un peu au même plan, des gens qui représentent très clairement un changement de vie, des gens qui sont pour moi l'allégorie d'un changement de position... Ce sont des gens qui sont des fantasmes aussi, ou alors les objets, les lieux, dans une maison, qui sont des allégories du temps, de moments, c'est quelque chose que je dis souvent. Il n'y a rien de plus présent que la mémoire parce qu'elle passe justement dans des choses, elle n'est pas chronologique, c'est une mémoire spatiale, ça te réfère, c'est extrêmement présent. Et cet imaginaire là, par rapport à tes possibles, c'est très riche, c'est magnifique. Tu peux retourner à quelque chose, c'est un point de départ, tout à coup une odeur... Moi je mets du temps à me réadapter pour que tout à coup une odeur ne soit plus ce que je pensais, ou qu'elle ne corresponde plus à une personne ou à une chose, parce que par la force des choses elle va finir par s'ancrer sur autre chose ou quelqu'un d'autre.

Cet imaginaire, c'est pas parce que c'est imaginaire que c'est futur, et c'est pas parce que c'est la mémoire que c'est passé. Ça c'est quelque chose que je ressens, très fort ici autour de moi. 134

Gregory Stauffer mentionnera, lui aussi, les renversements d'appréhension de la temporalité, par le corps engagé dans l'espace, lorsque chez les amérindiens Aymara, le passé est devant sur le chemin, et le futur dans notre dos. Pour l'artiste, l'attention aux choses, par la marche répétée, permet elle aussi progressivement la cartographie de marqueurs

¹³⁴ L. Schild, entretien, cf. annexes p.170

temporels personnels et le déploiement d'un imaginaire, dans la constitution d'espaces symboliques superposés aux espaces traversés. Lorsque cette symbolique ne se constitue pas, il en résulte une souffrance spatiale, qui sera, là encore, déjouée par le performeur au moyen du *jeu*.

À Genève, j'ai pas construit un système symbolique de territorialité, que je fais d'habitude facilement dans tous les lieux, je me repère, j'ai ma propre carte symbolique qui permet de me déplacer, et à Genève je ne l'ai pas construite malgré toutes ces années. Par rapport à ce que ces lieux peuvent représenter pour nous, dans notre fiction, la boussole c'est pas le nord, le sud. C'est nos points cardinaux, des référents à nous, qui nous permettent de nous sentir dans un système, de nouveau, dans un réseau, de tensions, dans lequel on se déplace. On sent qu'on a des supports, des appuis...

Par exemple au Tessin j'ai énormément de marches, j'ai symboliquement toutes ces marches, elles représentent pour moi des états, des possibilités, je me retrouve dans ce réseau, je sais que je peux partir là, et partout où je vais c'est relié à ces déplacements. Et à Genève je n'ai pas de déplacements, à part aller au lac, alors ça me faisait rire parce que je me disais que mon lieu d'attache c'est le lac, et le lac ça fuit, c'est pas de la terre, enfin bref j'étais désorienté et je ne trouvais pas cette marche. Et un jour j'ai trouvé un dé par terre, et j'étais content qu'il me donne la solution, c'était de jeter le dé et de marcher le nombre de rues qu'il m'indiquait, et à l'intersection de le jeter et ça c'était bien, ça m'a aussi réellement permis de revivre la ville, ces rues, d'être complètement dedans, le dé collait bien, bon c'était des parties courtes, les rues sont souvent petites, sans issues, peut-être qu'à Berlin ça marcherait plus longtemps... 135

II.3.2.2 Expérience G: ouvrir les yeux

Une autre expérience proposée par Mathias Poisson consiste, au moyen des mêmes techniques simples de guide d'aveugle utilisées pour les « promenades blanches », de se promener en binôme dans la ville, lorsqu'un des deux partenaires a les yeux cette fois simplement fermés.

La règle est élémentaire : chaque fois que le guide stoppe la marche du binôme, celui qui a les yeux fermés les ouvre quelques secondes et les referme, avant de reprendre la marche.

¹³⁵ G. Stauffer, entretien, cf. annexe p. 184

Le contraste entre les informations sonores, tactiles et olfactives perçues durant la marche, – indices spatiaux contraignant le guidé, tout comme avec les lunettes floutées, à compléter par l'imaginaire –, et les informations visuelles reçues de façon abrupte et immédiate, créent une sorte d'effet de rupture cognitive synesthésique. D'une part, l'ouverture des yeux, couplée à l'immobilité, et précédée d'une sur-utilisation de l'écoute en mouvement, crée un effet immédiat de *silence*, quand bien même, de toute évidence, l'environnement sonore de la ville n'a pas changé. D'autre part, elle empêche momentanément toute saisie analytique, jugement ou élaboration conceptuelle de l'information, lorsque le guidé se retrouve simplement, soudain, en *présence de la ville*.

L'expérience est ensuite proposée de façon individuelle, – des observateurs extérieurs tâchant de protéger les marcheurs d'éventuels accidents –, accentuant encore les effets ressentis, probablement en raison du fait que la concentration sur les indices sensoriels à disposition durant la marche à l'aveugle individuelle se voie encore augmentée.

La règle est ensuite inversée pour le marcheur individuel, qui, encore plus simplement, va marcher yeux ouverts, puis de temps à autre s'arrêter et fermer les yeux d'un coup. Là ce sont les informations sonores et olfactives de la ville qui reçoivent le focus, donnant soudainement la sensation d'une augmentation de volume.

Un exercice désarmant de modestie et de simplicité, qui nous met dans la présence immédiate des choses. Une expérience qui a l'avantage de ne pas laisser le temps de faire autre chose que de prendre acte que cet arbre – qui bien entendu est à la fois *cet* arbre *et* celui de Heidegger –, est devant nous, là debout. Simplement debout.

II.3.3 L'espace en tant que système de relations

Se défaire du paradigme de saisie instrumentale discursivo-conceptuelle, lorsque les choses sont des objets, et se mettre en présence de *ce qui est*, c'est aussi la possibilité, lorsque la rationalité reprend ses droits, d'opérer un changement de paradigme. C'est le geste opéré par la physique quantique, mais également par les sciences humaines et environnementales, qui, dès les années 60, commencent majoritairement à saisir l'espace non pas comme un objet, ou ce qui est dans l'espace non pas comme une constellation plus ou moins organisée d'objets, mais comme un système de relations, attribuant à l'espace des propriétés ou une définition toute aussi *réelle*, mais parallèle, à la *physis* traditionnelle.

L'espace vécu comme réalité relationnelle, et sociale, sera de fait très présent chez les interlocuteurs des entretiens. Pour Blaise Sahy, les relations sociales et la dynamique relationnelle qui constituent la réalité même de l'habiter et de l'environnement sont encore beaucoup trop oblitérées dans les pratiques urbanistiques. Pour Lucia Bordone, les marches à Rome permettent avant tout de faire des rencontres et d'engager un autre rapport aux gens, quand le choix de continuer à travailler *site specific* repose aussi pour Gregory Stauffer sur la qualité des expériences de rencontres et de relations sociales. Quant à Louis Schild, l'habiter dans sa ferme squattée, destiné de fait à être éphémère, ne se définit pas par les murs et le lieu, mais par les expériences et la mémoire de la communauté, transposables géographiquement. 136

Le système de relations vécues dans l'espace, relatif à des facteurs culturels et sociaux, sera identifié par le sociologue Edward T. Hall¹³⁷ comme un impensé majeur de la planification urbaine des villes américaines. L'ignorance de la multiplicité culturelle des usages corporels et relationnels, lorsque les émigrés irlandais ne se placent pas à la même distance corporelle que les hispaniques, ou lorsque les femmes, en moyenne plus petites que les hommes, n'engagent pas leurs gestes de la même manière que les hommes vers des machines à tickets de transports publics ou aux placards d'une cuisine, semblent autant de détails qui, pour le chercheur, organisent un mal être spatial urbain avéré.

Là encore, les artistes scéniques – et peut-être en particulier les chorégraphes - engagent régulièrement des recherches et des *praxis* qui thématisent l'espace comme un champ de relation, dans une observation parfois minutieuse des relations spatiales entre les corps.

Il s'agissait, avec PLACE, de trouver également des moteurs de jeu et des ressources scéniques, inspirées de cette approche résolument *relationnelle* de l'espace.

II.3.3.1 Expérience H: règles secrètes

¹³⁶ « Une chose qui est certaine, et qui a fait que j'ai croché là-dedans, c'est des rencontres, à l'époque quand je faisais ces sculptures, j'allais juste dans des lieux et je faisais avec ce que je trouvais, j'aimais beaucoup faire ça dans la ville d'ailleurs, dans les espaces urbains, et je faisais quantité de rencontres incroyables avec des gens inconnus et puis ça j'essaye de garder au fait » G. Stauffer, entretien, cf. annexes p.179

[«] Dans ce cadre plus précis, qui est celui d'une maison où on devra partir dès le jour où on nous prouvera qu'il y a mieux à faire, ben là effectivement il y aura l'envie de recommencer ailleurs... c'est une attache différente, ou c'est une attache qui est beaucoup dans des mémoires, qu'on prend avec nous en bonne partie, à l'image des roulottes ici, ou à l'image d'un collectif, du temps passé ensemble, tu le prends avec toi. » L. Schild, entretien, cf. annexes p.165

¹³⁷ E.T. Hall, La Dimension Cachée, éd. du Seuil, Paris, 1966

Là encore, la *praxis* passe par une traduction directe et littérale des questions théoriques.

Dans un premier temps, les performeurs, circulant librement dans l'espace, sont invités à conscientiser tous les changements qui se produisent au fur et à mesure dans leur environnement (déplacement des autres performeurs, courant d'air, changement de lumière, bruit d'un téléphone, etc.), et à utiliser leurs réflexes immédiats et intuitifs pour y répondre par leur propre changement de prise d'espace (nouveau déplacement, changement de position, ou rien, etc.). On réévalue ainsi, constamment et intuitivement, où l'on choisit de s'inscrire dans l'espace, à quelle distance on se place les uns des autres, pourquoi et quand des rapprochements sont possibles, etc., créant, pour l'observateur extérieur, une sorte de paysage humain et spatial en mouvement continu.

Puis les performeurs, toujours en improvisation dans l'espace, reçoivent des inductions données de l'extérieur, basées sur leurs relations à l'environnement spatial, de type : « crée un contre-point dans l'espace », « place-toi où c'est le plus juste pour toi », « trouve des endroits contre-intuitifs pour ton corps », etc.

Dans un second temps, les inductions concernent leur relation à l'environnement à la fois spatial et humain, du type : « rends l'espace illisible pour le reste du groupe », « améliore le confort spatial du comédien x », « crée un horizon pour la comédienne y ».

Cette recherche aboutira au système dit du « chapeau » : les performeurs, par avance, créent eux-mêmes une dizaine de « règles strictement spatiales », ainsi qu'une dizaine de « règles spatiales et humaines », qu'ils tirent ensuite au sort durant l'improvisation.

Ce système permet, d'une part, de collectiviser la création des règles, permettant aussi d'interroger ce que chacun entend par « règle spatiale », d'élargir le langage et le champ des possibles. D'autre part, il permet de tenir la règle de chacun au secret, ce qui génère du jeu, par la création de quiproquos, de surprises et d'interrogations durant l'improvisation.

Au fur et à mesure des jours, le groupe découvrira quelles sont les règles utilisables, génératrices de jeu, de mouvements, de sensations, de situations, voire de poème, et lesquelles ne fonctionnent pas. On remarquera, sans trop de surprise, que plus la règle est énoncée dans un langage simple et direct, plus elle est génératrice. Cependant, les instructions trop pragmatiques, fermées, ou identifiable immédiatement, du type : « chute dans l'espace », « poursuis le comédien x », « couche-toi », sont des règles mortes. Il s'agit donc de

trouver à la fois un langage clair et lié à une action, à la fois de permettre l'émergence d'un écart d'interprétation possible, entre l'instruction et celui qui la reçoit. En ce sens, les règles énoncées plus haut deviendraient par exemple : « tombe à ta place », « sillonne le comédien x », « crée l'horizontalité ».

On remarquera dès lors que les règles ainsi nouvellement énoncées utilisent toujours le langage de la spatialité, mais dans une parole qui se poétise, permettant aussi le décollement, par le truchement d'un vocabulaire spatial pragmatique, vers la métaphore.

Ce « jeu des règles secrètes » sera utilisé en représentation, et formera la première partie du spectacle, sorte de prologue de 20 min, considéré dramaturgiquement comme un « échauffement des possibles spatiaux », — avant l'expérience d'enfermement définitive dans la voiture. Les interprètes tirent au sort deux billets juste avant leur entrée en scène, et ont également la possibilité, pendant qu'ils improvisent au plateau, d'imposer une nouvelle instruction à quelqu'un d'autre, en venant la lui dire ou la lui chuchoter à l'oreille.

Si le spectateur n'est pas mis au courant de la règle du jeu, il assiste, d'une part, à cette architecture paysagère et humaine en flux continu, d'autre part – c'est là un postulat de metteur en scène – il perçoit de façon *infra*, par la nécessité pour les performeurs d'une réponse immédiate et intuitive à des règles non préparées, que les présences sur scène sont dans un état de fragilité, d'ouverture sensorielle aigüe, de légère hébétude parfois, de surprise, d'effort scolaire, de flottement, ou de tentative radicale. En un mot, dans un état de *recherche spatiale*, à la fois phénoménologique et imaginaire.

II.3.4 Le théâtre comme poïesis

Il n'est pas sûr que la représentation du théâtre comme art du *continuum* des sens, - ou comme art kinesthésique ou synesthésique -, soit de l'ordre du lieu commun intégré. En revanche, le théâtre comme *art poétique de la présence* est une valeur communément évoquée. Depuis l'émergence des arts de la performance et du théâtre post-dramatique, la coprésence des acteurs et des spectateurs dans un même espace est parfois la seule et unique notion qui permette encore de définir ce qui « fait théâtre ».

Retranché dans ses salles, qu'il s'inquiète de voir plus vides qu'il ne voudrait, probablement encore jaloux de son cousin le cinéma ou de sa nièce indigne la télévision, le

théâtre se cramponne parfois à la notion de *présence* comme à une bouée de sauvetage, un étendard un peu désespéré. La dématérialisation du monde en *bits* et en flux d'informations visuelles profite à cette stratégie.

Critique réflexive mise à part, cette présente recherche s'installe aussi volontiers derrière l'étendard. Car si la « présence » ou le « partage du sensible » deviennent, dans le champ des arts scéniques, des mots parfois creux qu'on échange comme autant de pièces de monnaies, il n'en reste pas moins que le corps et la sensorialité sont, aujourd'hui encore, et peut-être plus qu'il y a trente ans, *politiques*. C'est à dire dangereux, dérangeants, domestiqués, ignorés. Et s'il est à regretter que sur les scènes romandes, les corps soient encore trop généralement beaux, jeunes, musclés, valides et de surcroît blancs, il n'en reste pas moins que même avec ces corps-là, ces corps hyper-normés, il faut encore, pour le spectateur, trouver comment *dealer avec*, dans l'ici et le maintenant du rituel de représentation. Car la corporalité et la sensorialité du collectif habitant cherchent encore leur bonne place. Dans un contexte de résurgences de puritanismes, de fanatismes ayant déclaré la guerre au corps, - en particulier féminin -, de biopouvoir étatique et/ou mercantile effectifs, ou de questions éthiques imminentes en regard de l'*homme augmenté*, le théâtre, *chant de la physicalité*, poétique matérialisée, est une *poïesis* au rôle communautaire qu'il serait dommage d'oublier.

Encore faut-il que ce théâtre soit conscient de lui-même, qu'il se montre exigent de sa propre étendue, et de ce qui se joue chez lui.

Il se peut aussi en effet que sensorialité, corporalité, spatialité et matérialité soient intégrées au point de ne former plus qu'un *habitus* de praticien, poussant certaines créations scéniques, en quelque sorte, à échapper à elles-mêmes. Dans la société des gens du spectacle, les corps dialoguent entre eux, et avec l'environnement, de façon relativement libre par rapport à la moyenne sociale. Ils se touchent, leur envergure est grande, ou du moins se voit grande. Une qualité et un biais professionnel à la fois, lorsque le théâtre risque d'oublier que le corps et la matérialité sensorielle ne sont de loin pas une évidence, et qu'ils sont le lieu d'un chant et d'un combat à la fois, c'est-à-dire, pour reprendre la terminologie d'Artaud, d'un cri. Une conscience des enjeux matériels et physiques, que la sociologue de la ville regrette de ne pas assez trouver au théâtre :

Par rapport au théâtre, c'est intéressant, je m'astreins à une certaine discipline pour aller au théâtre, même le plus souvent possible, et presque toujours je fais des expériences difficiles,

je me demande si les acteurs eux-mêmes se rendent compte que l'un des intérêts, une des particularités c'est d'être là, dans un moment où je me mouche, lui il est en face de moi, il me parle, mais que se passe-t-il ? Est-ce qu'il se rend compte de ça, celui qui est là en face, qui a conçu cette pièce ? Des fois je m'interroge, je fais beaucoup d'expériences difficiles, frustrantes, de théâtre... Avignon 2014, mon Dieu mon Dieu...

Des fois en fait, ça se passe, ce rapport là est travaillé, je saurais pas dire grâce à quoi, grâce à quels instruments. Ça entre en jeu, mais effectivement je pense que c'est ça qu'il faut rechercher.

Franchement il faut nous encourager, on est pas des millions à se précipiter dans les salles de théâtre. 138

Lucia Bordone me dira que si elle avait eu envie de prendre contact après l'expérience de PLACE, c'est parce qu'elle avait eu la joie d'assister à une expérience où on lui parlait enfin directement, combinée à la sensation troublante que c'était même peut-être elle, finalement, qui parlait.

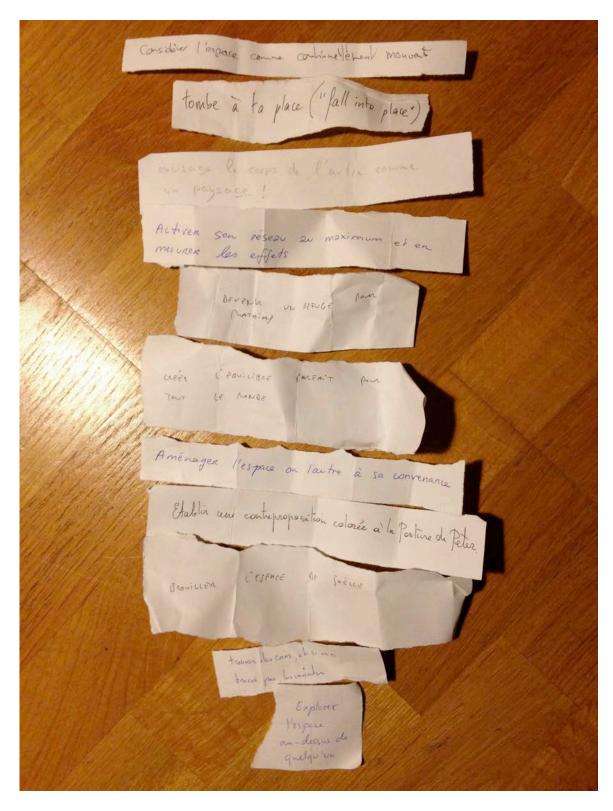
Pour *parler à quelqu'un*, il faut peut-être alors toujours commencer par être conscient d'où l'on parle, et également, avec quelle langue...

Pour Artaud, la matérialité, révélée par la stylisation extrême du théâtre balinais, est cela même par quoi nous sentons que cet art nous concerne, nous parle, voire, comme pour Lucia Bordone avec PLACE, que c'est nous-mêmes qui parlons à travers lui.

Il arrive que ce maniérisme, ce hiératisme excessif, avec son alphabet roulant, avec ses cris de pierres qui se fendent, avec ses bruits de branches, ses bruits de coupes et de roulements de bois, compose dans l'air, dans l'espace, aussi bien visuel que sonore, une sorte de susurrement matériel et animé. Et au bout d'un instant l'identification magique est faite : NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS QUI PARLIONS.¹³⁹

¹³⁸ L. Bordone, entretien, cf. annexes, p.149

¹³⁹ A. Artaud, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964, p.102



PLACE, recherche des « bonnes règles » pour le système du chapeau



PLACE, PROLOGUE

Improvisations avec les règles spatiales tirées au sort

Burn Out, HETSR, présentation des travaux pratiques master Théâtre Vidy-Lausanne, juin 2014

Crédit photographique: Aline Paley



PLACE, FERMETURE

Burn Out, HETSR, présentation des travaux pratiques master Théâtre Vidy-Lausanne, juin 2014

Festival *Les Urbaines* Théâtre Sévelin 36, Lausanne, décembre 2014



PLACE, TEXTE

Festival Les Urbaines Théâtre Sévelin 36, Lausanne, décembre 2014



MARCHER, S'ARRÊTER, FERMER LES YEUX.

Workshop avec Mathias Poisson, Vincent Lahache, Frédéric Séguette. PACT et Théâtre de l'Usine, Genève, août 2014

PARTIE III 4 DISPUTATIOS (BORDERLINES)

III.1 *Le continuum* est-il néo-libéral ?

Si les sciences environnementales et la géographie poétiques appellent à la conscience d'un *continuum* entre l'humain et le monde, à se faire de la même chair que le monde, pour habiter et entrer dans une approche empathique du monde, et si de nombreuses démarches artistiques déploient leurs recherches en ce sens ou ont le potentiel pour les déployer, le motif du *continuum*, comme charge de subversion politique et poétique, est pourtant porteur d'ambiguïté.

La violence spatiale dénoncée par l'urbanisme critique est aussi celle des espaces ultracontemporains envisagés comme *rhizomes* et *réseaux*. La fluidification des espaces, grâce aux technologies de communication, propose des expériences de *déréalisation spatiale* qui, elles aussi, nécessitent une vigilance critique. Instrument idéologique du marché, l'espace en réseaux homogénéise, dans une sorte de célébration néo-capitaliste de la *liquidité*.

Porteuse de problématiques concrètes – environnement, marché du travail, flux des marchandises et répartition des capitaux – l'ubiquité contemporaine est une idéologie actualisée, qui, tout comme le phénomène urbain de gentrification, accorde une place de choix aux artistes. Dans le milieu des arts scéniques contemporains, le succès se mesure aussi à la mobilité géographique, et l'on part en résidence au Caire ou à New Delhi aussi facilement que l'on partirait faire un pique-nique.

Dans une démarche artistique qui s'intéresse à la question de l'habiter, quelle place est alors accordée à la notion de *local* et de *proximité*, dans une culture où le terme « artiste local » est synonyme d'échec ?

Si habiter le monde commence par entrevoir un lien direct aux *choses*, et si le théâtre est un lieu privilégié pour exercer la *présence* aux choses, le geste consiste alors, aussi, à faire

l'expérience de la *proximité*. Faisant écho aux problématiques contemporaines de l'espace contracté et globalisé, Heidegger associe étroitement la crise de l'habiter à une crise de la proximité.

Petite distance n'est pas encore proximité. Qu'est-ce que la proximité, si même elle est écartée par cet effort infatigable pour supprimer les distances ? [...] Que se passe-t-il alors que, par la suppression des grandes distances, tout nous est également proche, également lointain ? Quelle est cette uniformité, dans laquelle les choses ne sont ni près ni loin, où tout est pour ainsi dire sans distance ? Dans le flot de l'uniformité sans distance, tout est confondu. [...] Quelle est cette chose qui nous met hors de nous ? Elle se montre et se cache dans la manière dont tout est présent ; à savoir en ceci que, malgré toutes les victoires sur la distance, la proximité de ce qui est demeure absente. Qu'en est-il de la proximité ? Comment appréhender son être ? On ne peut, semble-t-il, découvrir la proximité de façon immédiate. Nous y arriverons plutôt en nous laissant conduire par ce qui est dans la proximité. Est en elle ce que nous avons coutume d'appeler des choses. 140

Une proximité, qui, d'après les acteurs engagés pour une réappropriation citoyenne de l'espace, semble, paradoxalement et malgré la contraction contemporaine de l'espace, échapper. L'espace globalisé n'est pas un espace proche, c'est un espace où la notion de distance est supprimée, ce qui constitue une nuance. L'effet de rétrécissement de l'espace par le *Village Global* n'est en rien une économie de l'enracinement, au contraire, par la suppression de la notion même de distance, il propose un espace souple, fluide, permettant la dérive, le déracinement permanent. Le Village Global est une mythologie du nomadisme, pour laquelle les artistes contemporains des sociétés industrialisées sont des figures de choix.

Dans un article retraçant le parcours du situationnisme, Patrick Marcolini démontre comment l'éthique du fluide s'est peu à peu retournée contre ses initiateurs artistes et révolutionnaires, pour devenir le paradigme de ce qu'ils entendaient combattre.

En 1970, Raoul Vaneigem, alors membre de l'I.S (Internationale situationniste), écrivait déjà : *Je propose d'appeler en bloc toute l'idéologie moderniste : le situationnisme. Sur l'art, le prolétariat, la vie quotidienne, l'urbanisme, le spectacle, c'est ce que nous avons dit, moins l'essentiel, qui se trouve partout répandu.* ¹⁴¹ A l'heure actuelle, l'apologie du dépaysement, du voyage, de la fuite, et même parfois de l'exil, portée par les situationnistes

¹⁴⁰ M. Heidegger, «La Chose», op. cit., pp.195-196

¹⁴¹ R. Vaneigem, « Banalités de base-II, in Internationale Situationniste n°8, p.23, cité par P. Marcolini, « Payser le monde », in A. Berque *et alii*, *op.cit*, p. 120

dans les années 50 et 60, consonne étrangement avec la condition de l'homme hypermoderne. De nos jours, c'est bien plutôt l'économie marchande qui s'est chargée de nous dépayser, au sens propre, et le plus cruel du terme, en changeant tous les pays et paysages dans lesquels nous avons pu habiter. [...] L'apologie généralisée de l'élément liquide, du réseau, de la vitesse et des libertés, apologie qui retrouve par moment des accents situationnistes, en est la contrepartie idéologique. Seules quelques voix en appellent à réagir à la liquéfaction générale. Contre l'héraclitésime de la production capitaliste, sa fluence et sa liquidité qui coulent dans les fibres, conduits et tubulures de tous les réseaux, contre cette puissance de dissolution et de liquidation, elles en appellent à remettre à l'honneur un certain parménidisme qui affirme la stabilité, la persistance et la longévité de l'être, sa belle rondeur, la belle compacité achevée, qui lui est propre en tant que corps, corporéité, corpulence, a-t-on envie de dire. 142

Une tension entre déterritorialisation et ancrage, qui semble inévitable pour les artistes. Les motifs du *bateau*, du *fluide*, de l'*eau* et du *poisson* parcourront par ailleurs largement les entretiens. Pour Louis Schild, l'habiter communautaire et la musique sont un *voyage* et un projet, assimilés à des bateaux, des barques, quand la dynamique issue de ces expériences se définit comme quelque chose de fluide, comme un *flow*. Quant à Gregory Stauffer, qui m'invite pour l'entretien sur *un bateau comme territoire d'habitation temporaire*, qui identifie le lac comme un refuge contre l'espace quadrillé, l'habiter et l'art relèvent également d'un voyage, lorsque la multiplicité des lieux permet de faire écho à nos identités multiples, entre lesquelles il s'agit de se *mouvoir comme un poisson*.¹⁴³

=

¹⁴² P. Marcolini, « Payser le monde », in A. Berque et alii, op.cit, pp. 120-121

^{143 «} Avec la maison tu as une espèce de satisfaction, l'envie de faire plaisir autour de toi, dans des questions de partage, très simples comme ça, il y a moins d'ego, qui est quelque chose que j'aime dans la musique. C'est des façons dont marche ton identité, c'est ça qui est intéressant. Et dans l'un et dans l'autre, tu peux t'inscrire comme un voyageur, enfin c'est très sédentaire comme façon de faire, mais il y a tout plein de façon de faire son chemin. Autant dans une maison qu'en musique... mais ce que tu traces, ton voyage, c'est ton identité au final. [...] Ça je pense que les questions de la dynamique, du projet, c'est lié pour tout, moi je sais que c'est quelque chose qui me porte. Dans ces projets, dans ces « barques », dans ces « bateaux », c'est la dynamique, c'est qu'il y a un truc, il y a un flow comme ça, quelque chose de très fluide. C'est quelque chose qui coule, quoi. » Louis Schild, entretien, cf. annexes p. 163

[«] Pour moi il y a un rapport lié au voyage, dans « habiter ». Moi j'ai beaucoup bougé au fait, aussi avec très longtemps une espèce de poids de pas trouver, ou de vouloir vraiment trouver le lieu et de pas trouver, mais avec un vrai plaisir à tout le temps découvrir des nouveaux lieux. Et je dis le voyage parce que je pense qu'habiter c'est découvrir qu'on est multiples nous-mêmes, tout comme les lieux. Les lieux c'est comme des appuis dans notre être multiple, notre identité multiple. C'est autant de possibilités de jouer, de jouer avec le soi, les autres. [...] J'aime pas l'idée de l'œuvre totale, ça m'intéresse pas, ça me fait même peur un peu, cette idée que des choses devraient tout contenir, au contraire en fait j'aime bien qu'il y ait des parts un peu mystérieuses, on revient à cette idée des identités multiples, il me semble que c'est le cas et on a pas besoin de trop en parler... plutôt, comme un poisson un peu, bouger dedans, je sais pas, se laisser naviguer dedans... »

G. Stauffer, entretien, cf. annexes p. 177

De fait, pour les deux artistes, la dialectique entre nomadisme et sédentarité sera régulièrement évoquée comme une question personnelle encore en recherche, et parfois complexe. Une tension qui se résout précisément dans *la présence et l'attention aux choses*, lorsqu'un paradoxe heureux voudra que c'est précisément par la proximité de la matière, que se révèlent alors le dynamisme et la fluidité entre le sujet et le monde.

S'il est d'une acception désormais commune que le rôle des artistes consiste à déterritorialiser, à lutter contre les espaces figés et cristallisés – ceux des frontières, des exclusions, des idéologies conservatrices ou fanatiques –, il apparaît aujourd'hui qu'il s'y soit ajouté un second rôle : celui de ne pas souscrire avec complaisance à l'espace fluide, et à l'idéologie du déracinement, mais d'en faire la critique engagée.

Cette démarche critique passe alors peut-être en effet par un moment de « parménidisme ».

Pour contrer la mythologie du nomadisme global, on se rappellera alors que le continuum sensoriel est entendu comme un exercice de la chair. Les auteurs, artistes et œuvres convoquées dans cette présente recherche font le chant poétique de la matérialité. L'habiter ici est matériel, tout comme l'imaginaire est matériel, tout comme les arts scéniques sont matériels. Se réapproprier l'espace par l'engagement politique ou par l'art implique donc un certain engagement dans la densité. Si rien ne permet d'affirmer que ce « parménidisme » ait un statut ontologique plus pertinent que l'héraclitéisme – on ne saura discuter ici la question de savoir si l'être est plutôt fluide ou plutôt d'une « belle rondeur » – il reste que, provisoirement, une démarche artistique inspirée par les question de l'habiter doit se tenir vigilante face aux hypertrophies du fluide et de la transparence contemporaines. Tâche artistique, philosophique et politique délicate, quand, en première ligne des fustigateurs du monde globalisé et de la pantopie néo-libérale, se trouvent les conservateurs de frontières et autres nostalgiques d'un pays de cocagne fantasmé, c'est-à-dire les gardiens du premier espace contre lequel les artistes ont traditionnellement à lutter : l'espace figé.

Mais le matérialisme convoqué ici n'est pas n'importe quel matérialisme; c'est un matérialisme poétique, c'est-à-dire, nécessairement selon Bachelard, un *mouvement*. Car lorsque la métaphore fige, la véritable image matérielle poétique, elle, met toujours la pensée et les sens en mouvement. L'entrelacement constant de l'expérience des sens avec la jouissance des symboles permet d'envisager de multiples mises en présence, toujours renouvelées.

117

Le « matérialisme poétique pour reconquérir l'espace » devra ainsi déjouer les pièges du conservatisme, traçable chez Ramuz ou Heidegger, et un certain apolitisme mystique des héritiers d'Emily Conrad, facilement récupéré par une bien-pensance consumériste.

Parce qu'il est poétique, le parménidisme des arts du spectacle est une expérience de l'espace qui fait place à la contradiction, au paradoxe, à l'ambiguïté et à la juxtaposition, c'est-à-dire à la vie et au mouvement.

Après des courses sans fin dans la pampa sud américaine, Jules Supervielle écrit : à cause même d'un excès de cheval et de liberté, et de cet horizon immuable, en dépit de nos galopades désespérées, la pampa prenait sur moi l'aspect d'une prison, plus grande que les autres. Et ainsi les deux espaces du dedans et du dehors échangent leur vertige. [...] Vivre, vivre vraiment une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du trouble de l'être. N'oublions pas que dans cette zone de surface sensibilisée, avant d'être il faut dire. Dire, sinon aux autres, du moins à soi-même. Et toujours s'avancer. 144

Si l'artiste de théâtre contemporain est prêt de temps en temps à descendre de l'avion et quitter l'auberge espagnole globalisée débordante de jeunes productifs branchés, il pourra prendre le temps de dire, sinon aux autres, du moins à lui-même, toute la conscience du trouble de l'être, les contractions et contradictions spatiales, ou encore tous les précipités de rêves qu'il a rencontrés dans son métier. Et s'avancer.

Les créateurs du *Unmonastery* suivent à cet égard un mouvement intéressant, aussi paradoxal que la *pampa* de Supervielle : collectivisés uniquement à travers la toile dans un premier temps, soucieux *d'ancrer réellement* leur action quelque part, ils ont été surpris, lors de la prise du premier bâtiment, des conséquences, physiques, sensibles, de cette expérience de *proximité*, qu'ils n'avaient pas anticipée. Aujourd'hui, alors que les *Unmonastery* fleurissent, les groupes de base avertissent : ces expériences sont toujours fragiles et éphémères. Les bâtiments ferment tôt ou tard. Pour *stabiliser* les expériences, pour leur donner une valeur identifiable de manière pérenne, il n'y a à ce jour qu'un endroit qui permette de *fixer* leurs acquis : le réseau informatique.

¹⁴⁴ G. Bachelard, La poétique de l'espace, op.cit pp.198-199

II Étage et rez-de-chaussée

1 La maison de Hulul a un étage et un rez-de-chaussée. Il y a vingt marches à l'escalier. Parfois, Hulul est à l'étage dans sa chambre. D'autres fois, il est au rez-de-chaussée dans la salle de séjour.

2 Quand il est au rez-de-chaussée, il dit : « Je me demande bien comment ça va là-haut? » Quand il est à l'étage, il dit :

« Je me demande bien comment ça marche en bas? Je ne peux jamais être qu'à un seul endroit à la fois.

3 Il doit pourtant y avoir un moyen de se trouver au même moment au rez-de-chaussée et à l'étage.

Peut-être qu'en courant très, très vite, je pourrais me trouver dans les deux endroits en même temps? »

> Il grimpe l'escalier et dit : « Je suis en haut, »

4 Puis il dévale l'escalier et constate :

« Je suis en bas. »

Hulul escalade et dégringole l'escalier de plus en plus vite.

Il crie:

« Hulul, es-tu en bas? »



HULUL, LE PLUS HEIDEGGERIEN DES HIBOUS

Arnold Lobel, Hullul, éd. L'école des loisirs, 1993

III.2 La poétique de l'espace est-elle un romantisme?

Rousseau, Hölderlin, Rilke, Marx, Elysée Reclus, Illich, Heidegger, Bachelard, Merleau-Ponty, Artaud, Guy Debord... la poétique de l'espace ne semble pas de prime fraîcheur, ni s'abreuver à la source de jouvence de la contemporanéité... et pédale peut-être résolument dans la semoule de 68.

Probablement, tout comme les *précipités de rêves*, les révolutions paradigmatiques prennent du temps à se densifier dans le collectif. Si l'écologie n'est prise au sérieux que depuis à peine dix ou quinze ans, on ignore par ailleurs souvent quelle est son étymologie, renvoyant bien plus à la notion d' « habitat » qu'à celle de « nature ». Quant aux luttes spatiales et urbaines qui ont lieu sous nos fenêtres, celles-ci peinent toujours à trouver une légitimité, quand bien même le processus d'accélération des inégalités spatiales explose dans tous les grands centres urbains d'Europe et d'ailleurs. En parallèle, les cadavres s'entassent aux frontières italiennes et grecques, sans que personne d'entre nous, ou presque, ne soit prêt à entamer ne serait-ce qu'un effort de régénération de la pensée.

En envisageant les enjeux spatiaux et environnementaux sous cet angle, on est ramené rapidement à l'éternelle question : la poésie et l'art ont-ils un vrai pouvoir d'émancipation collective ? Et une question secondaire, plus précise : *quelle* poésie et *quel* art auraient un pouvoir d'action pour une refonte de nos rapports à l'espace ?

Force est de constater que la poétique de l'espace fraye parfois avec un romantisme aux accents doucereusement conservateurs. Les maisons de Bachelard doivent avoir une cave et un grenier, quand celui-ci rétorquera, à un jeune journaliste lui confiant habiter un appartement, que bien entendu ce dernier, dans ce cas, « n'y comprend rien » 145. La terre de Ramuz côtoie la charrue et la cruche de Heidegger, et les coffres en bois sont plébiscités par tous. Quand ce n'est pas le *terroir* qui semble s'inviter, c'est l'orientalisme, cher à la tradition romantique, qui prend le relais – Augustin Berque et les chercheurs à sa suite développent une pensée volontiers anti-occidentale, et se ressourcent régulièrement à l'architecture japonaise.

¹⁴⁵ H. Knapp et J.-C. Bringuier, « Gaston Bachelard parmi nous, l'héritage invisible », reportage pour le magazine *Cinq colonnes à la Une*, 1961

Un orientalisme que l'on retrouve fortement ancré, là encore, dans le *Théâtre de la Cruauté* d'Artaud, par le biais du théâtre balinais.

Commentant le rapport aux *choses* de Heidegger, la jeune chercheuse en urbanisme met en garde :

Disons, je serais quand même assez critique par rapport à cette idée que dans la société technocratique on serait coupés... je pense pas, – tiens j'ai craché en disant ça –, ... si c'est justement notre condition ontologique, l'habiter, je ne vois pas comment on pourrait s'en couper. On habite autant, maintenant, dans des tours de verre, qu'on habiterait dans une cabane. Il y a justement des chercheurs qui ont revisité – c'est un débat assez vieux, assez connu que je découvre – le rapport aux choses, à la matérialité... enlever un peu le point de vue moral, critique, du consumérisme, pour voir le rapport à la chose comme quelque chose d'essentiel, par lequel on se définit. Disons je serais pas trop prompte à verser dans la moralisation du rapport aux choses. 146

Les *praxis* développées pour PLACE, lorsque l'espace se remplit de souvenirs spatiaux récupérés dans la langueur de l'hypnose, ou les dérives post-situationnistes de Mathias Poisson, échappent-elles à la tradition d'une forme de *mythologie passéiste* de l'art comme de l'espace habité ?

Sur la colline avec le groupe de marcheurs genevois, on s'interroge sur « la poésie ». La pénultième partie de la promenade s'était déroulée en zone industrielle, traversant une vaste aire de parking. Dans l'environnement silencieux, le vent se lève, une canette abandonnée commence à rouler énergiquement devant les marcheurs assis sur des murets. Arrêtés, silencieux, ils observent la canette, d'entre tous la plus vivante ; elle danse, c'est un spectacle pour les randonneurs arrêtés, un « théâtre des petites choses ».

Je songe alors à une scène devenue *culte*, celle d'un long plan fixe montrant un sac plastique qui vole dans les airs, dans le film américain *American Beauty*. Il se pourrait que la poétique de l'espace encourage parfois une sorte de « syndrome *American Beauty* ».

Bachelard appelle à faire avec du familier de l'étrange, à s'occuper de « petites choses », à créer une poétique du quotidien. Or ce geste est également passé au crible d'une bien-pensance commune, sur ce qui « fait poésie », et traité au rouleau compresseur d'une production culturelle à spectre large. On trouvera ainsi facilement enchanteur et poétique d'observer quelques instants un sac plastique qui virevolte au dessus de la route. Le regard

¹⁴⁶ L. Bordone, entretien, cf. annexes, p.149

culturel est de fait devenu un fin dénicheur de la « poésie dans la ville ». Et la réhabilitation poétique de la friche aux hautes herbes anarchiques, du musicien de rue, est absorbée et rejouée dans le paradigme utilitariste et entrepreuneurial de l'habiter, et joue un rôle particulièrement important dans le processus de gentrification, pour lequel la notion de *ville-bohème* participe largement. En ce sens, elle prend la fonction de compensation romantique, quand la poétique du sac plastique qui vole, et du saltimbanque musicien, servent peut-être aussi, précisément, d'appareil d'exclusion du tag ou du Rom.

Heiner Goebbels, tout au moins, n'est pas un artiste romantique. Son *Erarijaritjaka* joue des potentiels modernes et post-dramatiques du palimpseste, et de la déconstruction du sens et des *media* utilisés. « Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt ». 147 L'expérience spatiale liée aux motifs de la ville et de la maison est une expérience sensorielle, visuelle et musicale, dont la force converge avant tout vers le théâtre, vers son langage propre, vers la puissance de son art de la représentation, spécifique. Et les potentialités poétiques de la *pluralité des espaces*, offertes au spectateur, ne s'inscrivent pas dans la démarche d'un théâtre *sur* l'habiter.

Le spectacle PLACE, s'inscrivant dans le contexte de cette présente recherche, se donnait pour enjeux une démarche résolument plus transitive, cherchant à embrasser et donner une forme théâtrale au contenu traversé, contenu philosophique, social et politique, lié aux questions de l'habiter contemporain. « Comment tu matérialises ? C'est là que les difficultés commencent », rappelait l'architecte Blaise Sahy. L'approche aura été de tenter de s'éloigner des sirènes de la « poétique des petites choses », et d'un sensorialisme quelque peu inoffensif, par le paradoxe, le didactisme direct, et la mise en scène littérale des grandes coupures dialectiques. Quand les corps et la chair semblaient jouir de tout l'espace scénique, c'est finalement un texte projeté qui leur prendra toute la place, les confinant au bord de scène. Quand les corps se dématérialisent, cachés dans une voiture, et ne révèlent leur sensorialité plus que par des indices sonores, c'est un texte, matérialisé directement en tant que texte et typographie, qui occupera l'espace, dans un silence dont on aura déjà relevé la qualité sensorielle. Quand on est au dehors de la voiture par l'œil, on est conjointement dedans par l'oreille, tandis que le texte, extra-diégétique par sa fonction spatiale de projection et par son type d'énonciation, finit par pénétrer la diégèse entièrement, par le resserrement progressif

¹⁴⁷ « Parfois si on remarque certaines choses, c'est bien parce qu'elles ne correspondent à rien ». Canetti, mis en exergue par Goebbels dans un article sur *Erarijaritjaka, cité par* C.Risi, « Der Rythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung », in K. Röttger, Orbis Pictus-theatrum Mundi, Band I: Piktorale Ästhetiken und Bildwerdung im Theater. Gunther Narr Verlag 2010.

autour d'un « je » certes dématérialisé sur scène, mais de plus en plus contextualisé et envahissant. 148

D'autre part, sur scène, le didactisme politique total et assumé éloigne longuement le spectacle du poème, pour n'y revenir qu'à la fin, avec une parole qui se fragmente progressivement, s'image, et se clôt avec les vers de Hölderlin. La rhétorique globale, empruntée au texte de squatters lausannois qui ouvre le spectacle, est bel et bien romantique, faisant appel à des notions traditionnelles pour le romantisme, liées à l'enfance, à la sauvagerie, à l'étranger, à la nature, à la déterritorialisation. Toutefois c'est un romantisme tributaire aussi d'un contexte historique différent : une poétique plus féroce, issue plutôt des contextes urbains contestataires des années 80 et 90, utilisant volontiers de la contradiction, du paradoxe, et du conflit, comme ressource de la pensée.

Dans un article consacré à la récupération *artiviste* des espaces culturels, Gerald Rauning analyse différentes expériences d'occupation des théâtres et musées en Europe, pour une réappropriation citoyenne de l'art. Faisant écho aux pratiques politiques libertaires ou aux analyses foucaldiennes des *micro-pouvoirs*, l'auteur démontre que les démarches de réappropriation des institutions culturelles fonctionnent lorsque celles-ci ne s'imposent pas à elles-mêmes l'édification d'un cadre idéologique et légal unifié et cohérent, mais s'abordent plutôt comme des tentatives conjointes, en constante *friction*, dans une approche *moléculaire*, et, partant, une approche *molécularisant* les institutions culturelles.

Cette approche post-coloniale et post-moderne, conférant un caractère résolument *multiple* aux espaces symboliques et réels, aux espaces de pensée et d'action, permet donc également de désamorcer un certain romantisme, entendu comme poétisation idéologique et instrumentale du réel. Au multiculturalisme fonctionnant par symbiose et harmonie, prôné par la porte-parole des CFF pour le nouveau quartier lausannois, lorsqu'au *Café des Bouchers* « les costumes-cravates mangent avec les petits artisans » 150, il sera donc opposé une vision de l'espace urbain et culturel, en tant qu'espaces qui *rendent possible* et accueillent la multiplicité, entendue aussi comme expérience du conflit, de l'incohérence, du paradoxe et de la contradiction.

Il convient là encore de faire un constant effort critique pour savoir d'où l'on parle, et tenter de désamorcer un romantisme de l'espace qui instrumentalise, en fixant un kitsch esthétique et social. Mais si « romantisme » s'entend au sens historique d'une attention portée

¹⁴⁸ Cf. texte complet en annexes, p.190

 $^{^{149}}$ G. Rauning, « Occupy the Theater, Molecularize the Museum ! Inventing the (Art) Institution of the Commons », http://d-nb.info/1053539320/04 150 Cf.p.20

au champ du sensible et de l'affectivité, à la valorisation – éthique ou simplement méthodologique –, de l'étrange et de l'étranger, à la déconstruction des constantes prérogatives de la rationalité quand celle-ci se fige en idéalisme progressiste, et à un certain goût pour les espaces en friche ou en ruine, il est alors fort probable que la poétique de l'espace est, et restera, un romantisme.

Une filiation qu'il est aussi possible d'assumer, avec conviction, et même un peu d'autodérision parfois.

Et, finalement, de pédaler dans la semoule, avec bonheur, parce que celle-ci est pour l'instant toujours plus solide, et meilleure, que celle proposée par les CFF.

C'est marrant la définition du romantisme je la connais pas mais ça me parle à fond je m'y retrouve bien, alors que je croyais que j'étais pas romantique... nan là ça colle.¹⁵¹

¹⁵¹ G. Stauffer, entretien, cf. annexe p.187

III.3 Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris au théâtre?

L'approche phénoménologique de l'espace *vécu*, l'investigation pour un partage de la densité polysensorielle de l'espace, et la quête ontopoétique du *continuum empathique* peuvent sembler des paris bien étranges à faire au théâtre. En effet, ce dernier n'est-il pas aussi précisément le lieu ritualisé des grandes coupures dialectiques, et ce précisément par le mode de la spatialisation? Ceux qui agissent, et ceux qui regardent. Ceux qui bougent, et ceux qui sont immobiles. Ceux qui jouissent de leurs corps et de leur voix, et ceux qui en sont momentanément privés. Ceux qui sont en lumière, et ceux qui sont dans la pénombre. Ceux qui sont dedans, ceux qui sont dehors. L'espace de la représentation n'est-il pas par essence l'espace de l'objectivation? Ne dit-on pas d'un spectacle, comme on le dit d'une architecture réussie, qu'il est « un bel objet »?

Depuis la période post-dramatique – mais déjà avec les avant-gardes –, il est désormais acquis que, loin d'être le lieu de la séparation et de l'objectivation strictes, le théâtre est le lieu où l'on s'inquiète de cette coupure-là et de sa légitimité. Il est le lieu où l'on en joue, où on la déjoue, où on la rejoue, où on la sacralise, incessamment, jusqu'à lui injecter de l'intérieur un réel poison jubilatoire. Il n'en reste pas moins que, à part peut-être les expériences telles que Dyonisus in 69152 et quelques-unes de ses successeuses appartenant au genre du théâtre participatif, les spectateurs ne sont pas des danseurs et des acteurs durant la représentation.

Dès lors, toutes les *praxis* cherchant à stimuler une phénoménologie de l'espace vécu pour les interprètes, posent tôt ou tard la question de leur restitution dans l'espace de la *représentation*. Comment faire passer une sensation d'un corps à un autre ? Comment rendre compte de la richesse qualitative d'expériences corporellement et subjectivement ressenties ?

¹⁵² Schechner monte une version des Bacchantes en 1969 à *Greenwich Village*, dans laquelle les transes bacchiques sont largement partagées par les spectateurs. Un documentaire tourné par De Palma en *splitscreen* capte à la fois la pièce et la réception active du public.

Une question essentielle au théâtre, mais aussi en épistémologie, que l'on peut résumer au problème dit des *qualia*, ou de l'*effet que ça fait*. Le philosophe des sciences et du langage Thomas Nagel publie en 1974 un article qui fera date pour la philosophie analytique, intitulé *Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris ?*¹⁵³, dans lequel il démontre que le seul moyen de savoir l'effet que ça fait d'être une chauve-souris, c'est d'en être une. C'est pourquoi les *qualia*, c'est-à-dire toutes les qualités subjectivement ressenties – sensations, émotions, douleurs, etc. – échappent définitivement à toutes connaissances objectives, de même que, par voie de conséquence, la conscience humaine échappe à la connaissance.

Si les épistémologues et les neurosciences continuent à batailler autour du problème de l'effet que ça fait, le théâtre lui, n'est pas chargé d'établir des connaissances scientifiques. Mais il se peut qu'à sa manière, il bute également sur le problème des *qualia*.

Les *praxis* développées durant le processus de création de PLACE ont parfois fait état d'une sorte de « solipsisme de la sensorialité », certaines peinant à trouver les pistes d'un langage scénique convaincant accessible au spectateur. La richesse des images perçues sous état d'hypnose a par exemple aussi pour corollaire une sorte d'énergie physique pâteuse, et une difficulté momentanée à travailler, précisément, avec le *dehors*.

Gregory Stauffer avertira lui aussi que le jeu de sensorialités spatiales peut parfois faire l'effet d'une drogue dans laquelle on peut aussi se perdre, si l'on ne varie pas les types d'états de disponibilité sensorielle. Pour ne pas fondre dans un « gros brouillon », le performeur a appris à se donner des cadres, spatiaux, temporels, et des *règles de jeu*. ¹⁵⁴

Il convient donc de distinguer lesquelles de ces expériences sont, à l'instar de l'expérience des yeux ouverts de Mathias Poisson, des expériences résolument destinées à d'autres contextes que ceux de la scène, destinées à être *vécues*. Lesquelles peuvent, de plus, s'avérer d'excellents outils à développer au sein d'un processus de création scénique, mais doivent cependant en rester au statut de pratiques justement, à l'instar d'un

¹⁵³ T. Nagel, « What is it like to be a bat? », in The Philosophical Review, no 83, vol.4, 1974

^{154 «} En tout cas l'espace c'est ce qu'on veut bien qu'il soit, c'est en nous, mais ensuite en effet il peut être sensoriel, ça dépendra toujours de combien on est disponible à ça, à recevoir, ça varie, peut-être c'est aussi nécessaire que ça varie ces disponibilités, mais moi c'est ce qui me plaît le plus, moi j'adore, bon après ça peut être un peu comme une drogue, on peut perdre les pédales avec ça... » G. Stauffer, entretien, cf. annexes p. 182 Un mot, parce qu'il m'est venu en tête, par rapport aux transitions entre l'état «d'immersion» puis celui d'«activation». Je fais 2 choses et je pense qu'elles m'aident bcp : d'une part une wish list, que je ne cesse de réalimenter corriger, reformuler. Elle place des tensions autour de moi, entre moi et les gestes sans que je doive forcément m'y référer de manière directe et stricte. D'autre part je mets en place des cadres, j'entends temporels (et aussi spatiaux). Cadrer les choses c'est assez nouveau dans ma vie. G. Stauffer, mail, cf. annexes p. 189

échauffement. Et enfin lesquelles sont prometteuses de se faire saisir en *langage*, langage propre à l'exercice de la mise en scène, langage partageable avec un public dans le contexte de la *représentation*. Si l'on veut être strict avec les présupposés que l'on s'est donné dans cette recherche, la représentation devra néanmoins réserver une place à un langage sensoriel, matériel, et, en quelque sorte, anté-conceptuel.

Dans le cas de *Erarijaritjaka* ou de *PLACE*, c'est plutôt par le frottement *palincestueux* entre les medias, par les jeux d'écarts entre différents langages scéniques et spatiaux, et par les jeux paradoxaux entre les situations spatiales, que la transmission possible d'une charge sensorielle sera pariée, c'est-à-dire aussi, en quelque sorte, une transmission par la *bande* ou par le *manque*. Avec, à noter encore, dans les deux cas, une forte mise sur l'acoustique, comme sens permettant de déjouer les prérogatives conceptuelles usuelles de l'œil.

D'autres travaux ou artistes, et spécialement dans la danse, cherchent cependant une transmission plus directe d'un travail *infra* et interne à partir des sensations vécues par les corps sur scène. Démarches délicates, souterraines et souvent fragiles quant à leur dépendance vis-à-vis de chaque situation spécifique de représentation, elles « parviennent » ou laissent de marbre, et dès lors, méritent particulièrement le titre de noblesse « d'art vivant ».

Cependant, revenant au dualisme et au paradoxe, je songe aussi à une représentation de *Kabuki* vue à Tokyo, ou encore aux descriptions du théâtre balinais par Artaud, tendant à faire penser que c'est aussi en devenant stylisation extrême, voir *signe pur*, que certains théâtres aux traditions longues parviennent à transmettre la plus épaisse des émotions et des *gangues sensorielles...*

Au théâtre plus que partout ailleurs c'est du monde affectif que l'acteur doit prendre conscience, mais en attribuant à ce monde des vertus qui ne sont pas celles d'une image, et comportent un sens matériel. Que l'hypothèse soit exacte ou non, l'important est qu'elle soit vérifiable. 155

Contrairement à l'épistémologie où au laboratoire de neuroscience, la question de la vérification au théâtre est épineuse, voire pour certains, à proscrire. Tout aussi épineuse, celle de savoir *qui* vérifie — l'applaudimètre ? la critique ? le sérail ? les directeurs qui programment ? ce *spectateur-ci*, qui par son retour détaillé, semble avoir entièrement partagé une intensité importante pour lui ?

¹⁵⁵ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, éd. Gallimard, Paris, 1964, p.202

Mais Artaud ne dit pas que l'hypothèse doit être *vérifiée*, il dit qu'elle doit être *vérifiable*. C'est peut-être là une très belle définition, pour une mise en scène qui cherche à travailler sur les sens, voire pour toute mise en scène... Faire. Proposer. Afin que quoi qu'il arrive, une expérience soit *vérifiable pour quelqu'un*, et peu importe la question de savoir pour qui précisément. Pas plus que celle de savoir si elle est, avec certitude, *vérifiée*.

Le dernier mot revient à l'architecte :

Bon moi je suis pas philosophe. Je travaille pas directement avec ça, mais indirectement c'est un sujet qui m'intéresse, j'aime l'histoire de l'art, la peinture, l'œuvre, on revient à ça. À partir du moment où il y a œuvre, il y a une forme de beauté. Il y a du sens dans ce qui est fait, ça peut déplaire, mais peu importe, t'as fait – et ça c'est valable pour toi aussi – ça c'est intéressant, il y a une forme de beauté. On en revient à cette idée que travailler sur la sensualité des matériaux, c'est pas forcément construire une image. Mais ça c'est aussi peut-être une chose pour toi, tu dois penser plus concret pour ta recherche, comment tu matérialises ? C'est là que ça commence. La mise en scène, c'est mettre en espace. Ça c'est le lien entre architecture et théâtre. 156

¹⁵⁶ B. Sahy, entretien, cf. annexes, p.161

III.4 Le théâtre de l'habiter est-il de la médiation culturelle?

Il aura été régulièrement suggéré que cette recherche, – qui tente de relier habitants et théâtre, et qui met en lumière des pratiques artistiques ne se destinant pas nécessairement au contexte de la représentation – pourrait, sinon devrait, s'inscrire dans le champ de la médiation culturelle. Mais qu'est-ce que la médiation culturelle ?

En plein essor institutionnel en Suisse, désormais imposée par les collectivités publiques aux compagnies théâtrales par le biais de leur demande de soutiens financiers, la médiation culturelle peut être schématiquement divisée en deux approches (souvent entremêlées): la médiation de l'art – centrée sur l'œuvre et son accessibilité –, et la médiation par l'art, centrée sur le lien social créé au moyen d'une démarche artistique. Fille historique de la démocratisation culturelle, trois écueils principaux guettent la médiation culturelle: une approche instrumentale et quantitative – lorsque la médiation endosse essentiellement les objectifs des métiers de la communication et du marketing –, une approche neutralisant les forces subversives ou poétiques de l'art – lorsque l'art est réduit et instrumentalisé à des fins de contrôle social, et enfin le plus courant des trois, une approche reproduisant les mécanismes de domination symbolique – lorsque le médiateur postule qu'il est détenteur d'un savoir à transmettre à des personnes envisagées comme préalablement vides de culture.

Tout comme l'urbanisme critique, il existe un courant de médiation critique 157, qui tente de donner les moyens au médiateur, ainsi qu'aux autres acteurs de la situation de médiation, d'échapper, voire si possible de déconstruire, les *habitus* de reproduction sociale. Dans cette approche, toute posture relative à une pédagogie de la transmission est exclue, délaissant parfois même le terme de médiation au profit de celui d'*interculturalité*. Dès lors, il est postulé que l'artiste, ou l'œuvre, est, dans une situation de médiation, autant en attente d'enjeux de

120

¹⁵⁷ Voir notamment les travaux de recherche de la prof. Carmen Mörsch à la ZHDK, Zürich

rencontre et de transformation potentielle, que les publics. Le courant de la médiation critique a des incidences directes sur la façon même de concevoir les projets et de créer des contextes.

Ainsi de ce projet exemplaire dans une école en Suisse alémanique, où une sculptrice établie s'est vu proposer d'installer son atelier dans la classe vide d'une école primaire, durant une année. Loin de donner des *ateliers* aux enfants, elle a simplement fait son travail d'artiste quotidiennement, avec pour seule décision de sa part de laisser toujours la porte ouverte, et de prendre du temps pour les visiteurs curieux. Dès lors, c'est autant certains petits élèves, que les enseignants, les membres du corps administratifs ou d'intendance du bâtiment, qui ont pu passer du temps à l'atelier. Les plus curieux ou intéressés auront développé une relation avec l'artiste, l'atelier et le travail, et d'autres n'en auront jamais franchi la porte.

Dans une telle approche, on rompt avec l'idée, très répandue dans le contexte scolaire, qu'il faut coûte que coûte que tous les élèves aient accès à la culture. Difficile à mettre en place dans de bonnes conditions, cet objectif quantitatif est souvent réduit à des solutions intermédiaires, quand certaines classes, des régions urbaines principalement, ont toutes accès au théâtre ou au musée, et quand d'autres, issues de régions péri-urbaines ou agricoles, ne s'y rendront jamais. Ou encore lorsque la possibilité d'une démarche culturelle repose en grande majorité, dans les faits, sur les velléités individuelles des enseignants.

Exactement comme en urbanisme, l'impératif (quantitatif) de la participation du public est aujourd'hui largement critiqué et remis en question en médiation culturelle critique. Le concept d'interculturalité s'efforce en cela de déplacer le champ de la médiation hors d'une logique paternaliste d'intégration. 158

Avec l'expérience de l'atelier ouvert au sein de l'école, on organise la relation de l'art et de l'école par le biais d'une inscription physique, *in situ*, sur le mode de la simple *collocation* et de la *proximité spatiale*. Art et école, justement, *habitent ensemble momentanément*.

On désacralise l'idée qu'il faudrait que tout le monde soit concerné par toutes les formes d'art, et on accepte l'idée que la sculpture, au même titre que le stylisme, le jeu d'échec ou le *skate*, puisse intéresser certaines personnes et pas d'autres. La différence essentielle d'avec une situation où des élèves ne seraient pas emmenés au théâtre ou au musée parce que leur

12በ

¹⁵⁸ « In a machinic understanding of the art institution of the commons, all models of participation and activation of the audience must be reconsidered as ambivalent processes and part of the participation imperative. Instead of the paternalist perspective that asks how (ever new) audiences can be included and activated, the material and immaterial resources of the art institution are to be made available for a transversal production transcending the logic of integration and incorporation ». G. Rauning, « Occupy the Theater, Molecularize the Museum!) Inventing the (Art) Institution of the Commons », http://d-nb.info/1053539320/04

enseignant ou leur directeur ne peuvent ou ne veulent pas en faire la démarche, c'est que la liberté de franchir ou non la porte relève entièrement de celle de l'élève.

C'est une démarche qui, évidemment, risque de « perdre » certaines belles rencontres possibles, lorsque des élèves plus timides ou *a priori* peu curieux n'entreront pas dans l'atelier, alors qu'ils en auraient peut-être tiré quelque chose. Mais ce risque est aussi à la hauteur de l'autonomie et du libre arbitre qu'on souhaite pour les enfants et les êtres en général ; la liberté, après tout, consiste aussi dans le fait de pouvoir décider de franchir ou non une porte.

Le plus remarquable de cette expérience, c'est que, lorsque la sculptrice est interrogée, celle-ci ne va jamais postuler les effets qu'aurait eu possiblement cette résidence sur les élèves ou les autres visiteurs. Elle ne parle que des effets que l'expérience a eus sur son propre travail d'artiste, et elle ne cessera jamais de s'exprimer en artiste, qui analyse simplement son travail du moment, influencé par un nouveau contexte.

Dans cette perspective, où la médiation devient un possible moment de cotransformation, une co-construction du sens et du sensible par le biais d'un travail double de la matière et de la relation humaine, le principal argument détracteur envers la médiation peut revenir en force : la médiation n'est-elle pas alors une tautologie de l'art ? N'est-ce pas la meilleure preuve de son inutilité, voire de son inexistence conceptuelle ? Car, si c'est cela la médiation, qu'est-ce que l'art alors ?

Aux détracteurs qui usent de cet argument, on pourra répondre qu'en effet, une bonne médiation est une médiation qui vise et désire, dans un horizon idéal, sa propre disparition. Mais que, *provisoirement*, elle permet aussi d'indiquer les moments où l'art est attendu et où pourtant il n'est pas, lorsque celui-ci se fait instrument de distinction sociale, se terre dans des jeux d'hyperspécialisation, ou, plus couramment, se fait pur produit pour la société marchande.

Dès lors, une démarche comme cette présente recherche, qui consiste à interroger et créer des *praxis* issues des arts scéniques, utilisables à la fois pour la scène et hors du contexte de la scène afin de participer à un effort collectif de réappropriation sensorielle, poétique et effective des espaces, pourrait tout à fait s'appeler médiation culturelle.

Avec l'exemple de l'atelier de sculpture à l'école, où la médiation consiste simplement à cohabiter, on retrouve par ailleurs exactement l'approche indistincte, non hiérarchisée et non objectivante, plébiscitée par les artistes et habitants engagés pour l'habiter émancipé. C'est encore un processus de travail très proche que décrit le musicien Louis Schild dans sa collaboration avec les architectes, lorsque celui-ci se garderait bien, tout comme la sculptrice,

de chercher à inférer ce que lui, en tant qu'artiste, aurait pu « apporter » aux architectes. Se situant ailleurs que dans une logique de « pratique », de « recherche », ou de « terrain », la seule chose descriptible pour le musicien sera, finalement, au travers de l'échange, ce que l'expérience lui apporte à lui et à sa musique.

Ça a plutôt été des discussions et des expériences, des ressentis avec deux trois personnes avec qui ça a pu prendre, avec qui il y avait l'envie de faire des choses très simples, j'avais invité des gens à parler, à présenter leur travaux, des sortes de conférences d'architecture, ça a ouvert sur des questions de comment on a envie de parler des choses, dans une parole très libre sur comment on ressent les choses. Démystifier le geste de l'architecte, qui est quelque chose de très fort, ça s'inscrit dans un paysage. Alors là j'avais bien aimé cette espèce de modestie-là, au niveau de la parole, de parler très librement de ce qu'on a en tête. Quelle photo on accroche au mur ? Elle nous fait penser à quoi ? Et puis à la fin du processus on va retrouver cette photo d'un truc complètement incongru, et en fait dans le projet c'était là, c'était présent, et je m'en étais même plus rendu compte. [...] Au final, je pense que c'est un rapport que j'aime bien aussi, c'est quelque chose dans le processus. Personne n'est vraiment architecte à ce moment-là, il y a un truc où toutes les identités sont un peu floutées entre les gens. Le moment venu d'être architectes, ils seront là, le moment venu de devoir faire les choses pragmatiques, sur comment ça marche fonctionnellement, il n'y a pas de souci c'est leur métier, mais d'ici là, c'est autre chose.

[...] Ça m'a beaucoup plus directement rapproché de ma façon de faire de la musique que de ma façon d'habiter.¹⁵⁹

La recherche proposée ici pourrait alors, probablement, tout aussi bien s'appeler une démarche d'artiste. Dans cette recherche, les contenus méthodologiques et théoriques se destinent aussi bien à des expériences artistiques et sociales hors de la scène, qu'ils ont atterri directement sur scène (et pour certains aspects, quasiment sans filtre, lorsque des contenus politiques et théoriques sont projetés littéralement sur le mur du théâtre, et deviennent en euxmêmes mise en scène). Mise en scène qui génère à son tour des rencontres, elles-mêmes prolongées ensuite pour le volet plus scientifique de la recherche, qui à leur tour génèrent d'autres œuvres, – telles que le projet d'édition en préparation avec Louis Schild ou la lecture performée du texte de PLACE par Lucia Bordone à Rome. Dans un tel contexte de recherche continue et volontairement indifférenciée, où est l'art, où est la recherche, où est la médiation ?

Louis Schild, entretien, cf. annexes p.168

Si l'on voudra garder la distinction entre médiation culturelle (critique) et art, il est possible cependant que celle qui séparerait « art engagé » – ou *artivism* – et médiation soit plus ténue, voire inutile. Ainsi la question ne revient peut-être pas tant à une question de distinction conceptuelle, qu'à une question de *point de vue* et de *position au sein du processus*.

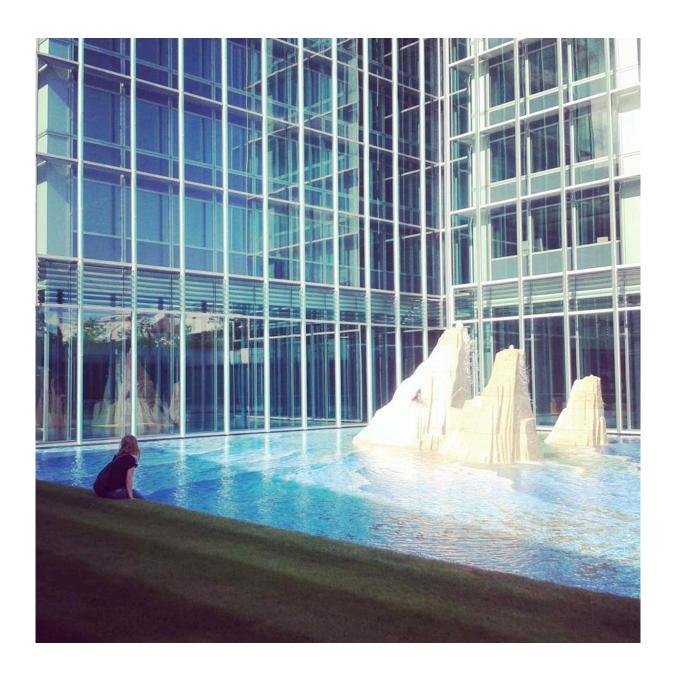
Il faut peut-être alors répondre, avec Thomas Hirschhorn et son *Musée Ephémère*, Jérôme Bel et son *Disabled Theater*, ou Louis Schild avec sa maison collective, que la question ne réside pas tant dans les définitions, que celle de savoir s'il est vraiment intéressant de les demander à l'artiste lui-même, ou à l'habitant :

Oui tu viens faire un terrain ici alors que c'est chez moi, tu seras certainement plus à même de dire ce qui est poétique ou romantique dans cette maison, tant mieux.

C'est pas forcément notre rôle à nous de la rendre poétique, il y a là quelque chose que j'aime bien, je laisse volontiers le rôle aux autres de dire que cet endroit est poétique, c'est quelque chose que j'aime assez comme idée.

On est pas obligé de faire et de dire.160

¹⁶⁰ Louis Schild, entretien, cf annexes p.173



POÉTIQUE DE L'ESPACE SAUCE ROLEX CENTER

Workshop avec Mathias Poisson, Vincent Lahache, Frédéric Séguette. PACT et Théâtre de l'Usine, Genève, août 2014

Conclusion

J'ai entrepris cette marche parce que je savais que seuls les poètes peuvent faire tenir un pays, un pays séparé de lui-même, en morceaux, un pays qui n'a plus de cœur. Werner Herzog

Les émancipations spatiales, et la refonte des usages de l'habiter, requièrent ainsi, entre autres engagements, de développer trois capacités : mobiliser la *rêverie spatiale*, engager la *corporalité* et la *sensorialité* ainsi qu'une compréhension *qualitative* de l'espace, et enfin se *mettre en présence* de l'environnement, sans le saisir dans un rapport d'objectivation.

Le théâtre et les arts scéniques, qui actualisent ces capacités de façon intrinsèque, constituent dès lors un terrain privilégié pour le collectif qui habite le monde et cherche à se réapproprier l'espace.

L'investigation de la rêverie spatiale, qui constituait le premier chapitre de la recherche, conduit à plusieurs conclusions :

Le théâtre ne fait pas seulement office de refuge pour la rêverie et l'imaginaire de l'habiter. D'une part, il développe, en acte, l'articulation permanente entre le physique et le symbolique, entre la réalité spatiale et la fiction spatiale, participant à la prise de conscience que cette articulation constitue, de fait, la *réalité même* de nos espaces.

D'autre part, la rêverie et la poétisation de l'espace, au théâtre, s'actualisent toujours en tant que *rêverie matérialisée*: en cela, rêves et fictions spatiales sont aussi une manière de nous *remettre en contact* avec la matière, de nous l'*apprendre*, voire, de la *chanter*. Si habiter le monde veut dire autre chose qu'acheter un terrain, louer un logement ou franchir une frontière, mais relève d'une *ontopoésie*, le théâtre, – art poétique entièrement spatial, tridimensionnel et matériel –, est ce chant de l'être spatialisé qui, selon le vœu de Bachelard, s'éduque d'abord à la rêverie du paysage, pour mieux s'éduquer à l'expérience du paysage.

Les témoignages de spectateurs, devant des pièces telles que *Gold*, *Springville*, *Erarijaritjaka* ou encore devant le théâtre Balinais, attestent de ce parcours en arc, lorsque la fiction et le symbolique spatial émergent directement de la matière, cheminent dans l'espace des possibles immatériels et des fantasmes, pour mieux retourner à l'ici et maintenant physiques. Loin d'être une transcendance, une échappée de nos réalités spatiales contingentes et contraignantes, le geste des arts vivants serait en cela plutôt une alchimie, qui

nous remet toujours en main *quelque chose qui a du poids*. La réalité de nos espaces ne s'est pas dissoute, au contraire, elle s'est, par l'opération du rêve artistique, *densifiée*, mais en s'habillant de la texture de l'*ouverture* et des *possibles*.

On aura voulu également, durant cette recherche, investir l'hypothèse que s'éduquer à la rêverie spatiale peut s'envisager comme une *pratique*, comme une sorte de musculation de l'imaginaire, et que les arts scéniques développent parfois des outils précis permettant de travailler ces « muscles ». Les expériences d'hypnoses spatiales ou de catalogue durant le spectacle *PLACE*, les mises en disponibilité et les techniques d'écoute de l'environnement de Gregory Stauffer, les artefacts inventés par Mathias Poisson, sont autant d'outils qui permettent, concrètement, d'approfondir, au quotidien, cette conscience d'un imaginaire *logé* autour de nous.

L'investigation de la réalité polysensorielle de l'espace, qui constituait le second chapitre, atteste là aussi de la capacité privilégiée du théâtre à investir ce champ des *qualia spatiales*. Si certaines démarches scéniques cherchent l'espace neutre de la *white box* ou de la *black box*, d'autres, comme l'usage de Gregory Stauffer de l'espace scénique, ou comme le catalogage par l'équipe de *PLACE*, développent là encore des outils précis pour se mettre en contact avec la richesse et la multiplicité sensorielle de l'espace.

Cette capacité à travailler la non-neutralité de l'espace, et à mettre en lumière la corporalité vécue et ressentie de l'espace, pose cependant le problème de la *représentation*. La spectatrice Lucia Bordone, tout comme Artaud dans les années soixante, regrette que le théâtre oublie régulièrement que son enjeu et sa force reposent principalement sur cette confrontation directe, enchantée et cruelle à la fois, à la physicalité.

La référence aux diverses œuvres scéniques, abordées tout au long de cette recherche, aura permis de brosser une première cartographie de diverses stratégies et langages scéniques empoignant cette sensorialité spatiale : dans le cas d'une démarche documentaire, telle que décrite par le jeune urbaniste spectateur au théâtre, les réalités sensibles de l'espace habité font le pari de poindre en quelque sorte *sous* le contenu discursif et informatif. Dans des démarches performatives, proches de l'installation et des arts plastiques, telles que proposées par le collectif *Hunger&Seide* ou la metteure en scène Miet Warlop, la multisensorialité constitue le cœur même et l'entier de la démarche, lorsque le spectacle n'est que textures, sons, coulures, odeurs. Ici le pari s'inverse : la charge symbolique, politique et discursive, liée aux usages de l'espace, reste à l'état de *possible émergé de l'expérience sensorielle*, et repose en grande partie sur le travail de réception du spectateur. Dans le cas de *Erarijaritjaka*

ou de *PLACE*, la polysensorialité spatiale sera traitée d'une manière plutôt post-dramatique ou post-moderne ; elle se parie par la friction entre différents langages et médiums scéniques, par le palimpseste des réalités spatiales, par des frottements fonctionnant comme un système de déroute et d'indices chez Goebbels, et comme un système de paradoxe permanent dans *PLACE*. Dans ce type de démarche, on ne met pas les doigts en pleine matière, et la sensorialité se voit aussi traitée sur le mode de l'ironie, de l'absence, de la rupture ou du manque. Dans des théâtres orientaux tels que décrits par Artaud ou vécus comme spectatrice au Japon, c'est encore l'extrême stylisation, le travail rigoureusement précis de la voix et du geste, parfois mutés en *signe pur* ¹⁶¹, qui permettent pourtant l'accès à des sensations physiques multipliées et synesthésiques.

Dans cette investigation d'un accès à la sensorialité, le motif de l'hypnose semble jouer un rôle important. Artaud y fera régulièrement référence, Gregory Stauffer décrira des états de conscience modifiée lors de ses « écoutes paysagères », l'équipe de *PLACE* l'aura utilisée telle quelle durant ses recherches, et la mise en scène de *PLACE*, qui fait défiler un texte en grand format sur un mur durant une heure et quart, n'est, finalement, pas autre chose qu'une séance d'hypnose généralisée. L'hypnose, mot générique référant à tous les états de conscience légèrement modifiée où la rationalité et la pensée logique-conceptuelle sont momentanément assourdies au profit d'une acuité de sensations et d'images, pourrait se révéler, de fait, un état privilégié et commun proposé par l'expérience scénique, quand celle-ci, selon la formule d'Artaud, cherche à faire *pression sur les sens des spectateurs*.

On aura cependant vu que cet empêtrement hypnotique dans la *gangue sensorielle* nécessite, pour rester partageable dans le collectif, – qu'il s'agisse du contexte de la scène ou d'autres démarches *in situ* –, de se voir attribuer des règles, des cadres, afin d'être une expérience activante et activée. En cela, l'insistance de Gregory Stauffer sur la notion de *jeu*, ou le développement des règles secrètes du chapeau avec l'équipe de *PLACE*, rappellent un aspect fondamental de l'art théâtral : si l'espace et la matière sont le propre des arts scéniques, au théâtre, l'espace et la matière sont avant tout *mis en jeu*. Un rappel que l'on pourra associer avec la démarche habitante, évoquée par Louis Schild, du *peras* heideggerien : pour que l'espace s'ouvre, il s'agit, pour le jardinier, comme pour le metteur en scène, comme pour l'interprète-créateur, tout comme pour l'habitant émancipé, d'apprendre à délimiter lui-même le cadre et les règles, par lesquelles il pourra plonger en pleine matière et rejouer le *monde ambiant*.

¹⁶¹ Voir à ce sujet R.Barthes, L'Empire des Signes, éd. du Seuil, Paris, 2007

L'investigation des pratiques polysensorielles de l'espace aura également permis de pointer l'usage de l'acoustique, comme canal privilégié de renversement des prérogatives de l'œil, et comme mode d'accès à des appréhensions alternatives de l'espace. Qu'il s'agisse de l'usage du noir, chez Anne-Cécile Vandalem ou dans les marches aux yeux clos de Mathias Poisson ou Gregory Stauffer, de l'usage de la musique chez Goebbels, ou des sons et du silence amplifiés dans *PLACE*, l'acoustique devient, proprement, espace.

Combinée, dans une approche kinesthésique, à la notion de *mouvement*, notamment par l'usage de la marche, comme chez Vincent Lahache, Mathias Poisson, Gregory Stauffer ou Heiner Goebbels, la mobilisation du sens de l'audition révèle que l'espace échappe aussi à la fixation en *géographie*, pour devenir une *rythmique*.

Le troisième chapitre, consacré à la notion de *poïesis*, constituait à la fois le champ d'hypothèses le plus évident concernant les liens entre théâtre et espace habité – lorsqu'il est commun de relever la capacité du théâtre à *mettre en présence* – à la fois un retour à une perspective large et paradigmatique, dont la conclusion n'est pas forcément la plus intégrée chez les professionnels et les amateurs de théâtre : tout comme l'habiter émancipé, les arts scéniques *sont une écologie*.

En valorisant les effets de *continuum*, lorsque le corps n'est pas *dans* l'espace, mais fait chair avec lui, en révélant le réseau multisensoriel de l'espace vécu, en développant des techniques précises, telles que celles d'Emily Conrad ou de Gregory Stauffer, pour retisser une continuité absolue entre l'intérieur et l'extérieur, entre le micro et le macro, entre les organes, les fluides, les tissus, les vibrations, les mouvements du corps spatialisé, et les fluides, les mouvements ou les vibrations du cosmos, les artistes scéniques, par le biais de leur propre médium, rejoignent en tous points les conclusions de certains philosophes, poètes, urbanistes environnementaux ou jardiniers habitants. Pour Louis Schild, on habite une maison autant que la maison nous habite, et cette participation mutuelle, du sujet habitant et du monde ambiant, non assimilative ou digestive, mais plutôt de l'ordre de l'enjambement ou de la *copulation* permanente, procède de deux lectures spatiales conjointes : la présence et l'attention modeste aux choses, et la conscience que l'habiter est un *mouvement, une dynamique relationnelle*.

Plus intrinsèquement que dans les démarches des arts plastiques et visuels, les arts scéniques proposent des expériences spatialisées tridimensionnelles opérées dans le temps : dès lors, l'attention aux choses et à la présence matérielle deviennent dramaturgie de l'espace.

De fait, une œuvre scénique, de façon consciente ou non, rejoue, en acte, les capacités de transformation et de dynamisme des relations qui s'engagent entre corps et espace.

L'approche holistique, la mise en valeur du motif du *continuum*, l'appréhension de l'espace en tant que système dynamique de relations, l'approche phénoménologique de l'espace en tant qu'espace *vécu*, et la vision d'une anthropologie de l'espace habité en tant que *chant poétique* constituent, de fait, les appuis principaux du saut paradigmatique tenté par les sciences environnementales, la philosophie de l'habiter, par les actions des habitants cherchant des alternatives spatiales, et nombre d'artistes scéniques.

Il s'agissait dans cette présente recherche, d'une part, d'établir une cartographie des échos, entre les pensées et les actions allant dans le sens d'une réappropriation de l'espace, et les arts vivants. En ce sens, les potentiels émancipateurs des arts scéniques ont été envisagés comme un *déjà-là*, comme des savoir-faire spatiaux déjà activés par les artistes, qu'il s'agissait avant tout de mettre en lumière.

D'autre part, la recherche s'est aussi orientée vers la question d'un potentiel à activer et à mobiliser, permettant aussi de faire en sous-texte la critique d'un certain désengagement des artistes scéniques en matière d'espace, lorsque ceux-ci oublient sur quoi repose essentiellement leur art, ou perpétuent des usages spatiaux complaisants avec les logiques commerciales ou normatives. En cela, l'artiste vivant qui voudra travailler aux efforts d'émancipations spatiales devra se frayer un chemin délicat, entre un romantisme spatial passéiste, entre une apologie de la pantopie nomade et de la fluidité du Village Global, entre l'inefficacité d'une rêverie spatiale entendue comme esthétisation et neutralisation des forces subversives. Dans un contexte où l'écologie représente un saut paradigmatique encore à peine intégré, mais déjà parfaitement solidaire de l'économie de marché, il sera difficile pour les artistes d'échapper à la complaisance communautaire, et de ne pas participer à l'élaboration d'un système de valeurs, de signes et de pratiques, tautologiques et bien-pensants. Dans des contextes tels que les Alternatives Urbaines à Lausanne, où artistes et spécialistes de l'espace choisissent de se réunir dans le charmant quartier en friche du Vallon, sous la voûte d'un théâtre, pour discuter coopératives d'habitation, en partageant « cuisine participative » et « rangement collectif participatif », où pourtant personne n'élève la voix lorsqu'un architecte explique que les partenaires à écouter sont « les propriétaires, les architectes et les politiques », où lorsque « réveiller Blanche-Neige » ne pourra pas se faire sans démolir, bâtir et augmenter les loyers, il semblerait que la récupération bien-pensante et attendue des alternatives spatiales agisse à une vitesse déconcertante.

Dans des tentatives d'engagement social et collectif plus approfondies telles que les *Unmonastery* ou le *Rusafart* de Valence, il semble possible d'apporter des contributions précises, liées aux savoir-faire des arts vivants. Les collectifs qui investissent de tels espaces racontent en effet les jours passés à arpenter les lieux, et leur nécessité à se familiariser avec ces contextes spatiaux investis. Les démarches de *mise à l'écoute*, de mémoires spatiales, de fantasmagories spatiales, de marches sensorielles, décrites durant la présente recherche, permettent d'approfondir cette empathie environnementale, ou, comme le dirait Gregory Stauffer, de « devenir ami avec un lieu ».

Investiguer la manière dont les arts vivants actualisent une pensée et un agir de l'habiter se sera fait sur deux versants : celui des œuvres d'une part, et celui des habitus professionnel, des techniques, d'autre part. L'analyse d'œuvres scéniques, comme celles des pratiques d'artistes, ont conduit aussi à des émergences, des résultats de recherche à proprement parler, résultats capables possiblement de pointer des dimensions impensées ou minorées de l'espace habité. En effet, dans cette présente recherche, trois notions clés issues du champ philosophique et poétique de l'habiter ont servi de guide, lorsqu'il s'agissait de voir en quoi et comment les arts vivants actualisaient ces notions. Cependant le parcours de la recherche aura permis de voir également émerger, au travers de l'investigation de ces trois notions, un certain nombre de « résultats », au sens d'une série de nouvelles hypothèses pointées, non postulées en amont, qui, en soi, pourraient chacune constituer des horizons de recherche artistique, à développer à partir de ce premier travail. Il s'agit, d'une part, de motifs : les notions d'ombre et de peur, comme possibles critères nécessaires pour un « bien-être spatial ». D'autre part, d'une praxis privilégiée pour rendre compte de l'expérience qualitative, écologique et poétique de l'espace: la marche. Et enfin, de la dimension proprement rythmique et musicale de l'espace, et l'importance du sens de l'ouïe pour organiser des jeux de déroutes, de superpositions ou de reconnaissances spatiales

Il ne reste plus, maintenant, qu'à marcher dans le bateau et nager sur la terre ferme, à plonger dans le *monde ambiant*, en pariant que les forces émancipatrices et critiques sont, aussi radicales soient-elles, des forces d'ouverture.

Moi je ne crois vraiment pas à l'efficacité. Je crois pas mal à la contagion, et pour ça, j'ai toujours favorisé ce dont je parlais un peu avant : un chemin, que j'appellerais de cœur. 162

¹⁶² G. Stauffer, entretien, cf. annexes p. 189

Bibliographie

ARTAUD, Antonin, Le Théâtre et son double, éd. Gallimard, Paris, 1964

BACHELARD, Gaston, Poétique de l'espace, P.U.F, Paris, 1957

BACHELARD, Gaston, L'Eau et les Rêves, éd. José Corti, Paris, 1942

BACHELARD, Gaston, La Terre et les Rêveries du repos, éd. José Corti, Paris, 1948

BACHELARD, Gaston, La Terre et les Rêveries de la volonté, éd. José Corti, Paris, 1948

BACHELARD, Gaston, La poétique de la rêverie, P.U.F. Paris, 1960

BERQUE, Augustin, de BIASE Alessia et BONNIN Philippe, Donner Lieu au Monde : La Poétique de l'Habiter,

Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, éd. Donner lieu, Paris, 2012

BOUCHAIN, Patrick, Construire en habitant, éd. Acte Sud, Arles, 2011

CHOAY, Françoise, Pour une anthropologie de l'espace, éd. Seuil, Paris, 2006

CLEMENT, Gilles, Manifeste pour le Tiers paysage, éd. Sujet/Objet, Paris, 2004

COLLECTIF, Territoires, catalogue de la triennale de scuplture Bex&Arts, éd. Arts et Fiction, Lausanne, 2001

DEBORD, Guy, La société du spectacle, Gallimard, Paris, 1967

ELIADE, Mircea, Briser le toit de la maison, Gallimard, Paris, 1986

FOUCAULT, Michel, Des espaces autres, conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967

GINTRAC, Cécile et GIROUD, Matthieu, Villes contestées, pour une géographie critique de l'urbain, éd. Les

Prairies ordinaires, Paris, 2014

LA CECLA, Franco, Contre l'Architecture, éd. Arléa, Paris, 2010

HALL, Edward, La Dimension Cachée, éd. du Seuil, Paris, 1966

HEIDEGGER, Martin, Essais et conférences, éd. Gallimard, Paris, 1958

HEIDEGGER, Martin, Remarques sur art-sculpture-espace, éd. Rivages poche, Paris, 1997

LEFEBVRE, Henri, Le Droit à la ville, éd. Anthropos, Paris, 1968

LIEBERHERR-GARDIOL Françoise et SOLINIS German, Quelles villes pour le 21e siècle?,éd. Infolio, Paris, 2012

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

MERLEAU-PONTY, Maurice, Le Visible et l'Invisible, éd. Gallimard, Paris, 1964

NEYRAT, Frédéric, Clinamen, Flux, absolu, loi et spirale, éd. de l'Ere, Alfortville, 2011

SAKAGUCHI, Kyohei, Zero yen houses, éd. Little More, Tokyo, 2004

SENNETT, Richard, La Chair et la Pierre, éd. de la Passion, Paris, 2002

SOJA, Edward, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, éd. Basil Blackwell, Oxford, 1996

SIMMEL, Georg, Les grandes villes et la vie de l'esprit. Suivi de "Sociologie des sens", éd. Payot, Paris, 2013

TANIZAKI, Junichirô, Eloge de l'Ombre, trad. René Siffert, éd. P.OF, Aurillac, 1933

WESTPHAL, Bertrand, La Géocritique. Réel, Fiction, Espace, éd. de Minuit, Paris, 2007

WESTPHAL, Bertrand, La Géocritique, mode d'emploi, PULIM, Limoges, 2000

WESTPHAL, Bertrand, et FLABBI Lorenzo, Espaces, tourismes, esthétiques, PULIM, Limoges, 2009

ARTICLES et BLOGS

DEBORD, Guy, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », in Les lèvres nues, n°6

LECOURT, Thibault, « Ce qu'un urbaniste apprend au théâtre », métropolitiques.eu, 2013, www.metropolitiques.eu

LEIFELD, Denis, « Apfelmus, Unterwäsche und Europa in Gold », in *Performances zur Sprache bringen, Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theater und Kunst*, éd. Transcript Theater, Bielefeld, 2014

NAGEL, Thomas, « What is it like to be a bat? », in The Philosophical Review, no 83, vol.4, 1974

RAUNING, Gérald, « Occupy the Theater, Molecularize the Museum! Inventing the (Art) Institution of the Commons », d-nb.info

RISI, Clemens, « Der Rythmus des Zwiebelhackens als Raum-Erfahrung », in K. Röttger, Orbis Pictus-theatrum Mundi, Band I : Piktorale Ästhetiken und Bildwerdung im Theater. Gunther Narr Verlag 2010.

SCHILD, Alexandre, «L'Économie vue du pays de Ramuz – une introduction«, *in* : I. De Gennaro, S. Kazmierski, R. Lüfter, *Wirtliche Ökonomie. Philosophische und dichterische Quellen*, Teilband 1, Nordhausen : Verlag Traugott Bautz, 2013

SERRE, Jean-François, « Une phénoménologie de la ville : la poétique de l'espace et le corps dans la ville », 2013, urbainserre.blog.lemonde.fr

SHELWELL, Bronwen, About Springville, Miet Warlop, outletprojectroom.blogspot.ch

VANDALEM, Anne-Cécile, Dossier de presse de la Trilogie des Parenthèse, compagniedespetitesheures.com

SITES

Unmonastery http://unmonastery.org

Laboratoire imaginaire insurrectionnel http://labofii.net/

Rusafart, Valence http://www.russafart.com

Laboratoires d'Aubervilliers / Le Théâtre permanent http://archives.leslaboratoires.org

Collectif perspectives urbaines https://collectifperspectivesurbaines.wordpress.com

L'Agence Touriste, Marseille http://poissom.free.fr

Annexes Entretiens. Paroles croisées d'urbanistes, d'artistes et d'habitants.

LUCIA BORDONE Prise de contact et questionnaire

Expéditeur: Bordone Lucia

Date: 24 avril 2015 10:08:14 UTC+2

Destinataire: "admin@pied-de-biche.ch" <admin@pied-de-biche.ch>

Objet: Texte "Place!"

Madame, Monsieur,

Je prends contact avec vous afin de savoir s'il serait possible d'avoir accès au texte qui défilait sur un écran durant le spectacle "Place!" d'Adina Secretan.

Je réalise actuellement un doctorat en sociologie urbaine à l'EPFL et ce texte m'a non seulement profondément bouleversée sur le plan personnel, mais il m'a également beaucoup stimulée sur le plan intellectuel.

Je souhaiterais pouvoir le partager dans le cadre d'un cours intitulé "Arti civiche" (arts civiques), donné par Francesco Careri à l'Université Roma 3 et qui se passe entièrement à l'extérieur, lors de longues marches (dérives) dans la périphérie de Rome.

Je suis à votre entière disposition pour toute information complémentaire et, dans l'attente de votre réponse, je vous adresse mes plus cordiales salutations,

Lucia Bordone

PhD Candidate Institute of Area and Global Studies College of Humanities EPFL CH-1015 Lausanne

----- Message transféré -----

De: adina secretan Date: 28 avril 2015 13:52

Objet :

À : Bordone Lucia

Chère Lucia,

au risque de paraître un peu cavalière et volontariste, je vous transmets aussi ci-joint le questionnaire que je vais utiliser pour mener des entretiens semi-directifs dès la semaine suivante!

Soit que vous seriez d'accord de glisser du simple café à un entretien de recherche, et auriez envie d'y répondre vous-même (ce serait super évidemment, mais vous mangerait peut-être un peu trop de temps) soit que vous pourriez me donner quelques

impressions, ou que ça nous serve juste de matière à se rencontrer, qui sait?

Le mail est en "tu", je le laisse ainsi pour des raisons pratiques, j'espère que ça ne vous embête pas.

Bien à vous et une jolie journée encore!

Chère

voici donc les questions que j'aimerais te poser...

On ferait donc un entretien semi-directif: avant tout on discute librement. Le contenu de ce qui sera dit fera certainement écho à cette liste de questions, mais probablement dans un ordre totalement bouleversé, et c'est tant mieux. Si quelque chose de la liste semble nous avoir échappé, je reviens peut-être dessus sur la fin...

Petites remarques en préambule:

Tu peux éliminer tout ce à quoi tu n'as pas envie de répondre. (Le plus intéressant dans ce cas serait pour moi que tu me dises aussi brièvement pourquoi telle ou telle question t'ennuie suffisamment pour que tu n'aies pas envie de la traiter, etc..)

Etant chercheuse en urbanisme, tu seras certainement amusée (ou un peu déprimée) de la largeur et du flou des questions. C'est probablement un mélange de volonté et de naïveté de ma part. Là aussi, l'écart entre ma perspective embrassante, voire embarrassante de largeur, et tes possibles envies de resserrer la perspective, sera intéressant j'en suis sûre, ne te gêne pas...

Comme tu sais mieux que moi, pour le chercheur, les "impensés" sont autant de résultats intéressants que le "contenu positif". Je veux dire par là que le but n'est pas de faire un exercice de génie scolaire, et que tout ce qui serait peut-être de l'ordre du trou de pensée, du refus ou du doute, a aussi beaucoup de valeur.

Dans l'idéal, pas trop se préparer... mais je suppose que tu as aussi d'autres chats à fouetter de toute façon :-)

A voir comment ça se passe, mais on risque de dépasser l'heure... serait-ce ok pour toi? On fera peut-être une petite sélection de questions, ou un pointage de ce qui pour toi mérite de s'attarder, en avance, comme ça on garde un contrôle sur le timing!

bien à toi, et un immense merci d'avance!! Je me réjouis. Adina

QUESTIONS

- 1.Peux-tu te présenter brièvement?
- 2. Perspective resserrée et personnelle: Comment définirais-tu ta pratique et ta pensée de l'habiter?
- 3.Perspective globale: Quels sont pour toi les enjeux, et s'il y en a, les violences et les émancipations à trouver, liés à la question de l'habiter aujourd'hui?
- 4.Dans ma recherche, je tourne autour de la notion Bachelardienne "d'habiter heureux". Cette formule te parle-t-elle, ou pas? Le cas échéant, que nous faut-il, selon toi, pour habiter heureux?
- 5. Quelles sont tes recherches?
- 5a Selon toi, pourquoi et comment la motivation de ces recherches et d'une carrière dans ce domaine sont-elles nées?
- 5b Comment cette pratique professionnelle interagit avec celle de "simple habitante", et ta pratique quotidienne d'habitante?
- 5c Quelles sont les limites, les résistances, les contraintes et les dérives que tu rencontres, s'il y en a?
- 6. La question des rapports entre création artistique et habiter est-elle intéressante à tes yeux? Si oui, selon quelles modalités?
- 7. Question très directive:

Dans ma recherche, je m'intéresse à 3 notions spécifiques, qui seraient des "oubliés" de l'habiter technocratique dominant:

8a La poétique de l'espace: c'est l'idée que l'espace et l'espace habité sont toujours corollaires d'une fiction, d'un imaginaire. L'habiter serait toujours aussi une pratique, possible voire nécessaire, du rêve et du poème.

8b La polysensorialité de l'espace: pour contrer l'approche marchande, objectivante et instrumentale de l'espace habiter, beaucoup de penseurs critiques font appel à la phénoménologie. L'espace habité est la possibilité pour l'habitant de faire l'expérience de phénomènes sensoriels. Dans cette optique, on met en avant la corporalité de l'habiter, le continuum des sens que celui-ci engage (vue, ouïe, toucher, odorat), une approche qualitative de l'espace et non pas quantitative. (cf petit texte en attaché)

8c La présence parmi les choses: c'est un concept sauce Heideggerienne, Dans cette perspective, l'habiter devient notion ontologique fondamentale, il est ce même par quoi l'humain devient humain, prend place dans l'être, habite parmi l'étant. Les

choses ne sont pas des choses au sens où la société bourgeoise-rationnelle-capitaliste, et d'autres, l'entend, c'est à dire des objets. Les choses deviennent manifestations de la *présence* au monde, de l'être, *poïesis*. Et "l'habiter véritable" serait ce par quoi l'être humain entre en contact avec la présence des choses, ce qui passe par un rapport *poétique*. Habiter serait une pratique du poème et du poète. (cf second doc. en annexe)

8d Est-ce que l'une ou l'autre de ces notions fait partie de ta pratique ou de ta pensée, et si oui comment se manifestent-elle dans tes expériences ou tes désirs d'habitant et de chercheuse?

9. Qu'est-ce qui manque dans mes questions, pour toi? A quels endroit es-tu, - toi et/ou l'habiter - , où je ne suis pas?

LUCIA BORDONE Entretien

Lucia Bordone est sociologue et chercheuse en science de la ville, à l'EPFL (Lausanne) et à Rome. Son doctorat porte sur les mémoires spatiales et urbaines des habitants de Rome, dans une approche comparative avec les villes de Beijing et Mexico. Elle a également travaillé trois ans dans l'aide au développement pour la Confédération Suisse.

Entretien du 30 avril 2015, café du Simplon, Lausanne

A : Lucia, est-ce que tu peux te présenter brièvement ?

L : Oui, je m'appelle Lucia, j'ai trente ans, je suis sociologue, puisqu'il faut toujours essayer de trouver quelque chose pour se qualifier, je suis suisse et italienne, et je suis en reconnexion avec la partie italienne de ma personnalité (*Lucia vient de déménager à Rome pour son doctorat*)

A : Est-ce que tu pourrais tenter, même si c'est très large, de définir ta pensée, tes pensées, et ta pratique, de l'habiter, - l'habiter dans ta vie professionnelle et privée ?

L : Bon j'ai lu les questions hier, j'y ai un petit peu réfléchi et maintenant j'oublie tout ce que j'avais prévu de dire évidemment... mais je me souviens que je m'étais dit que cette question est une question difficile, vraiment. Mais j'ai trouvé comme bouée de sauvetage cette question des sens, de la sensorialité. Après j'étais presque un peu vexée de voir que ça apparaissait à la fin du questionnaire, je me suis dit que je n'étais pas très originale... Mais c'est vrai que je définirais ma pratique de l'habiter en termes sensoriels. Pour moi ça passe, le fait d'habiter, habiter chez moi, ou une ville, ou le monde, par les sens, donc évidemment je suis très sensible à ce que je vois, la question des odeurs aussi est extrêmement importante, c'est banal mais c'est vrai qu'à chaque lieu est associée toujours une odeur, le fait de se sentir chez soi ou pas ça dépend de ça, il y a des lieux où éternellement quand on arrive il y a cette odeur qui nous indique qu'on est pas tout à fait chez nous, qui nous évoque des choses, qu'on s'est pas encore approprié l'endroit, ou au contraire des endroits dont on espère que toute notre vie ils continueront à sentir cette odeur là, c'est plutôt des choses anciennes, l'appartement de ma grand-maman, pour le moment elle est toujours là, donc il y a toujours cette odeur caractéristique, et je sais que c'est quelque chose, quand ça disparaîtra, qui sera impossible à recréer, qui me manquera.

Les bruits, les odeurs, la lumière... le toucher c'est moins évident... peut-être la perception du corps, du bien-être, ou du froid par exemple, là j'ai emménagé dans un appartement à Rome, contre toute attente j'ai eu extrêmement froid, j'associe le froid et le fait d'être recroquevillée, à cet appartement...

A : Dans une perspective plus globale, quels seraient d'après toi certains enjeux liés aux violences exercées sur la notion d'habiter, et aux émancipations, s'il y en a ?

L : A nouveau, question difficile, bon moi je dirais que ces enjeux sont bien représentés dans ta pièce *PLACE* ... Je pense qu'il y a cet enjeu de l'alterité. Du rapport à l'autre, et en particulier en Suisse en ce moment il y a – ça se serait plutôt au niveau du pays – il y a ce fantasme négatif de l'autre qui arrive, qui pénètre, qui déborde. Bon, c'est une question en soi la question du rapport à l'autre. Elle se pose aussi au niveau des quartiers, de la gentrification. Il y a des théories à l'EPFL - où je suis en ce moment : le degré d'urbanité, qui serait une chose positive, serait lié beaucoup au degré de diversité dans un endroit, ce serait donc quelque chose de très valorisé, mais le concept de diversité en urbanisme est difficile, on sait qu'il ne suffit pas d'être tous dans le même endroit pour se croiser vraiment, se parler vraiment, se rencontrer vraiment.

Et la question de son propre appartement, quel rapport on a avec les autres? Là je fais pas la maligne, je suis pas meilleur qu'un autre, le rapport au voisinage, c'est compliqué, ça pénètre des fois chez soi d'une manière qu'on voudrait pas. Je prends juste un exemple, dans l'appartement où je vis maintenant il y avait des anciens voisins, et j'étais plus ou moins témoin de la violence au sein de la famille, dans le couple et envers les enfants, qui posaient des questions de responsabilité quand on habite au même endroit, jusqu'où on est responsable ou pas. Donc je dirais la question du rapport à l'autre, de l'ouverture et de la fermeture, c'est un enjeu important, et il se pose à plein de niveaux.

Là je ne réponds pas comme professionnelle, mais comme habitante : il y a la question de la beauté qui me semble fondamentale. La beauté des villes, des lieux où on habite, de la maison.

Moi j'estime que je suis privilégiée parce que je vis encore dans des choses qui ressemblent à des maisons, ce qui n'est pas le cas à mon avis de beaucoup de gens, est-ce que ça les dérange ou pas j'en sais rien, peut-être pas du tout.

Moi je m'intéresse aussi à la mémoire des espaces, pour moi c'est aussi un enjeu, l'accès à un endroit qui veut dire quelque chose pour toi, la possibilité ou non de retourner dans des lieux qui ont une signification, des enjeux autour de la mémoire, qui sont beaucoup plus évidents dans certains contextes que dans d'autres, pour moi c'est une question importante.

Tout ça c'est des thèmes très généraux, on pourrait partir sur des choses plus précises, l'augmentation des loyers, mais ce n'est pas ça qui me vient en premier lieu.

A : Question peut-être un peu comme un pléonasme, je travaille avec cette poétique de l'espace de Bachelard, qui investi les espaces intimes, il y a ces petits chapitres sur les armoires, les tiroirs, ces lieux sont importants comme dépositaires d'une mémoire de l'intime, de l'enfance notamment, et comme possibilité de développer une relation intime et heureuse à l'espace. Est-ce que cette notion d'habiter heureux te parle, et si oui, comment ?

L: Oui, du coup je viens d'évoquer des choses, alors plutôt, en opposition à ça, l'objectif aussi de ma recherche, et c'est quelque chose à quoi je me force, c'est de penser aussi ces question au sein d'un cadre plus large, de prendre en compte des aspects plus techniques, juridiques, je me suis rendue compte dans mon parcours que c'est des aspects extrêmement intéressants. Même s'ils paraissent rébarbatifs ils sont déterminants, tous les aspects institutionnels, ça a plutôt tendance à me faire fuir, mais je dois me forcer aussi à prendre en compte ces aspects-là, parce que ça passe aussi par ça. Pouvoir être dans un endroit que je qualifie de beau, avoir la distance que je veux entre moi et les autres, avoir l'ouverture que je veux entre moi et les autres, au final c'est des points dans des contrats, dans des lois, dans des règlements, qui déterminent ça.

A : A propos de tes recherches... déjà, comment la motivation de ta recherche est née ?

L: Moi, je pense que c'est une raison personnelle, je suis convaincue, en tout cas dans mon cas, qu'il faut une motivation profonde, intime, sinon je ne ferai rien d'intéressant. J'arriverais pas à tenir le coup non plus...Très concrètement, j'ai vécu depuis petite dans une maison incroyable, j'ai eu beaucoup de chance, mes parents n'avaient pas beaucoup d'argent, mais j'ai vécu dans une maison, je ne le savais pas mais elle est classée au patrimoine du canton de Berne, c'est une vieille maison magnifique, elle est comme un labyrinthe à l'intérieur, qui a un jardin, sous la maison il y a une source, des bassins avec des poissons, c'est un endroit où on peut se perdre, j'ai eu de la chance parce que le propriétaire de cette maison qui était très riche a pris mes parents sous son aile, il avait envie de les avoir comme voisins, il les a fait venir pour un loyer assez modique, alors j'ai grandi dans cette maison, j'ai aussi eu des rhumes chroniques, parce que ce n'était pas du tout une maison confortable, j'ai eu aussi beaucoup peur (ton enjoué), peur la nuit et tout ça. Je pense que ça a eu une importance dans le fait de développer mes perceptions et mes sens, l'importance que j'accorde à ces questions de mémoire et de beauté pour les espaces.

Et du côté de mon papa, lui est originaire d'un petit village d'agriculteurs, à la base très pauvre et en situation de récession économique, et qui d'un coup en 93 est devenu patrimoine mondial de l'Unesco, bam – c'est Manarola au Cinque Terre en Ligurie – et ça ça m'a aussi énormément sensibilisée, parce que c'est un endroit qui, avec l'objectif premier de le protéger, s'est transformé à une vitesse incroyable, et aujourd'hui, pour 200 habitants qui restent il y a 2000 touristes par jour qui se promènent dans le village, ça crée énormément de problèmes, mon intérêt est venu aussi de cette expérience là, de la transformation de cet endroit là. Ca c'est l'origine, je dirais.

A : Question sur ta pratique de chercheuse, tes motivations, tes désirs de chercheuse, et les échos que ça peut avoir sur ta vie d'habitante, comment ça interagit ?

L : Pour moi c'est une question pour laquelle je n'aurais pas la même réponse dans trois ans, pour l'instant je me sens novice dans ce domaine, je suis maintenant intégrée dans cette faculté d'architecture et de science de la ville, j'ai vraiment peu de notions en matière d'architecture, j'ai pas les connaissances qu'il faut, c'est le début. Pour le moment, ce que ça fait c'est que je me dis « ah, mais tu devrais avoir un avis là dessus, quand je vois un bâtiment, est-ce que j'ai un avis ? sur quoi je me base ?» pour le moment mes réponses sont très personnelles, je me dit « il faudrait maintenant un peu étayer tout ça ma fille ».

A : A propos des limites, des résistances, des contraintes, des dérives ? On a parlé de cette question d'éthique tout à l'heure off the record, par rapport à tes terrains (Lucia racontait les techniques de porte-à-porte qu'elle pratique à Rome, pour récolter des mémoires d'habitants. Une de ses collègues a un moment donné mis en scène une rencontre, en faisant croire à une famille de migrants péruviens qu'elles étaient une équipe de télévision travaillant pour ces émissions de relooking d'appartement. La rencontre a été longue et intéressante, mais Lucia dit s'être sentie, comme la famille, prise au piège.)

L : Pour mon travail de recherche, une première question c'est celle de la pertinence. Ma motivation est liée à cet exemple précis de ce village, de la transformation de ce village, j'ai essayé de transposer les questions que ça me posait au niveau d'une grande ville, qui est la ville de Rome, et pour le futur de la recherche, les villes de Mexico et de Pékin. C'est pas du tout la même dynamique, c'est pas des lieux qui se sont transformés de manière aussi radicale, et pas pour les mêmes raisons. Donc je me pose la question de la pertinence de ces questions, par exemple en Italie il y a des centaines de réfugiés qui arrivent par jour, là la question de l'autre, la question de savoir qui a le droit d'être dans un endroit ou pas, qui on accueille ou pas, ces questions sont primordiales et prennent le pas sur ce que j'avais prévu d'étudier, et ça se sont des contraintes, pas seulement au niveau de ma recherche, mais concrètes, ça concerne les gens. Là je suis dans une phase de crise, je m'interroge sur la question de la pertinence de cette question de la mémoire dans les contextes précis que j'avais choisi d'étudier.

A : Sur les rapports entre création artistique et habiter, peut-être deux questions déjà, est-ce que ça te semble intéressant, important, et est-ce que tu as peut-être même des expériences ou des envies d'expériences entre art et urbanisme/habiter ?

L: Bon d'abord ça me semble fondamental, rien n'a mieux dit le rapport à l'habiter que des œuvres cinématographiques ou littéraires, c'est une source extrêmement importante, l'image est aussi fondamentale dans le rapport qu'on a à l'espace. Le théâtre c'est plutôt quelque chose que je découvre quand tu m'en parles. Ma première réaction ce serait oui ça semble fondamental, pour la question de la mémoire des espaces habités je pense à Proust – je suis pas du tout une spécialiste – mais c'est génial ce que ça raconte de ces questions. Oui, art et espace c'est incontournable, après, moi je me méfie beaucoup de ce qui relève d'une utilisation de l'art un peu pédagogique ou didactique, du champ d'où je viens qui est le développement et la coopération où j'ai passé mes trois dernières années (*Lucia a travaillé pour le département fédéral suisse d'aide au développement*) chaque fois qu'il s'agissait de documenter une situation, j'ai trouvé ça insupportable. Je pense que c'est aussi délicat. On tombe très vite dans des démonstrations, des trucs inintéressants, ou des trucs faits pour un certain public, les documentaires sont toujours fait pour les coopérants, pour les gens du nord, c'est insupportable. Je fais cette expérience à Rome de cours sur l'art civique, c'est une manière d'envisager ces aspects que je trouve intéressante.

A : Tu peux préciser un peu les postulats et les manières d'enseigner de ce prof à Rome?

L: Je vais essayer... Moi je suis donc un cours de Fransesco Carreri, qui a fondé un observatoire urbain qui s'appelle STALKER et qui est dans un mouvement plus large, inspiré du film de Tarkovski, lui en fait a mené toute une réflexion sur la marche, sur la découverte non technique des territoires, sur la découverte physique, incarnée des territoires. Il suit un certain nombre de règles, il ne les suit pas de manière doctrinale, qui sont par exemple de ne jamais retourner en arrière, de ne jamais marcher sur les trottoirs, d'être toujours à pied, et de ne pas du tout respecter la propriété privée. Tout ça se sont des choses qui peuvent s'inscrire plus dans une démarche artistique que purement de recherche, on pourrait pas être aussi provocants, ça fait pas partie de l'habitus du chercheur. On va simplement marcher dans la périphérie, pendant de longues heures, au moins six heures, c'est hyper fatiguant (rire). Ce que ça permet surtout c'est d'entrer en contact d'une manière particulière, avec les gens aussi, j'étais étonnée comme les gens sont faciles d'accès et intéressés, quand on est dans une démarche comme ça. Ils ont envie de raconter des choses, ils ouvrent les portails, ça leur plait, c'est une démarche intéressante.

A : Quand vous marchez, vous parlez aussi, c'est le moment de l'élaboration d'un savoir, peut-être collectif, ou bien il y a des règles de silence, etc.. ?

L : Alors il y a des moments où on s'assied quelque part dans une maison abandonnée, ou je sais pas quoi, et on se lit des textes. Eux ils ont un manifeste, il nous l'a lu, et ensuite chacun est censé contribuer. Disons ça

demande du travail, ça émerge pas spontanément. J'ai participé à deux marches, ils nous disait « bon les gars il faut y aller là, il faut proposer des choses, c'est le pourquoi de notre rencontre ». (Lucia est entrée en contact avec moi pour proposer le texte de PLACE dans le cadre de ce cours)

A: On arrive à des questions plus directives, orientées plus directement sur mes petits intérêts de recherche (rire)... Je travaille donc autour de 3 notions, empruntées à cette « famille » de penseurs phénoménologues, heideggeriens... La première notion vient de Bachelard, un peu empruntée à sa poétique de l'espace, j'essaye d'étudier l'idée qu'un habiter émancipé, nouveau, civique, serait un habiter où la matérialité rencontre l'imaginaire. C'est lié à l'idée bachelardienne d'imagination matérielle, donc je m'intéresse à cette idée que d'une part l'espace physique relève toujours aussi d'un imaginaire, du rêve, et que d'autre part habiter relève d'une pratique de l'imaginaire et du rêve. C'est peut-être intéressant parce que toi, en étant occupée avec la question de la mémoire, ça pourrait me donner envie de te poser la question de savoir où est la part de fiction dans cette recherche sur la mémoire spatiale, est-ce que tu lui accorde une place, est-ce que c'est plutôt quelque chose que tu mettrais ailleurs ?

L : Quand tu dis fiction... ? Moi ça m'évoquerait plutôt la question de savoir, dans les récits d'habitants, qu'est-ce que les gens reconstruisent, inventent, imaginent, mais je sais pas si c'est à ça que tu fais référence ?

A : Oui, par exemple!

L : Ben ça dépend beaucoup des contextes dans lesquels je fais ma recherche, là j'ai choisi l'Italie, et les filles qui m'aident sur le terrain (*Lucia travaille avec un groupe de militantes, engagées pour le civisme et la vie de quartier*) m'ont mise en garde (rire) par rapport à la fiction, les gens culturellement ont tendance à parler, à se lâcher, à inventer des trucs, ils étaient là et il s'est passé ça... ce sera une part importante... après comment moi je vais me débrouiller avec ça, qu'est-ce que je vais en faire, c'est une bonne question.

En tout cas les représentations, l'imaginaire, moi je ne suis pas dans une recherche de vérité, en tout cas pas de vérité factuelle... Je suis sur la mémoire collective, c'est la différence entre la mémoire collective et l'Histoire... L'Histoire ce serait un récit sur le passé produit selon des méthodes scientifiques, même si elles sont toujours en débat, alors que la mémoire collective c'est ce qui reste, ce qui est reconstruit à partir des histoires, souvent orales, ou des photos, je pense que les personnes qui s'intéressent à la mémoire collective s'intéressent à l'imaginaire, c'est une notion qui a une pertinence en soi.

A : Une autre notion importante, on l'a déjà évoquée plusieurs fois, c'est cette idée de polysensorialité de l'espace, ces penseurs ont essayé de faire la critique d'une sorte d'hégémonie en architecture et en urbanisme, et peut-être dans les usages quotidien des habitants, d'un régime qui serait un régime visuel, de l'image – tu parlais de la beauté tout à l'heure – et à l'inverse ils essayent de mettre en valeur le fait que l'expérience de l'espace habité est toujours polysensorielle, ce que j'imagine émerge déjà dans des expérience comme la marche, j'imagine qu'en collectant des mémoires collectives on a peut-être aussi ces différentes qualités sensorielles qui émergent ?

L : De nouveau je suis au début, c'est bien, ça me rend attentive à ça. C'est une question intéressante parce que dans notre projet on est peut-être victime de ce biais, on favorise beaucoup la question du visuel. On prévoit de faire de la cartographie, et du documentaire, de nouveau c'est très lié à l'image. Je prends acte (rire) qu'effectivement il faudrait peut-être intégrer d'autres notions, peut-être, dans les récits, d'autres sens seront mobilisés pour se rappeler des choses

A : Est-ce que par exemple dans ces expériences de marche collective il y a certaines règles qui accentueraient des sens plus que d'autres, etc. ?

L : Bon alors moi par exemple j'étais surprise, en marchant dans cette périphérie de Rome, des odeurs, on est allés très à l'ouest de la ville, il y a beaucoup de campagne avec des îlots de ville, et partout ça sentait la menthe sauvage, ce que ça m'évoque cette première promenade, c'est cette odeur. Oui, effectivement. Bon c'est peut-être un cliché de le dire, mais en Italie énormément de choses passent par la nourriture, donc le goût est beaucoup mis à contribution, forcément il y a des contacts qui se sont noués – noués et dénoués très rapidement – dans les lieux où on mange. Le bar, la boulangerie, la boucherie, la fromagerie.

A : Troisième notion un peu plus philo, ontologique, empruntée à Heidegger : habiter, c'est la condition même de l'être humain. L'homme est, parce qu'il habite le monde. *Oikos*, la maison, retrouve son sens ontologique, où l'écologie serait en fait le seul état d'être possible. On serait déconnectés beaucoup dans la société technocratique, de cet état ontologique fondamental. Il parle alors beaucoup de la « présence parmi les choses »,

habiter parmi les choses, cet état là, permettrait aussi de rompre avec les dualismes, où les choses, par exemple, sont toujours des objets. Ce qui est aussi l'état du chercheur, qui doit discriminer, définir, son objet de recherche... Quand on serait dans ces états de polysensorialité, on serait plutôt dans des états de *continuum*, la maison n'est plus seule un objet architectural fonctionnel, les tiroirs non plus, mais nous et des choses, des choses et nous... dans une sorte de continuum. Pour préciser un peu, ce qui m'intéresse plus pragmatiquement, c'est que cette expérience de la présence est selon moi quelque chose de fort au théâtre et en art. Le fait qu'un spectateur se retrouve dans un moment rituel, mis en présence de quelqu'un à côté qui va tousser, se moucher, et les acteurs en face, il faut dealer avec leur corps, il y a un exercice de présence matérielle, qui peut peut-être donner une expérience de l'espace.

L : ça m'inspire ça m'inspire y a pas de souci (rire)

Bon je réagirais, moi évidemment dans l'ensemble je partage ça, mais quand même en même temps je pense qu'il faut pas sous-estimer, disons, je serais quand même assez critique par rapport à cette idée que dans la société technocratique on serait coupés... je pense pas, tiens j'ai craché en disant ça (rire), si c'est justement notre condition ontologique, l'habiter, je vois pas comment on pourrait s'en couper. On habite autant, maintenant, dans des tours de verre, qu'on habiterait dans une cabane. Il y a justement des chercheurs qui ont revisité – c'est un débat assez vieux, assez connu que je découvre – le rapport aux choses, à la matérialité... enlever un peu le point de vue moral, critique, du consumérisme, pour voir le rapport à la chose comme quelque chose d'essentiel, par lequel on se définit. Disons je serais pas trop prompte à verser dans la moralisation du rapport aux choses, bon peut-être ça m'arrange parce que moi j'aime bien les jolies choses, alors je me dis « voilà, je cultive mon rapport ontologique au monde en m'achetant ce joli petit vase » (rire)

Par rapport au théâtre, c'est intéressant, je m'astreint à une certaine discipline pour aller au théâtre, même le plus souvent possible, et presque toujours je fais des expériences difficiles, je me demande si les acteurs eux-mêmes se rendent compte que un des intérêts, une des particularités c'est d'être là, dans un moment où je me mouche, lui il est en face de moi, il me parle, mais que se passe-t-il ? Est-ce qu'il se rend compte de ça, celui qui est là en face, qui a conçu cette pièce ? Des fois je m'interroge, je fais beaucoup d'expériences difficiles, frustrantes, de théâtre... Avignon 2014, mon Dieu mon Dieu...

Des fois en fait, ça ça se passe, ce rapport là est travaillé, je saurais pas dire grâce à quoi, grâce à quels instruments ça entre en jeu, mais effectivement je pense que c'est ça qu'il faut rechercher

A : Si je comprends bien tu as l'impression que ça échappe aussi beaucoup au théâtre et aux praticiens de théâtre ?

L : Mais je trouve, oui, énormément ! Franchement il faut nous encourager, on est pas de millions à se précipiter dans les salles de théâtre, il faut aussi être un peu sympa avec nous (rire)

A : Et dernière question : qu'est-ce qui manque dans ces questions, à quels endroits es tu, toi, l'habiter, ton habiter, où je ne suis pas ?

L : Bon comme je t'ai dit, il me semble que tu es à pas mal d'endroits où je suis aussi. Y a pas de trucs où je me dis je comprends pas, ou un truc qui me semble complètement absent, pas du tout.

Après, est-ce qu'on est pas là, toutes les deux, complètement en train de planer (rire), à mille kilomètres, dans ce que mon vieux prof d'écologie appelait la Noosphère ? On a un peu déconnecté des choses, ça ce serait plutôt ma question. Mais bon, moi j'aime bien. Moi je me sens bien, là.

A : ça s'est une question que tu te poses comme chercheuse ? Est-ce que tu te sens déconnectée d'une approche plus pragmatique, sociale, politique, éco-historico...

L: Bon, c'est toute la question de ce qui est concret. Qu'est-ce qui est concret? Parce que les gens, je sais pas, c'est marrant, on a tous une définition différente de ce qui est concret. Pour moi, parler de la maison, parler de la mémoire, parler de tes grands parents, de ton histoire d'enfance, c'est concret. Travailler sur un règlement, c'est pas concret. Mais pour ceux qui travaillent sur un règlement, c'est le contraire. Ils disent oui bon c'est bien joli, les blas blas, les théories, nous on veut travailler sur du concret, des choses qui ont de l'influence, de l'impact, donc je ne sais pas. Moi j'essaye de travailler sur ce qui est concret pour moi, mais je me rends compte que pour d'autres, c'est complètement flottant, abstrait.

A: Merci Lucia!!!

BLAISE SAHY Prise de contact et questionnaire

----- Message transféré ------De : adina secretan

De : adina secretan Date : 21 avril 2015 10:17

Objet : À :

Cher Blaise,

Je suis l'amie de David (Gagnebin-de Bons), on s'était rencontré à son vernissage à Vevey...

Comme brièvement évoqué, je termine une master thesis, qui interroge les pratiques usuelles des artistes scéniques comme apports potentiels lors de démarches d'urbanisme participatif.

J'aimerais compléter mes sources par quelques entretiens, et j'aurais voulu savoir si à ce titre, tu aurais été disponible et intéressé pour une rencontre d'une heure environ, sous forme de discussion informelle retranscrite pour la thesis, guidée par quelques questions (que je peux volontiers faire parvenir en avance). ce serait super!

Malheureusement le temps est très serré, je devrais traiter le matériel d'ici fin mai déjà...

Un grand merci d'avance pour ta réponse et une toute jolie semaine à toi,

Adina

----- Message transféré -----

De : adina secretan Date : 28 avril 2015 13:33 Objet : entretien

À:

Cher Blaise,

voici les questions que j'aimerais te poser...

On ferait donc un entretien semi-directif: avant tout on discute librement. Le contenu de ce qui sera dit fera certainement écho à cette liste de questions, mais probablement dans un ordre totalement bouleversé, et c'est tant mieux. Si quelque chose de la liste semble nous avoir échappé, je reviens peut-être dessus sur la fin...

Petites remarques en préambule:

Tu peux éliminer tout ce à quoi tu n'as pas envie de répondre. (Le plus intéressant dans ce cas serait pour moi que tu me dises aussi brièvement pourquoi telle ou telle question t'ennuie suffisamment pour que tu n'aies pas envie de la traiter, etc..)

Etant un architecte et urbaniste, tu seras certainement amusé (ou un peu déprimé) de la largeur et du flou des questions. C'est probablement un mélange de volonté et de naïveté de ma part. Là aussi, l'écart entre ma perspective embrassante, voire embarrassante de largeur, et tes possibles envies de resserrer la perspective, sera intéressant j'en suis sûre, ne te gêne pas...

Comme tu sais certainement, pour le chercheur, les "impensés" sont autant de résultats intéressants que le "contenu positif". Je veux dire par là que le but n'est pas de faire un exercice de génie scolaire, et que tout ce qui serait peut-être de l'ordre du trou de pensée, du refus ou du doute, a aussi beaucoup de valeur.

Dans l'idéal, pas trop se préparer... mais je suppose que tu as aussi d'autres chats à fouetter de toute façon :-)

A voir comment ça se passe, mais on risque de dépasser l'heure... serait-ce ok pour toi? On fera peut-être une petite sélection de questions, ou un pointage de ce qui pour toi mérite de s'attarder, en avance, comme ça on garde un contrôle sur le timing!

bien à toi, et un immense merci d'avance!! Je me réjouis.

QUESTIONS

- 1.Peux-tu te présenter brièvement?
- 2. Perspective resserrée et personnelle: Comment définirais-tu ta pratique et ta pensée de l'habiter?
- 3.Perspective globale: Quels sont pour toi les enjeux, et s'il y en a, les violences et les émancipations à trouver, liés à la question de l'habiter aujourd'hui?
- 4.Dans ma recherche, je tourne autour de la notion Bachelardienne "d'habiter heureux". Cette formule te parle-t-elle, ou pas?

Le cas échéant, que nous faut-il, selon toi, pour habiter heureux?

- 5. Tu as régulièrement mené des expérience d'urbanisme ou d'architecture participatives
- 5a Selon toi, pourquoi et comment la motivation de ces expériences est-elle née?
- 5b Comment ses expériences se sont-elles déroulées?
- 5c Quelles influences, pratiques ou de réflexion, ces expériences ont-t-elles eu, pour toi d'une part, et selon toi pour le tissu social, politique, ainsi que pour les projets, d'autre part?
- 5d Quelles sont les limites, les résistances, les contraintes et les dérives de ces pratiques, s'il y en a?
- 6. La question des rapports entre création artistique et habiter est-elle intéressante à tes yeux? Si oui, selon quelles modalités?

7. Question très directive:

Dans ma recherche, je m'intéresse à 3 notions spécifiques, qui seraient des "oubliés" de l'habiter technocratique dominant:

8a La poétique de l'espace: c'est l'idée que l'espace et l'espace habité sont toujours corollaires d'une fiction, d'un imaginaire. L'habiter serait toujours aussi une pratique, possible voire nécessaire, du rêve et du poème.

8b La polysensorialité de l'espace: pour contrer l'approche marchande, objectivante et instrumentale de l'espace habiter, beaucoup de penseurs critiques font appel à la phénoménologie. L'espace habité est la possibilité pour l'habitant de faire l'expérience de phénomènes sensoriels. Dans cette optique, on met en avant la corporalité de l'habiter, le continuum des sens que celui-ci engage (vue, ouïe, toucher, odorat), une approche qualitative de l'espace et non pas quantitative. (cf petit texte en attaché)

8c La présence parmi les choses: c'est un concept sauce Heideggerienne, Dans cette perspective, l'habiter devient notion ontologique fondamentale, il est ce même par quoi l'humain devient humain, prend place dans l'être, habite parmi l'étant. Les choses ne sont pas des choses au sens où la société bourgeoise-rationnelle-capitaliste, et d'autres, l'entend, c'est à dire des objets. Les choses deviennent manifestations de la présence au monde, de l'être, poïesis. Et "l'habiter véritable" serait ce par quoi l'être humain entre en contact avec la présence des choses, ce qui passe par un rapport poétique. Habiter serait une pratique du poème et du poète. (cf second doc. en annexe)

8d Est-ce que l'une ou l'autre de ces notions fait partie de ta pratique ou de ta pensée, et si oui comment se manifestent-elle dans tes expériences ou tes désirs d'habitant et d'architecte?

- 9. Qu'est-ce qui manque dans mes questions, pour toi? A quels endroit es-tu, toi et/ou l'habiter , où je ne suis pas?
- 10. Contre quoi, dans ta pratique et ta pensée d'habitant architecte, as-tu l'impression de buter, si cette impression existe?

BLAISE SAHY Entretien

Blaise Sahy est architecte et urbaniste indépendant. Il a enseigné durant dix ans au département d'architecture à l'EPFL (Lausanne). Il s'est ensuite spécialisé en urbanisme durable et en écologie industrielle.

Il s'intéresse également aux démarches d'urbanisme participatif, dont il fait la critique minutieuse au travers de publications et de projets. Lors de l'élaboration du projet de réaffectation du quartier des Plaines du Loup à Lausanne, il prend spontanément position avec un groupe d'habitant, et s'engage, de manière indépendante, à formuler des propositions alternatives au projet. Reliant volontiers art et architecture, Blaise Sahy a notamment collaboré avec le cinéaste Peter Greenaway et le plasticien Robert Ireland.

Entretien du 02.05.2015, bureau de Blaise Sahy, Vevey, durée 1h40

B : Alors tu viens me voir... j'ai lu ton canevas de questions, j'ai noté deux trois choses, on peut essayer de suivre ton canevas

A : Oui, alors... Blaise, peux-tu te présenter ?

B : Je suis architecte, j'ai une formation d'architecte au départ, - donc EPFL (*Ecole polytechnique de Lausanne*) -, après j'ai une pratique d'indépendant, à laquelle je tiens parce que c'est aussi une forme d'hygiène intellectuelle, qui te permet de rester toujours vigilant à ce que tu fais ou ce que tu fais pas, d'être critique aussi, de ne pas être happé par un système.

Ensuite, j'ai fait pas mal d'enseignement pendant plus de dix ans, à l'EPFL aussi, avec des ateliers de professeurs invités – ce sont donc des gens qui font du projet, projet d'archi ou projet urbain -, qui sont des architectes invités

à enseigner. C'est pas la même chose qu'un type qui est assigné à la profession d'enseignant, c'est une approche différente, chaque fois c'étaient des apports nouveaux pour moi. Ça m'a appris plein de choses, c'est ça qui m'intéresse, apprendre. J'apprends des choses tous les jours, aussi en lisant ton texte, ça permet d'écouter, d'aller de l'avant.

Parallèlement j'ai fait des petits projets d'archi en tant qu'indépendant, et puis après j'ai fait un projet à l'office fédéral de la culture où j'ai eu un prix qui m'a permis d'aller à l'institution suisse de Rome, j'ai pu aller une année en Italie, où j'ai pu faire ce que je voulais en gros.

Pendant une année j'ai pu bouquiner, dessiner, rencontrer, voyager, voir beaucoup de choses, et contrairement au nom de l'institut, j'ai été invité à aller à Venise, à l'instituto svizzero, ce qui m'allait très bien. Une année charnière, j'avais dix ans de pratique et d'enseignement, et cet intérêt grandissant pour des questions d'écologie et d'environnement, qui étaient un peu récentes avant d'entrer dans les années 2000.

Donc j'ai bouquiné là dessus, sur le développement durable, - pour mettre un gros mot dessus, un mot qui a été pas mal galvaudé.

A côté de ça, je me suis enrichi de cette merveilleuse période qu'est la Renaissance, où on mélange l'architecture, la sculpture, la peinture, où l'artiste était proche de l'artisan et l'artisan proche de l'artiste, et cette interdisciplinarité était déjà là, qui produit des choses magnifiques, belles, et donc ce thème de la beauté me poursuit depuis là. Ça m'a marqué, j'ai passé des heures dans les sombres églises glacées, à faire des dérives, on parlait de Guy Debord tout à l'heure -, dérives seul ou avec d'autres artistes. J'ai fait des rencontres importantes, on a produit des projets. C'est une période intéressante pour moi, qui a fait une sorte de coupure.

J'ai eu ensuite besoin d'avoir une structure dans cette nouvelle approche du développement durable, j'ai trouvé un postgrade, organisé par l'institution de géographie à l'Université, donc une approche différente que celle, polytechnique, de l'architecture. Donc là ça parlait de questions de ressources, de matières, d'énergies, comment on gère ça, ça parlait aussi de politique, de citoyenneté, donc toutes ces questions liées à l'urbanisme, dont on parle très peu à l'EPFL, puisqu'à l'EPFL ça va traiter de question géomorphologiques, et on oublie complètement l'homme. Ça parlait aussi de techniques nouvelles pour rassembler un maximum d'informations sur un territoire, outils formidables.

Donc encore apprendre... pour moi c'est un mot-clé, qui me permet d'avancer, de continuer. Donc une approche urbanistique, académique, - l'EPF c'est différent, c'est plus technique. J'ai bien aimé aussi l'idée de rédaction, que je faisais assez peu, mais j'ai toujours été attiré par l'écrit aussi, ça m'a permis de rédiger, de réfléchir sur la ville de façon écrite, en apprenant à être plus académique aussi, à suivre une structure de pensée, de code, que je ne connaissais pas.

J'ai fait un mémoire sur les nouvelles façons de projeter, comment on peut se projeter en urbanisme durable, quelles étaient les nouvelles façon de projeter dans le travail urbanistique, avec pour terrain les friches de Malley, avec la problématique des pollutions du sol. Un mémoire avec Da Cunha, qui est toujours professeur principal de développement urbain durable, avec qui j'ai eu d'excellents contacts, et qui m'a soutenu dans ma démarche de « loup solitaire contre tous », par rapport au projet *Métamorphose*, aux Plaines-du-loup justement...

Dans le mémoire, j'avais fait toute une analyse des quartiers à développement durable. Aujourd'hui, tout le monde a ce mot là à la bouche, c'est forcément bien, c'est forcément la solution. Moi je suis extrêmement méfiant par rapport à ça. Ce bagage de connaissance de ces « quartiers modèles » en Europe, m'a donné une source assez intéressante pour pouvoir critiquer le jour où on est arrivé à Lausanne en disant « voilà les gars on fait un quartier durable au Nord, on va tout raser, mais c'est forcément bien parce qu'on va faire un quartier durable ». Là moi j'ai dit non, et ça a commencé comme ça.

Donc ça lie pratique, enseignement, formation, pour moi tout est lié... l'intérêt pour l'apprentissage, l'intérêt pour l'enseignement dans la recherche avec les étudiants, et une pratique, qui permet de garder un pied ancré dans la réalité. C'est assez difficile, c'est difficile de mener tout ça de front, ça prend beaucoup de temps, mais voilà, c'est mon chemin.

A : A propos de cette notion d'habiter, notion que j'emploie tout le temps, mais je ne sais pas comment un urbaniste tel que toi l'emploierait... Dans une perspective d'abord resserrée et personnelle, à la fois sur le plan professionnel et sur le plan simplement d'un vivant qui habite la ville ou un territoire, comment définirais-tu ta pratique et ta pensée de l'habiter ?

B : Alors habiter c'est un très joli mot, d'abord. C'est un très joli mot qu'on utilise assez peu, ou assez mal je pense. Mais habiter ça a un sens très large, et c'est pas uniquement les architectes ou les urbanistes qui peuvent y répondre. Habiter c'est n'importe qui. L'expérience de l'habitat, ça concerne tout le monde. Tout le monde habite. Donc chacun a une expérience de ça. C'est pas une histoire de spécialistes. C'est une histoire personnelle, très personnelle même. Chacun habite différemment, il y a des gens qui utilisent leur chez soi pour dormir et s'en vont le plus vite possible.

Certains vont occuper l'espace de façon stratégique, s'ils sont seuls, plusieurs, en famille, ils vont organiser l'espace à disposition en fonction des moyens, en fonction de pleins de critères, économiques ou autres, et tu vas organiser ton petit monde domestique – l'habiter c'est domestique – les deux notion sont liées.

Il y a donc cette notion où chacun a une expérience de l'espace domestique, contrairement à l'espace public, c'est un espace que tu peux t'approprier. Pour moi c'est un mot fondamental. Quand tu parles d'habiter, c'est le mot qui est le plus en lien pour moi : l'appropriation. Et l'usage. Deux notions fondamentales, tu peux avoir un espace xyz fait par un archi ou un bricolo, ou un vieux espace industriel récupéré, l'intérêt c'est celui qui va occuper l'espace et se l'approprier. C'est ça qui va donner du sens, c'est là aussi qu'il faut voir qu'un espace va être plus ou moins appropriable ou pas. Bon, ça c'est une chose. L'appropriation, l'usage.

A : C'est très intéressant, ce mot d'appropriation est clé chez les mouvements d'urbanisme militant, au sens où là tu fais une séparation, si je comprends bien, entre espace privé, - habitat comme domus -, qui permet, de fait, l'appropriation par l'habitant. Comme une constante anthropologique, s'il y a bien un espace qu'on peut s'approprier c'est le sien, son espace privé...

B: de moins en moins...

A : oui, d'ailleurs. Mais qui plus est, chez les urbanistes critiques, ont se réfère beaucoup au « Droit à la ville » de Lefebvres, où l'espace public appartient aussi au citoyen, à la démocratie, et donc il s'agit de se réapproprier l'espace public aussi. Finalement c'est une manière peut-être de défaire cette séparation entre public et privé...

B:... c'est juste, on peut autant se les approprier, je suis d'accord avec ça. Mais pour moi l'habitat c'est quand même lié à l'espace domestique, entre guillemets « privé », entre guillemets, hein. Ça déborde aussi sur l'espace public, et finalement tout l'intérêt de l'architecture c'est de travailler sur ces liens, sur ces passages, entre l'intérieur et l'extérieur. Donc l'intérêt d'une réflexion sur l'espace, sur la lumière, sur la matérialisation, c'est comment on passe de l'intérieur à l'extérieur, et inversement.

Mais habiter, pour moi, c'est lié à la guestion du logement. Dormir, vivre, habiter, et si possible, bien habiter.

(Blaise me montre une grande boîte en bois brut, contenant une maquette) Tu vois ça c'est un concours qui s'appelle « bien habiter », justement.

Ça c'est un projet très concret, qui sont des idées que je ne suis pas du tout le seul à développer, ce sont des français – Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, qui à la base ont développé cette approche-là. Ils travaillent sur la question un peu économique du logement. Ils ont fait un manifeste pour le logement, en France on a beaucoup de banlieues avec beaucoup de logements des années 50-60, souvent pas de très bonne qualité, et ça occasionne beaucoup de problèmes.

Il y a eu toute une mouvance de destruction et démolition de ces immeubles, pour remplacer par quelque chose de forcément mieux, puisqu'aujourd'hui on est plus intelligent que hier – sois-disant. C'est la même pensée qui occupe l'urbanisme de développement durable d'ailleurs.

Moi je suis très critique par rapport à ça je pense qu'il faut rester vigilant, pas reproduire les mêmes erreurs qu'on a produites dans les années 50, où on s'est dit ah, la ville nouvelle, et on a fait des grandes erreurs, non pas seulement qu'on a construit en périphérie pour faire du logement de masse, mais aussi parce qu'on a laissé aucun argent pour penser justement l'usage de l'espace public dans ces guartiers.

Donc ces architectes essayent de penser avec ce qui est déjà existant. Comment fait-on pour réhabiliter ce qui est déjà-là? Moi ça m'a complètement fasciné de penser ça. En plus, je me suis dit, en Europe, mais oui, la ville est déjà bâtie. Elle est déjà existante, est-ce qu'on peut pas transformer les quartiers existants en quartiers durables? ça ça m'intéresse.

J'ai écrit aussi des articles là dessus, c'est une façon pour moi aussi de réfléchir. La réappropriation, donc. On est pas dans l'appropriation mais dans la réappropriation.

« Bien habiter » est un concours genevois, où j'ai invité ces architectes français à participer. Dans le cahier des charges du concours, le mandat consistait à détruire pour reconstruire des bâtiments durables. Je suis allé sur

place, j'ai passé pas mal de temps sur place, un très beau quartier, avec des arbres magnifiques, des bâtiments certes vieillots, mais qui ont leur fonction encore, c'est-à-dire que les gens peuvent y habiter, assez bien, parce que c'est leur chez eux, leur chez-soi. Et ça c'est une notion qui est pas du tout intégrée de nos jours. Parce que la dimension sociale est oblitérée.

Moi je suis allé visiter les gens qui habitent, et en fait les gens, à partir du moment où c'est chez toi, c'est déjà très très bien. Ça n'a pas besoin d'être une architecture formidable, ils sont chez eux, et ça, ça a une valeur.

Donc on a dit on garde ces bâtiments, on essaye de les améliorer, ils ont des problèmes, pas d'accès handicapés, etc.., on essaye d'améliorer ça. Et après on densifie. Ça c'est la question urbanistique: comment on fait pour densifier sans tout détruire ?

Donc ça c'est le lien entre habiter et réappropriation. On peut conserver l'existant, travailler dessus, le transformer. J'aime beaucoup cette idée de transformation. D'ailleurs habiter ou s'approprier, c'est déjà une forme de transformation de l'espace. C'est changer la couleur d'un mur, mettre tes tapis, des tableaux, des dessins d'enfance, des images, ta table. Des lampes qui vont changer la lumière. Et travailler avec ce qui existe. J'aime bien cette idée. Tu travailles pas avec ta feuille blanche, tu pars déjà avec des choses.

Et finalement je trouve plus intéressant que de partir sur la feuille blanche. Que de dire « moi je suis génial, je vais inventer l'habiter idéal », ou la ville idéale, il y a des architectes qui font des villes nouvelles complètes dans le monde aujourd'hui, c'est fascinant, mais c'est plus dangereux, et la démarche de dire « on travaille avec l'existant », c'est très fondateur. On part pas de rien.

Evidemment on a été éjectés, on a pas pu gagner, on a eu un prix parce que c'était une bonne proposition. Le projet lauréat démolit tout. Et propose, ironie, un quartier pour sauver les arbres. Ce qui est une aberration totale, on peut pas le faire en réalité, il y a des infrastructures dans le sol, au moment où tu démolit tout, tu touches aux racines des arbres.

Donc cette notion de sociabilité, d'appropriation et de transformation, c'est une notion qui est le parent pauvre du développement durable.

Aujourd'hui on a le développement durable par l'écologie, on en parle beaucoup, - encore qu'on en parle que sous une seule forme, qui est l'économie d'énergie. Il y a encore d'autres formes. L'écologie urbaine, qui conçoit la ville comme un écosystème, on en parle assez peu en Suisse. A Barcelone par exemple, c'est fort, on y travaille avec des approches philosophiques et écologiques nouvelles, qui donnent du souffle.

lci on est au ba.ba, on récupère beaucoup de choses, et notamment cette question de participation. Egalement cette notion de démolition-reconstruction, et également que le quartier durable est un quartier idéal. C'est bien d'aller dans ce sens, mais c'est la première couche, c'est insuffisant, largement. Il y a des pistes alternatives qui sont peu développées.

A : Je te propose qu'on passe directement alors à cette question de participation. Je te propose pour point d'entrée le glissement entre la notion d'appropriation, ou réappropriation, que tu mets fortement en valeur, et celle de participation. Pour préciser peut-être : évidemment, toutes les démarches de réappropriations habitantes et citoyennes très militantes sont allergiques à la notion de participation, qui supposerait déjà une domestication des forces : si tu « participes », c'est probablement que tu es invité et que ta participation est déjà bien délimitée dans un certain cadre.

B : Oui, ta transition est très bonne. Les deux notions appropriation/participation sont liées, c'est la question de l'homme quoi, dans l'espace : comment on va se projeter ensemble dans ces nouveaux quartiers ? La participation, elle vient à partir du moment où on veut intégrer les futurs utilisateurs ou les acteurs actuels dans un processus commun de décision. Au départ c'est ça.

Après il y a différents degrés de participation. Au départ c'est une volonté ouverte, totalement gauchiste-trotskyste si on veut bien, qui dit « on est tous ensemble, comment on va faire pour travailler ensemble ? Est-ce qu'on arrive jusqu'à la co-décision ? Que toi et moi, après moults débats, on va être d'accord de faire les choses comme ca ? ». ca c'est l'origine positive de la participation.

Aujourd'hui on arrive à des situations où des gens réagissent négativement à ça – je pourrais presque en être, si tu veux, parce que la participation n'est devenue qu'une consultation si tu veux, une consultation qui n'est qu'une forme de justification des décisions prises en amont. On a décidé, après on communique, en disant qu'on fait de la participation. Après on va pseudo intégrer des choses, mais la décision a clairement été prise avant.

Moi pendant le projet Métamorphose je me suis tout le temps efforcé de répéter que le projet était une chose formidable pour la ville, puisqu'on souhaitait grandir, densifier, faire du logement, des parcs, des équipements

sportifs, publics, génial, c'est positif, je l'ai toujours dit. Moi ce que je critiquais, c'est la façon de faire. On en vient à ta question de la participation : comment on la fait ? Je pense c'est ça la grande question. Aujourd'hui la participation, elle est majoritairement de la comm, quoi. Et la comm, c'est normal qu'on réagisse face à ça, contre ça. Finalement, on veut pas t'écouter.

La participation, ça c'est un thème important, c'est d'abord écouter. Et c'est ce que moi j'ai appris de mon expérience à *Métamorphose*, - j'étais totalement indépendant, j'ai fait ça parce que ça m'intéressait, personne m'a demandé de m'intégrer là dedans, c'est juste que j'ai réagi à ce projet qui paraissait dans la presse, avec la solution du quartier durable, mais dans une optique de table rase.

Pour moi c'était absurde, refaire les mêmes erreurs, on pouvait pas faire ça. Donc il faut s'engager. Il faut dire quelque chose, ça commencé par un petit texte dans la revue *Tracés*, où j'interrogeait Lausanne sur sa volonté réelle d'être durable. J'aime bien cette dimension critique dans mon métier. Si tu n'as plus de distance critique par rapport à ton travail, ça perd de la valeur. Pour moi c'est comme une petite flamme qui doit toujours être là, si elle est là, tu restes vigilant, sinon tu reproduis les mêmes choses.

A: Et si on essaye d'entrer plus dans des détails, sur les pratiques: tu as des exemples de modèles d'expériences participatives qui te semblent possibles, plus intéressantes? Dans quelle direction faudrait-il aller pour un urbanisme participatif qui serait en adéquation avec ce que tu penses?

B : Alors il y a des exemples en Allemagne dont on a beaucoup parlé, où justement au tout départ il y avait cette idée de co-décision. On essayait de se mettre d'accord, avec la ville aussi, tout le monde essayait de participer, au sens généreux du terme. Ces choses existent, et sont d'ailleurs à l'origine des quartiers durables. Je cherche le nom de ce quartier, à la frontière suisse avec l'Allemagne. C'était un ancien site militaire, ils ont transformé ça par des logements, et c'était la clé de ce processus, de travailler à une co-décision dès la base, avec des envies d'écologie, d'économie d'énergie, d'autogestion et d'autoprodution, etc.

Après, ma pratique, je l'ai faite de façon complètement intuitive, et ça se rapproche de la phénoménologie, j'ai ressenti que c'était pas ça, quoi. Mais aussi j'étais pas seul, il y avait quelques autres architectes avec moi, bon on était pas nombreux. Il y a des gens qui sont venus vers nous, qui nous ont dit aidez-nous! Ces gens c'était justement les habitants, du nord. Ils étaient inquiets, de tous âges. Ils disaient on est pas contre, mais ça a l'air absurde de raser des terrains de foot, un stade, nous on vit tous les jours avec ça, nos enfants vont jouer là tous les jours, et c'est grâce aussi à ça que ça explose pas là haut. Moi ça m'a touché.

On a été invités par ces populations du nord, on a eu des débats, des brainstormings. Et l'élément clé, c'est un élément plus politique, qui était le stade. Ça c'est focalisé autour du stade. Démolir, ou pas ? Moi je faisais partie de ceux qui pensaient qu'il fallait pas forcément se focaliser là dessus, mais qu'il fallait en tout cas garder des équipements sportifs dans le nord, qu'il fallait pas tout balancer dans le sud. Ça c'était une erreur urbanistique importante. Garder les équipements publics au nord. C'est d'ailleurs le cas aujourd'hui.

Toute la démarche qu'on a faite pour proposer des solutions, qui s'appelait « Métamorphose autrement » – on a tout donné, on a rien reçu en retour, engagement citoyen, hein. Ça me fait penser que la démarche qu'on a eue était intéressante. La participation, sans qu'on nous la demande, a donné des propositions qui ont été reprises. Comment on a procédé, c'est ça que tu aimerais savoir ?

A : Oui, j'aurais deux questions : très précisément, au niveau des modalités de rencontres,- tu dis vous avez fait des brainstormings -, tu peux préciser à quoi ça ressemble une rencontre entre un urbaniste et des habitants ? Comment avez vous créé la matière de ces réflexions communes ? Et la deuxième question : à partir du moment où on crée ensuite un texte ou des données, qu'on balance sans que personne ait rien demandé, à la Ville, au groupe de projet ou je sais pas à qui, comment est-ce qu'on valorise ces paroles ou ces expériences d'habitants ? J'imagine que vous avez dit aussi : c'est pas que moi Blaise Sahy l'urbaniste qui le dit, c'est les habitants. Donc il y a une parole habitante qu'il faut aider, j'imagine dans ce cas, à prendre place, justement, dans les débats spécialisés. Comment vous avez fait ça ?

B: C'est des vastes questions. C'est tout l'enjeu. Pour faire simple, pour la première question, je dirais l'écoute. Et la deuxième question, après l'écoute, être capable de projeter. Projeter, c'est être capable de se projeter dans le temps et l'espace. La participation est intéressante quand c'est un architecte qui est là, et non pas un sociologue ou un géographe, ils sont utiles aussi dans le processus, mais moi ça m'a été utile d'être architecte pour être capable d'écouter ces attentes, ces besoins, de comprendre, *mieux comprendre*, le lieu, les problèmes, les avantages de ce lieu, lieu au sens large. Avoir l'humilité d'écouter, tu n'arrives pas en tant que spécialiste, « vous venez me voir parce que je sais ». J'ai pas cette démarche, on est arrivé en disant « bon, comment on peut faire

les choses ?? ». Mais ma formation me permettait de *transcrire* ce qui était dit en projet. C'est là où c'est intéressant, où ça a de la valeur.

Ecoute, puis transformation, projeter, projection. C'est là où j'ai eu l'impression d'être utile. Et l'écoute est fondamentale, et l'écoute n'a pas eu lieu dans ce projet, qui a été décidé au niveau politique uniquement, puis balancé dans la presse.

Donc c'est là qu'il y a une erreur de démarche fondamentale, c'est ce que j'ai essayé de dire chaque fois.

Ou on fait pas de participation, on en fait, mais en amont. Sinon ça n'a pas de sens. Qui d'autre que les habitants connaissent le lieu ?? Mais 10 fois plus que toi. Toi tu arrives là, tu y es peut-être passé dix fois, mais tu n'y habites pas. Habiter. On y revient. Les gens habitent le lieu. Donc ils connaissent. Qui pourrait mieux dire comment fonctionnent les choses ?

Moi je me suis nourri de ça, après c'est pas mon projet. D'ailleurs ça s'est appelé « projet citoyen ». Moi j'étais une sorte de réceptacle d'écoute, on a fait comme toi, enregistrer. On voulait pas ensuite communiquer ça directement. Là on entre dans un domaine politique, suivant comment tu organises tes séances, il y a des gens qui ne voudrons pas venir, pas vouloir s'exprimer. Ça c'est toute une stratégie à avoir, encore un autre sujet.

Y a pas de recette, mais j'en ai quelques unes. J'arriverais pas forcément comme ça à te les dire...

On a eu un communiqué de presse, j'ai fait une grosse présentation du projet, on a eu un bon article du *Temps* intitulé « Lausanne reçoit une leçon de participation », ça j'étais content. Mais après il y a eu le 24 heures où on a mis ma photo, avec les plans, et ça c'était stupide, c'était pas du tout la démarche. Nous on a fait des propositions ensemble. On partait sur la base d'un cahier des charges, qu'on a aussi remis en question, discuté ensemble, on a émis plusieurs scénarios, qu'on a ensuite revalidés ou pas, c'est un gros travail.

Mais si t'aimes les gens et moi j'aime ça, c'est formidable de les entendre, te parler de leur club de foot où ils entraînent les gamins, ils t'expliquent comment ça marche, leur cabane mal foutue, elle est là, elle est juste à côté, elle fonctionne. Si tu leur dit maintenant vous allez entraîner vos gamins un kilomètre plus haut dans la bise, ils s'inquiètent parce qu'ils savent que leurs gamins viennent là parce qu'ils habitent juste à côté, dans ces grands ensembles de logement et qu'ils peuvent descendre en deux minutes, les parents laissent aussi les enfants parce qu'ils sont à proximité. S'ils doivent aller plus loin, les petits qui savent pas aller à vélo ou qui savent pas prendre le bus, comment ça se passe ?

Plein de questions du quotidien, de l'âme en fait du quartier, c'est une somme d'informations considérables, tu peux pas prendre tout en compte, c'est des choix à faire. Et les choix sont rediscutés. C'est une démarche totalement itérative, qui va des gens à toi, de toi aux gens, de discussions en interne, après avec des apports extérieurs.

Pour avoir un projet cohérent, c'est pas juste un projet d'idées de citoyens. Il faut tenir compte de la réalité de l'urbanisme aujourd'hui, des règlementations, des questions de bruits, on est à côté d'un aéroport, des questions de mobilité, on parlait du M3, est-ce qu'un bus est suffisant ou pas, etc.. Après tu fais venir des spécialistes qui te donnent des impulses spécifiques nécessaires à l'urbanisme, et puis toi tu es un peu comme un réalisateur, - ou toi metteur en scène -, tu coordonnes, tu coordonnes les acteurs, ton texte, tes références, l'audience, la scène, etc..

A : Alors c'est parfait, tu me donnes la transition... dans les récits, que tu viens de me faire, de ces contextes où des spécialistes et des habitants se demandent ce qu'ils peuvent faire ensemble, il y a déjà plein de valeurs que tu as soulevées, tu as parlé de la notion d'écoute, de passage d'écoute à l'action, tu as parlé de transformation, quand l'habiter est un mouvement, une dynamique, une transformation, tu as aussi parlé de capacité à projeter. Ca se sont des valeurs qui, dans le paradigme artistique qui est le mien, sont très présentes, ça pourrait même être une définition de l'art. Ecouter, imaginer, projeter, agir, ça serait une manière de décrire un processus artistique en fait. Alors à propos de ces liens entre architecture et art, il semblerait que ce soit acquis désormais qu'ils sont proches, voire frères incestueux, et d'ailleurs il me semble que les grands projets médiatisés contemporains passant par une *tabula rasa* sont souvent considérés comme « artistiques ». Moi ce qui m'intéresserait plus précisément : dans ces contextes plus civiques, plus politiques, plus citoyens, quelle est la place de l'art, d'après toi ?

B : Alors c'est un gros débat. Moi je pense que l'art peut intervenir partout. L'art pour moi c'est une pensée libre. C'est une pensée libre qui permet de réfléchir indépendamment d'un contexte. Qui permet de dire peut-être « on va tout démolir ». L'architecte il est absolument pas dans cet environnement là. Absolument pas. L'urbaniste non plus. Moi je reproche une chose, c'est quand on dit qu'un architecte est un artiste, absolument pas. Mais une chose qui m'intéresse beaucoup, c'est le décloisonnement des disciplines.

Travailler avec les artistes, mettre des spécialistes d'ingéniérie ou de mobilité, avec un artiste visuel, un designer, une metteur en scène comme toi, ça ça m'intéresse. C'est pas nouveau, j'invente rien, mais là c'est intéressant aujourd'hui. Mais sans confondre justement art et architecture. Moi j'adore l'art contemporain, j'aime aussi des arts plus classiques, j'aime tout le mouvement humaniste de la renaissance – humaniste, hein, justement,

l'homme au centre de tout ça – la renaissance italienne. J'adore la beauté des choses, je suis allée à Florence il y a deux semaines, j'adore aller voir ces sculptures, cette matière, ce travail, la rigueur des proportions, le travail acharné sur le détail, cette mise en lumière dans l'espace, ce travail de dessin... de rigueur, et de matérialité. J'adore ça. C'est ça qui est merveilleux dans une ville comme Venise, qui donne la beauté. Tout a été dessiné, pensé, bien ou mal.

Prendre le temps, s'asseoir des heures dans une cour, à contempler, ou pas, à circuler, ou t'arrêter, ça c'est une forme de liberté que les artistes ont que nous on a pas. C'est très différent je pense, art et architecture. Comment l'art peut intervenir, c'est ça que tu demandes ?

A : Oui, de nouveau, de façon un peu concrète, as-tu des exemples ou des contre-exemples d'insertion de l'art dans ces contextes de recherches communes autour de l'habiter ?

B : Alors, il existe des expériences évidemment, que je ne connais pas très bien. Mais je suis sûr qu'elles existent. Maintenant on a quand même tendance dans la pratique à assembler des compétences différentes, architecte, urbaniste, paysagiste, ingénieur transport, on demande une pluralité de compétences.

Par contre l'artiste il est toujours un peu en dehors. Parce que je pense, c'est exactement comme pour la participation : l'artiste il a quelque chose qui fait peur. C'est sa liberté de parole, de ton, moi c'est ça qui m'intéresse, et c'est ça qui fait peur. Et ce qui fait peur également dans une vraie participation, c'est qu'on a peur que le résultat aille pas dans le sens où on veut aller. C'est une perte de pouvoir, et ce qu'un politicien cherche le plus, c'est le pouvoir de mettre en place les choses.

Il y a donc par définition, même si c'est un peu simple, une antinomie entre pouvoir citoyen et pouvoir politique. Moi je trouve intéressant ces rapports différenciés et de relativité entre les disciplines, et les gens, les actes citoyens, ce qu'ils font.

A : Est-ce que toi c'est quelque chose que tu pratiques, soit comme architecte indépendant, soit comme urbaniste, de t'associer dans le montage de projet avec un artiste ?

B: Oui, j'ai fait ça pour l'école de théâtre (la réaffectation de l'école des Teintureries à Lausanne), bon c'était un petit projet, c'est un entrepôt de 5000 mètres carrés, un bâtiment assez dingue, qui a une corporalité assez fascinante. Comment faire une école là-dedans, avec plein d'exigences techniques terribles, plafonds, accoustique, etc.. à l'intérieur j'ai conçu une rue, un espace public, pour des rencontres quand on sort de son cours. Là j'avais imaginé l'intervention d'un artiste, j'ai demandé à Robert Ireland, qui est un artiste lausannois, je ne suis pas arrivé en lui disant tu dois me faire ça, lui il a proposé de travailler sur des fresques au sol, pour qualifier deux petites places intérieures.

Mais je pense qu'on pourrait aller plus loin : la grande difficulté, j'adorerais dès le départ, - d'ailleurs j'en ai parlé avec lui il y a pas longtemps – intégrer un artiste dans le projet. Mais nous on a des commandes, toujours. Et quand tu es dans un mandat, tu as un client, qui veut un certain nombre de choses, c'est déjà très difficile de lui imposer une œuvre d'art dans son projet – à la base il veut pas ça, il veut une école – donc c'est déjà tout un travail de communication, c'est une énergie monstre, pour lequel on a pas de prestations, on est bien d'accord. C'est un don de soi qu'on fait parce qu'on a envie, j'aimerais plus le faire. Autre exemple, il y a un appel d'offres pour la place de la gare à Lausanne, là j'en ai parlé à Robert, je lui ai dit « tiens ce serait intéressant que tu sois là dès le départ ».

Mais c'est pas demandé, et puis encore une fois, ça peut faire peur, c'est difficile. Sur des projets concrets de concours c'est plus facile, tu peux ouvrir une équipe, personne te demande avec qui tu veux travailler, mais des mandats d'étude, c'est plus dur.

D'ailleurs c'est le problème avec les artistes qui travaillent sur l'urbain ou l'espace public, ils arrivent toujours à la fin, ces pauvres gens, c'est terrible. C'est absurde. Ils viennent à la fin avec leur pour-cent culturel, et on fait un concours. Ça c'est une perte de pouvoir, les artistes ont terriblement perdu le pouvoir d'intervenir dans la ville. C'est à nous d'aller les chercher, eux ils ont pas cette marge de manœuvre.

Ca c'est aussi une autre chose, les deux échelles m'intéressent, la grande échelle du territoire, et l'échelle du détail, de la matérialité. C'est des choses liées, c'est ce qui m'intéresse. Ça s'est décloisonné déjà pas mal, mais il y a encore beaucoup d'un côté les architectes, de l'autre les urbanistes. Les architectes ont aussi beaucoup perdu de pouvoir. Aujourd'hui les architectes ont est contraints par des plans de quartiers déjà faits, les volumes sont définis, les gabarits, les densités, les vues, les implantations, tu dois travailler là dedans, et donc tu fais juste des objets. C'est grave, c'est terrible.

Et quand tu fais une étude, tu imagines qu'il faut exploser tout ça, remettre en question dans un concours ce qui te semble absurde, exploser les limites, ne pas respecter le cahier des charges, mais faire une proposition. A

l'époque ça s'appelait *un achat* dans les concours, il y a des prix pour ça, ça existe toujours, mais c'est rarement pris en compte, parce que ça vient trop tard, le concours arrive à la fin du processus. On aurait dû être pris en compte avant, avec des idées peut-être plus ouvertes. Mais ça fait peur, parce que quand on travaille comme ça, on part dans tous les sens, et on veut pas ça, on veut que les choses se réalisent, donc on sectionne, et on dit aux architectes, faites avec. Et là il y a un désengagement de la profession et une perte de pouvoir.

On travaille aussi de plus en plus avec des normes très contraignantes, des quotas. Ça ça m'amène à ta dernière question, sur ce contre quoi j'ai l'impression de buter, toute la dimension des normes, des quotas. C'est ma responsabilité d'appliquer ces normes. Et souvent avec ça tu passes à côté des questions fondamentales, qui est d'habiter.

A : On va entrer dans la partie un peu plus « directive », dans le petit os que je veux ronger pour ma recherche... Je tourne autour de trois notions, si on prend la première, tu parlais de l'articulation de deux échelles, l'échelle détaillée, micro, et une échelle plus macro, et pour la première échelle, tu as justement utilisé le terme de matérialité

Alors la première notion, je la pique à Gaston Bachelard, qui a beaucoup travaillé sur l'habiter, sur l'intimité de l'habiter, et son gros truc c'est de parler d'imagination matérielle. Il essaye de dire : une ontologie, c'est la combinaison de la matérialité et de l'imaginaire, la capacité à poétiser la physicalité du monde. Et ça il me semble, c'est à la fois hyper important pour le champ des arts scéniques, et aussi pour la question de l'habiter.

Et pour donner un exemple concret, sinon on flotte un peu beaucoup... moi j'utilise beaucoup l'hypnose avec les comédiens, pour faire des exercices de mémorisation d'espace, centrés sur la description précise des matériaux, des formes, des sensations physiques que ces espaces nous ont donnés, et ensuite, on fait, toujours sous hypnose, une collectivisation de ces récits et expériences spatiales, et ça devient un poème, car au bout d'un moment tu sais plus si ce lit à étage décrit par telle comédienne t'appartient ou lui appartient, et puis ce lit à étage se retrouve sur une falaise, etc.. et ça commence à aller vers une sorte de fiction. Voilà un exemple d'outil pratique qu'on développe pour les arts scéniques, pour le rapport à la scénographie par exemple, mais j'imagine que ces outils pour développer des « imaginaires spatiaux » pourraient être transmis dans d'autres contextes.

L'idée sous-jacente, c'est que les espaces sont toujours liés à un imaginaire. La question plus politique serait : si des citoyens se mettent ensemble pour « voir ce qu'on peut faire », il y a probablement besoin de forces imaginantes... et la question c'est : quels outils on a pour imaginer? Moi je pars de l'idée pragmatique que l'imaginaire c'est comme un muscle... ça se bosse quoi. Voilà en quelque sorte mon hypothèse, voire plutôt mon parti pris, je te le donne comme ça. Comment ça te fait réagir?

B : Alors il y a aussi en archi tout un courant qui s'est inspiré de Bachelard, où l'imagination, la poésie, étaient un apport dans la façon de concevoir l'architecture. Moi je pense aussi plus concrètement, on peut travailler sur ce qui est, j'en reviens à l'existant. Travailler avec ce matériau de l'existant. Le lieu construit, et les gens, et leur expérience. Ou ce qu'ils te racontent. Et ça c'est un matériau important.

Moi j'ai pas besoin d'être un génie d'imagination. J'ai besoin d'être capable d'écouter, d'entendre, de comprendre. Un architecte c'est pas juste un mec qui fait des théories, tu vois, il doit construire, c'est ce qui manque dans ton discours pour moi, c'est la dimension construite. Comment on fait les choses ? La construction. La réalité. C'est la matérialité de mon métier, c'est ça que j'aime aussi. Il y a toute une pratique des matériaux, travailler le plâtre, la brique, c'est ça qui fait la spécificité de l'architecte. C'est la concrétisation des idées. La transformation, et c'est là où tous les problèmes arrivent. Tu peux faire tout un brainstorming avec des artistes, délirer, un moment donné il faudra construire, c'est ça qui est intéressant. Tu dois dimensionner, dessiner, à quelle échelle, tu dois proportionner, donc là c'est le rapport entre les choses.

Donc oui, l'imaginaire la sensibilité, l'approche philosophique c'est très bien, incontournable, pour toi, pour te construire, mais après c'est la capacité que tu as à transformer les choses en projets, en espaces construits. C'est là où ça devient de plus en plus difficile, entre les idées et la mise en œuvre, on a perdu une grande part de la maîtrise d'œuvre, aujourd'hui c'est plus l'architecte qui est sur le chantier. Les directeurs de travaux n'ont pas ce bagage, culturel, pour dire un gros mot. C'est quelqu'un qui n'a pas ce bagage créatif.

Et l'architecture doit faire œuvre. Pas œuvre d'art. Oeuvre. Elle doit avoir été pensée, bien ou mal, peu importe. Elle doit avoir été pensée, conçue, et réalisée. Ensuite on peut discuter. Il faut qu'il y ait transformation un moment donné. Et quand on arrive à un petit espace qui donne quelque chose, si je sens qu'il se passe quelque chose, ou quand les gens viennent voir l'école et me disent qu'il ressentent des choses, ou qu'ils peuvent se l'approprier, ou sentir des choses particulières dans cet endroit là, je suis content.

A : Alors j'en profite pour passer à la seconde notion, tu parles plusieurs fois de « sentir », une deuxième notion importante pour cette « famille philosophique » que j'explore, c'est la polysensorialité de l'espace, au sens où

l'expérience spatiale mobiliserait tous les sens, et il y aurait une sorte d'hégémonie du régime de la vision, du visuel. On est peut-être encore dans un fantasme renaissant avec le regard du sujet humain absolu, ou du roi, qui regarde d'un point de vue central ou parfait... et ces penseurs, un peu pétris d'orientalisme, regardent beaucoup aussi l'architecture japonaise, et valorisent des espaces qui replacent le corps et ses sensations au centre de ce qu'est habiter. Ma question serait, comment toi tu te situes par rapport à cette idée qu'habiter ne peut être qu'une expérience corporelle, expérience entendue au sens d'un continuum d'expériences qualitatives ? Je t'ai envoyé ce petit texte de Foucault, l'espace c'est des expériences du froid, du lourd, du chaud, du rugueux, etc..

B : Alors là on en vient à ce que j'essayais de dire avec mes mots, c'est la corporalité, la matérialité. C'est le moment où le plan devient matériel, c'est là où ça devient intéressant. Cette matérialité va engendrer une ambiance, une atmosphère, qui va être perçue très différemment par chacun de nous, en fonction du vécu, etc.. Donc la perception c'est quelque chose de très large, sur lequel tu peux pas travailler, c'est des différences culturelles, moi j'ai un petit garçon, j'essaye de lui faire ressentir, de le sensibiliser, si tu l'es pas, tu passes à côté de plein de choses.

A : Alors c'est bien là le nœud pour moi, je considère que pratiquer la mise en scène, en tout cas dans le type de langage théâtral que moi je pratique, qui est très proche de la danse ou de la performance, c'est être en fait « praticien de la perception ». C'est notre premier intérêt, c'est ça. On est dans l'espace de la représentation, on se demande comment la perception des spectateurs fonctionne, comment la nôtre fonctionne, et comment elles se mettent en rapport.

Et quand tu es danseur, tu entre dans la salle de travail, et tu vas toujours, chaque matin, commencer à « chauffer tes perceptions », - accoustique de la salle, sensations physiques internes, sensations que te donne l'air, le sol, les bruits, ton propre souffle etc.. - et ces techniques sont parfois bonnes ou mauvaises, peu importe, mais l'idée c'est de pratiquer les sensations, d'ouvrir les sensations.

De nouveau, c'est très pragmatique, c'est de nouveau cette idée que ressentir, - le chaud, le froid, les organes internes, les murs, la lumière que sais-je, ou par exemple, écouter, - tu as beaucoup insisté sur ce mot et, chez nous, « écouter l'espace » c'est très courant -, que tout ça, de nouveau, ça s'apprend, ça se développe.

Est-ce que tu te poses la question, par rapport aux usagers des espaces que tu crées, de comment tu travailles ces choix de matériaux, sachant qu'on est à la fois dans la subjectivité la plus totale, qu'il n'y a pas de perception unifiée par les habitants, mais à la fois que la *capacité à percevoir* est quelque chose qui peut aussi se travailler, progresser?

B : Alors comme tu dis il y a des milliers de façon de percevoir les choses, alors je peux pas travailler avec ça. Mais dans ma pratique, ce que je peux te dire, c'est que j'ai plus une approche de ce que va dégager un espace... c'est les proportions, c'est une qualité de lumière, c'est les matériaux, donc il y a une sensualité des espaces, parfois aussi c'est visuel, des choix de teintes de blancs différents, qui rythment l'espace, c'est peut-être pas perceptible pour la majorité des gens, mais peut-être quelqu'un va une fois le remarquer, que ça a été choisi.

Pour moi ce qui est important, c'est que les choses soient choisies, il y a du hasard parce qu'on peut pas tout contrôler, mais tu essayes de maîtriser un maximum, et après tu lâches, tu laisses, les gens viennent habiter. Et ils sont en train de foutre un meuble dégueulasse où tu voulais pas, et ça c'est intéressant aussi. Dans une œuvre d'art c'est un peu différent, c'est souvent des objets, donc la perception est pas la même. Là on construit des espaces, donc il y a des interactions directes. Moi j'ai beaucoup de peine avec l'architecture figée, où tout doit être comme ça, l'architecture qui tape sur les doigts du canapé dégueulasse, ça c'est terrible. Ça fait partie d'une façon de penser : ne m'intéresse pas l'image finale, ce qui m'intéresse c'est l'habiter, comment ça va être habité. La façade ne doit pas être une finalité. C'est pas facile à faire, parce que la façade il faut bien la dessiner aussi.

A : La dernière notion, la plus philosophique, elle dirait en gros : la rationnalité organise toujours, pour pouvoir se construire, une coupure, un système dialectique, le sujet/l'objet, le même/l'autre, le dedans/dehors, etc.. Tu as souvent utilisé ce mot d'objet..

B: Non pas des objets, des espaces...

A : Oui oui, mais on dit aussi guand même souvent en archi des « objets architecturaux »

B: oui c'est vrai

A : Alors une critique serait de dire : si on ne fait que discriminer les choses, les circonscrire, et développer donc un rapport d'*objectivation*, on se coupe de la démarche poétique consistant justement à démobiliser ces coupures. Le grand truc de Heidegger : « habiter parmi les choses ».

L'habiter c'est la condition même de l'homme, et quand il habite vraiment, il n'est plus en lien avec des *objets*, mais il habite avec les *choses*, cette tasse en carton aperto dégueulasse et moi, nous habitons ensemble... il y a un très joli texte qui dit qu'être devant un arbre, on sait toujours pas très bien ce que c'est, on le laisse jamais être debout devant nous, il serait tant qu'on laisse l'arbre être debout là, devant nous.

Ça me parle par rapport à ce que tu disais tout à l'heure, par rapport à la notion de *concret*, comment on entre en relation avec le concret, tu parles souvent de « faire avec ce qu'il y a », entrer en relation avec ce qu'il y a là, qui se donne à nous, et pas se poser plus de question que ça en un sens... il me semble que c'est très heideggerien, au fond ce qui est dit, comme tu l'as dit aussi je crois, c'est « retrouver la capacité à être avec ce qu'il y a ».

Je pense que le théâtre essaye d'offrir une expérience ritualisée de ça, lorsqu'il est conscient de cela – ce qui n'est certainement de loin pas toujours le cas.

Et par rapport à l'habitat ce serait aussi une notion importante. C'est très sexy à lire, mais je sais pas au fond ce que ça veut dire, du tout... Est-ce que toi tu fais des expériences, à travers l'habiter, de mise en relation avec les choses, qui ne seraient plus des objets ?

B : Alors en effet il y a la notion d'objet ; jusqu'à il y a longtemps on avait cette conception d'objet sur un plateau on va dire, en architecture, en sculpture, maintenant on a des approches philosophiques très différentes, la notion de paysage. La notion de paysage c'est le contraire presque, c'est le contexte, l'environnement, l'écosystème, on est sur la relation des choses, le réseau entre les choses, on est plus sur l'objet figé. On a beaucoup changé par rapport à ça.

Il y a plein de théories en écologie industrielle qui prônent le bouclage des choses, ta tasse en carton, on l'utilise pour recréer autre chose, ou en le brûlant on va utiliser la chaleur, c'est un bouclage, on est sur un rapport à l'objet différent. On est sur le système relationnel des choses entre elles, et au contexte, à l'environnement. C'est une époque formidable pour ça. L'écologie apporte des théories pratiques, on est plus dans la philosophie, mais quand même aussi. C'est pragmatique, mais on est complètement dans la philosophie du paysage, c'est fascinant.

Comment, dans cette architecture de masse où on a des objets, des produits, conçus pour la rentabilité, - si tu travailles avec Bernard Nicod il va te demander ça -, on est là dedans. Et comment de cet objet artefact, de ce produit, on arrive à faire une architecture qui travaille avec le paysage, qui est dans le paysage ?

Je peux te montrer un projet que j'ai fait, des petites maisons écologiques pour un concours au japon, qui pose la question de comment faire en sorte que des artefacts, des objets, participent de la nature. C'est tellement difficile au quotidien, on a tellement de contraintes. Bon là, l'idée c'est qu'au lieu que l'objet soit figé, il travaille avec le vent. Tu parlais de perception. Là, c'est des maisons qui dansent avec le vent. La maison était sur un axe. Et avec le vent elle avait la capacité de bouger. Quand tu en as une, ça reste un objet, quand tu en as 500, ça commence à créer un paysage en mouvement. Echelle de l'architecture, échelle de l'urbanisme, ou du paysage, là on fait la boucle entre tous ces thèmes qu'on a abordés. C'est magique, comme un tournesol, qui se met en mouvement tout au long du jour. Si cette thématique de « naturalisation de l'architecture », de synergie, se pense à l'échelle plus grande, du territoire, là c'est plus intéressant.

Un autre projet, où j'ai intégré les connaissances académiques de l'écologie industrielle – un paysagiste, un spécialiste en énergie - on a mis en réseau ces fermes avoisinantes qui étaient en train de crever, autour du pôle de recherche qu'on devait construire, mise en réseau de la récolte du lisier, donc de la merde des vaches, pour produire du biogaz. Là, on a pas proposé un objet, on a proposé des moyens de le faire, la forme que l'objet prendra, c'est une autre question. Synergies, mises en réseau.

Deux exemples pour dire que de l'artefact, on essaye de travailler sur le contexte.

A: Je te posais la question à la fin du questionnaire de mes impensés, tu en as déjà soulevé beaucoup, tu as soulevé la question de qu'est-ce que c'est le concret, tu as parlé des normes comme contraintes, tu as soulevé la question du plaisir de donner des proportions, de *maîtriser*, jusqu'à un certain point, le dessin- le dessein - et de l'amener dans le concret, tu as parlé de la notion d'œuvre comme réalisation avant tout, tu as parlé de la nature, et il y a une autre chose dont tu as parlé, qui m'a déjà sauté aux yeux avec l'autre jeune chercheuse que j'ai interrogée... moi je parle beaucoup de sensorialité de l'espace, et c'est une notion qui me semble pouvoir s'associer facilement à celle de *plaisir*, et un truc qui m'a complètement échappé depuis le début, c'est la notion de beauté. Et toi ça vient beaucoup, aussi lié à ce que tu dis sur l'art, sur la renaissance, ton expérience vénitienne...

B : Bon, on pourrait dire aussi que je déteste la beauté, ce terme là. Mais je pense qu'au fond, la beauté encore une fois c'est une notion tellement culturelle, complexe. Tu peux être sensible à la beauté sans avoir une grande culture non plus. On est sensible à ça, quand même.

Essayer de construire des choses... la beauté c'est comme pour une personne, t'es peut-être pas le plus beau mec de la terre, mais dedans il y a quelque chose qui te touche, tu as envie d'être avec, tu as envie de vivre avec. La beauté de la ville, on va pas refaire Venise, la beauté peut être un fonctionnement nouveau, intéressant, peut-être d'économie, de nouvelles matières, de choses qui sont inoffensives pour les gens, pour leur santé, ça aussi ça peut être la beauté. La beauté d'un lieu. Mais ça apporte une notion de plaisir, quelque chose qui nous ravit, qui nous touche. Un truc extrême mettons, une déchetterie, ça pue, on va trouver ça abominable, et en même temps tu peux y trouver une sorte de beauté. Bon moi je suis pas philosophe. Je travaille pas directement avec ça, mais indirectement c'est un sujet qui m'intéresse, j'aime l'histoire de l'art, la peinture, l'œuvre, on revient à ça. A partir du moment où il y a œuvre, il y a une forme de beauté. Il y a du sens dans ce qui est fait, ça peut déplaire, mais peu importe, t'as fait – et ça c'est valable pour toi aussi – ça c'est intéressant, il y a une forme de beauté.

On en revient à cette idée que travailler sur la sensualité des matériaux, c'est pas forcément construire une image. Mais ça c'est aussi peut-être une chose pour toi, tu dois penser plus concret pour ta recherche, comment tu matérialises? C'est là que ça commence. La mise en scène, c'est mettre en espace. Ca c'est le lien entre architecture et théâtre.

A: merci beaucoup Blaise!

LOUIS SCHILD Prise de contact et questionnaire

------ Message transféré -----De : **Louis Schild**Date : 20 janvier 2015 14:31

Objet : Proposition

À:

Salut Adina,

Comme on a pu se présenter brièvement l'autre jour, j'en profite pour te récrire droit derrière. Je t'écris pour un truc précis sur lequel je cogite depuis quelques temps, qui se trouve être un projet d'éditions.

Quelques réalisations ont été terminées et d'autres sont en cours.

Je voulais savoir si tu étais partante de proposer une édition, et si tu le voulais bien, j'aurais voulu "traiter" d'un sujet particulier avec toi, et d'autres. Si t'étais intéressée d'en savoir plus et que t'as du temps, ce serait chouette de se croiser pour un café.

Je te laisse me redire.

A toute

------ Message transféré ------De : **adina secretan** Date : 28 avril 2015 12:54

Objet : À :

Parfait le 7 alors, tu pourras me dire l'heure qui t'arrange En attendant, voici les questions!

On ferait donc ce qui s'appelle un entretien semi-directif, c'est à dire qu'avant tout on discute librement. Le contenu de ce qui sera dit fera certainement écho à cette liste de question, mais probablement dans un ordre totalement bouleversé, et c'est tant mieux. Si quelque chose de la liste semble nous avoir échappé, je reviens peut-être dessus sur la fin.

Petites remarques en préambule:

Tu peux éliminer tout ce à quoi tu n'as pas envie de répondre. (Le plus intéressant dans ce cas serait pour moi que tu me dises aussi brièvement pourquoi telle ou telle question t'ennuie suffisamment pour que tu n'aies pas envie de la traiter, etc..)

Comme tu sais certainement, pour le chercheur, les "impensés" sont autant de résultats intéressants que le "contenu positif". Je veux dire par là que le but n'est pas de faire un exercice d'intelligence, et que tout ce qui serait peut-être de l'ordre du trou

de pensée, du balbutiement ou du doute a aussi beaucoup de valeur. Dans l'idéal, pas trop se préparer, être le plus honnête possible.

A voir comment ça se passe, mais on risque méchamment de dépasser l'heure... si c'est ok pour toi?

QUESTIONS

- 1.Peux-tu te présenter brièvement?
- 2.Perspective resserrée et personnelle: Comment définirais-tu ta pratique et ta pensée spécifiques de l'habiter?
- 3.Perspective globale: Quels sont pour toi les enjeux, les violences et les émancipations à trouver, liés à la question de l'habiter aujourd'hui?
- 4.Dans ma recherche, je tourne autour de la notion Bachelardienne "d'habiter heureux". Cette formule te parle-t-elle, ou pas? Le cas échéant, que nous faut-il, selon toi, pour habiter heureux?
- 5. Tu as été invité par un groupe d'architectes à collaborer sur un concours.
- 5a Selon toi, pourquoi et comment cette invitation a-t-elle eu lieu?
- 5b Comment la collaboration s'est-elle déroulée?
- 5c Quelles influences, pratiques ou de réflexion, cette collaboration a-t-elle eu, pour toi d'une part, et selon toi pour les architectes et le projet d'autre part?
- 6. Perspective resserrée et personnelle:Tu es musicien et compositeur. Envisages-tu des liens potentiels ou actualisés- entre ton art et ta pratique de l'habiter?
- 7. Perspective globale: la question des rapports entre création artistique et habiter est-elle intéressante à tes yeux? Si oui, selon quelles modalités?
- 8. Question très directive:

Dans ma recherche, je m'intéresse à 3 notions spécifiques, qui seraient des "oubliés" de l'habiter technocratique dominant:

8a La poétique de l'espace: c'est l'idée que l'espace et l'espace habité sont toujours corollaires d'une fiction, d'un imaginaire. L'habiter serait toujours aussi une pratique, possible voire nécessaire, du rêve et du poème.

8b La polysensorialité de l'espace: pour contrer l'approche marchande, objectivante et instrumentale de l'espace habiter, beaucoup de penseurs critiques font appel à la phénoménologie. L'espace habité est la possibilité pour l'habitant de faire l'expérience de phénomènes sensoriels. Dans cette optique, on met en avant la corporalité de l'habiter, le continuum des sens que celui-ci engage (vue, ouïe, toucher, odorat), une approche qualitative de l'espace et non pas quantitative. (cf petit texte en attaché)

8c La présence parmi les choses: c'est ce concept Heideggerien, notamment décelé par ton père chez Ramuz, dans ce texte que tu m'as passé. Dans cette perspective, l'habiter devient notion ontologique fondamentale, il est ce même par quoi l'humain devient humain, prend place dans l'être, habite parmi l'étant. Les choses ne sont pas des choses au sens où la société bourgeoise-rationnelle-capitaliste l'entend, c'est à dire des objets. Les choses deviennent manifestations de la présence au monde, de l'être, poïesis.

8d Est-ce que l'une ou l'autre de ces notions fait partie de ta pratique ou de ta pensée, et si oui comment se manifestent-elle dans tes expériences ou tes désirs d'habitant et d'artiste?

- 9. Qu'est-ce qui manque dans mes questions, pour toi? A quels endroit es-tu, toi et/ou l'habiter , où je ne suis pas?
- 10. Contre quoi, dans ta pratique et ta pensée d'habitant artiste, as-tu l'impression de buter, si cette impression existe? Quelles sont les risques, les dérives et les limites, s'il y en a?

LOUIS SCHILD Entretien

Louis Schild est musicien et compositeur. Ses diverses formations tournent en Suisse et partout dans le monde. Il collabore également avec des performeurs, des poètes sonores et des plasticiens, et lance en 2014 un projet d'éditions. Il consacre à l'habiter collectif, perçu comme un moteur fondamental, autant de temps et d'attention qu'à son art. Il a également été mandaté comme collaborateur par le bureau d'architecte Dreier+Frenzel à Lausanne.

Entretien du 7 mai, Maison communautaire où habite Louis Schild, Lausanne

A : Louis, est-ce que tu peux te présenter brièvement ?

L : J'ai regardé les questions en travers seulement, j'ai pas trop réfléchi à comment j'allais répondre à ça... quand j'ai de la peine à répondre c'est pas pour rien... bon alors bêtement dire : Louis, je suis musicien. J'ai la chance d'en vivre.

A : Dans une perspective un peu resserrée, sur toi, sur comment tu vis, comment définirais-tu ta pratique liée à la question de l'habiter, ou ta pensée, liée à comment tu vis ? C'est quoi l'habiter pour toi ?

L : Là c'est justement quelque chose qui me turlupine déjà : est-ce que c'est vraiment une pratique, ou est-ce que c'est une pensée ? Et où est-ce que les deux se rapprochent, quand est-ce que ça peut faire corps ? Quand est-ce que tu peux faire une seule chose avec ca ?

Je pense que c'est ce que je cherche en fait, en général, j'aime beaucoup être entouré autant de gens qui font, autant de gens qui pensent.

Tu disais qu'on est tous dans le même terrain, peut-être pas, on n'a peut-être pas le même rapport au terrain.

Moi je sais qu'en tout cas par rapport à tout ce qui lie ma façon d'habiter, ma façon de vivre, et puis ma façon au final de faire de la musique, c'est qu'avant tout c'est une sorte de point de départ comme ça, j'essaye de faire que tout ça soit au départ de tout ce que je fais, et c'est pas forcément quelque chose que je « recherche ».

J'aimerais bien que ça soit quelque chose qui ouvre sur le reste. Ça c'est quelque chose qui me paraît très important, sur comment moi je vis tout ce que fais, et faire le lien entre les choses. Je pense que c'est ça.

Donc c'est pour ça que j'ai de la peine à dire que « je pratique », aussi. Après c'est des définitions où j'ai de la peine à voir exactement où ça se passe, c'est juste que c'est une chose qui est là.

A : Donc quand tu dis aussi que c'est pas forcément quelque chose que tu « recherches », tu ne te définirais pas comme un « habitant engagé » par exemple ?

L: Non, oui là c'est toujours difficile, c'est toujours lourd comme ces termes sont utilisés ces temps... engagé certainement je le suis, je m'engage pour quelque chose de fort auquel je crois, mais c'est vrai que c'est pas une finalité que je cherche à atteindre, j'aimerais mettre ça au début. C'est pour moi primordial dans ma manière d'imaginer tout ça.

A : Tu pourrais décrire comment tu habites ? Pragmatiquement, quoi.

L : Pragmatiquement, je sais pas. Pragmatiquement, J'habite, je m'occupe, quoi... je m'occupe des choses, je m'occupe de ce qui m'entoure... et ça m'occupe... je pense que c'est ça.

Et puis c'est quelque chose que j'ai pu aussi conscientiser, théoriser, qui existe, notamment chez Heidegger, l'idée du *ménagement*. Je crois que c'est principalement ça : prendre soin des choses. Je crois que c'est un sacré point de départ.

Et j'aimerais que cet acte, enfin cette façon de faire, que ce soit un engagement en soi, que ce soit quelque chose d'engagé. Ou que tout ce que tu fais en partant de ça, devienne engagé de par cette essence là, de par ce qu'il y a au début.

A: Parce que, moi qui habite dans un mode de vie, schématiquement dit, petit bourgeois, normal, quoi, dans un appartement que je loue, en fait depuis que je te connais je peux aussi projeter des trucs sur ta manière d'habiter, et deux grands trucs qui me viennent à l'esprit, c'est le rapport au temps consacré, quand tu décris très précisément, aller au marché demander s'il y a de la récup de légumes, après il y a du boulot ici, après il y a le jardin, après il y a des gens qui passent, tout à l'heure tu disais qu'il y a tout le temps du monde, tout ça ça implique un rapport au temps, le temps qu'on consacre à la notion de maison, et de vie dans la maison, il est complètement différent que chez moi.

Et l'autre truc, de nouveau c'est peut-être une projection, j'ai l'impression comme tu parles de ta maison, c'est pas anodin... déjà tu en parles souvent – bon c'est peut-être parce que c'est le sujet qui nous réunit – mais il y a une fierté, je trouve, assez grande. Ouais une vraie fierté, c'est un beau mot, donc j'ai l'impression que affectivement et temporellement il y a quelque chose qui n'a rien à voir avec mon mode d'habiter urbain, locataire. Mais peut-être tu t'en fous toi de ces nuances ?

L : Non non, pas du tout, effectivement il y a quelque chose qui est très fort, bêtement dans ces questions de mettre de la valeur aux choses.

Comme on en parlera plus tard, la plupart des choses qui t'entourent, au quotidien, on y met peu de valeur. Alors qu'en fait, c'est des choses qui sont là, si elles sont utiles ou pas, c'est pas la question, mais elles sont là, et tu vis

dedans, elles t'entourent. Effectivement tu passes plus de temps, c'est une autre façon de mettre de la valeur à un travail que tu fais.

Des modes comme le bénévolat, qui est une manière de travailler gratuitement, si ça profite pas économiquement à quelqu'un, on appellera pas ça du bénévolat, on appellera pas « bénévolat » quelqu'un qui travaille sur sa maison pour la réparer.

C'est des choses qui existent dans le contexte social actuel, et c'est vrai que la maison devient un projet de vie, quelque chose dont on pourra pas dire que c'est ton métier, on pourra pas dire que c'est du bénévolat non plus, le plus facile à dire, c'est que c'est un projet de vie, je crois que c'est mon principal projet en fait, et comme tous les projets... c'est des bateaux quoi, c'est des barques, il faut que ça avance, dès le moment que t'es bien avec des gens, que tu as choisi la même direction, et que ça marche.

Et cette façon de vivre, le rapport à l'ego, je sais pas, c'est un des points où ça s'éloigne le plus de ma musique en fait, c'est que tout à coup cette reconnaissance, cette fierté, tu vas la prendre où...

A : Pourquoi tu dis que ca s'éloigne de ta musique ?

L : Je pense que je peux soit faire des ponts, soit des parallèles, soit une continuité entre l'un et l'autre, c'est évident, mais il y a aussi des moments où ça s'éloigne terriblement.

A : Pas rapport à cette histoire d'ego ?

L : Oui, la question de la reconnaissance. Avec la maison tu as une espèce de satisfaction, l'envie de faire plaisir autour de toi, dans des questions de partage, très simples comme ça, il y a moins d'ego, qui est quelque chose que j'aime dans la musique, que je peux complètement avouer, l'envie de monter sur scène, être présent sur scène, avoir des mouvements, dégager de l'énergie, la reconnaissance qui va derrière, l'argent que tu peux en tirer, qui est en fonction de comment les gens te demandent, ma foi c'est comme ça, l'envie de te faire un nom, d'avoir une place, l'envie d'être reconnu.

En fait c'est des façons dont marche ton identité, c'est ça qui est intéressant. Et dans l'un et dans l'autre, tu peux t'inscrire comme un voyageur, enfin c'est très sédentaire comme façon de faire, mais il y a tout plein de façon de faire son chemin.

Autant dans une maison qu'en musique... mais ce que tu traces, ton voyage, c'est ton identité au final.

C'est marrant, peut-être du fait que aussi dans ces contextes-là (Louis désigne la maison du regard) on dévoile très rarement notre identité, elle est très peu mise en avant, et c'est l'extrême inverse en musique. Les gens viennent te chercher, savoir qui tu es vraiment, etc.

C'est là où je vois qu'il y a un éloignement, au final, c'est des prétentions qui sont pas les mêmes.

A : Encore une question par rapport en ça... tu as parlé de « projet »... Bon c'est une question, et en même temps je t'impose mes idéologies hein... je suis pas sûre qu'être locataire d'un appartement ce soit un « projet », ça se discute, mais probablement un locataire le dirait moins clairement, et puis dans la « culture du squat », il y a quelque chose qui m'a toujours frappée, en tout cas moi quand je fréquentais ces milieux, c'est un paradoxe entre la notion hyper forte du travail, tu travailles ta maison, tu travailles avec ta maison, et avec les gens pour ta maison, ce qui amène à une idée qui me semble importante c'est l'idée d'une dynamique, l'habiter c'est pas un truc figé dans le temps ni dans l'espace, c'est en constante transformation, et le paradoxe quand on est dans ce type de projet, c'est la notion de quitter la maison... par exemple toi tu gères ça comment ? C'est comment l'idée que ici c'est éphémère aussi ?

L:... Waouw. ... En fait il y a beaucoup de questions dans la même. ...

Je sais pas, je réfléchis bêtement à me dire que tout à coup la question elle se pose ici, peut-être que dans dix ou quinze ans on inscrira notre même façon d'habiter, mais moins dans un rapport d'engagement politique en occupant des maisons vides, et si tu enlèves ce facteur, je pense qu'on pourrait se retrouver les mêmes à acheter ou louer une maison et retrouver cette implication, chercher à en faire un projet justement.

Je suis pas sûr qu'en milieu urbain et dans ce contexte actuel de location tu puisses pas penser ça. Je pense que c'est la place que tu y mets. Aussi ces modes de location c'est pour moi quelque chose qui est modelé et fait à l'image d'une façon de travailler, d'une chose beaucoup plus globale, qui correspond... c'est plus difficile d'en sortir certainement, c'est beaucoup plus forcé d'essayer de faire d'un appartement un projet – mais ça se fait, faire des concerts en appartement, ouvrir, collectiviser, tu vois par exemple je pense à des amis qui ont un bureau d'architectes au centre-ville, ils font en sorte que ça puisse loger des gens la nuit, vu que c'est utilisé que la iournée. Ca existe.

C'est beaucoup plus difficile d'éclater cela, puisque que c'est tellement évident à quoi ça sert de louer un appartement au centre-ville, ça participe à un milieu urbain qui est tout aussi riche, dans ces questions de

dynamique justement, c'est peut-être à autre échelle que ça se passe, au niveau d'une ville ou quelque chose comme ca. Et d'ailleurs pour moi ca fait complètement sens.

Et après dans ce qui suit, c'est sûr que dans l'idée de projet il a cette idée de se projeter quoi... et puis c'est pas qu'un espace, mais c'est dans le temps aussi, c'est un partage comme ça entre les deux dimensions... dans ce cadre plus précis, qui est celui d'une maison où on devra partir dès le jour où on nous prouvera qu'il y a mieux à faire, ben là effectivement il y aura l'envie de recommencer ailleurs... c'est une attache différente, ou c'est une attache qui est beaucoup dans des mémoires, qu'on prend avec nous en bonne partie, à l'image des roulottes ici, ou à l'image d'un collectif, du temps passé ensemble, tu le prends avec toi. Ou tout à coup l'absence des gens, ou des choses comme ça.

Ça je pense que les questions de la dynamique, du projet, c'est lié pour tout, moi je sais que c'est quelque chose qui me porte. Dans ces projets, dans ces « barques », dans ces « bateaux », c'est la dynamique, c'est qu'il y a un truc, il y a un flow comme ça, quelque chose de très fluide en fait. C'est quelque chose qui coule, quoi.

C'est drôle parce que effectivement on voit l'argent, comme des fois ça peut bloquer ces dynamiques, comment faire pour l'éviter au maximum, c'est quelque chose qui casse un rythme... quand tu dois prendre soin de tout le monde, dans cette vie éphémère ici, tu peux beaucoup plus te permettre de prendre des initiatives, même si c'est pour passer une journée pour récupérer un truc alors que tu aurais pu l'acheter ça t'aurait pris dix minutes, mais au moins la dynamique elle est là elle est plus forte, en plus tu as pu faire ça d'une façon autonome. Bon là c'est drôle ce matin on a monté des arceaux pour faire la serre, tu as vu en arrivant, il fallait trouver la bâche en plastique, et ça faisait longtemps qu'on attendait la référence d'un magasin, qu'un pote nous donne enfin, après une semaine d'attente, pour aller chercher une bâche... on nous a dit « ça coûte rien ça coûte cent balles », j'appelle, je donne les mesures, voilà on me dit 230 francs. En fait c'est en soi pas grand chose, ça fait 30 francs par personne, c'est pas énorme mais c'est quand même un truc à sortir, 230 francs.

Donc on a monté ces arceaux, on attend ce truc, bon moi je trouvais dur déjà, du coup ensuite c'est 230 francs, et après on nous dit « ah une autre personne, elle en a une de récup », moi ça m'a énervé, j'ai dit non là les 230 francs il faut les mettre, parce qu'il faut garder ce *pitch*, ce truc, mais on a pas tous les mêmes ressentis par rapport à ça.

A: Et au final? Vous allez faire quoi?

L : On va aller l'acheter quoi. Moi j'ai eu en plus un chouette coup de fil qui m'a donné plein de conseil, ça participe de tout ça, il faut prendre ça. Après trente franc, c'est beaucoup, c'est peu ? Est-ce que c'est la vraie question en fait ? Oui c'en est une. Mais ca change aussi, ca bouge, ces rapports.

A : Tout à l'heure tu parlais du fait que le mode d'habitat locataire correspond aussi à une manière de travailler, correspond à des questions plus globales, donc d'un point de vue global, j'avais une question formulée comme ça : « c'est quoi pour toi les enjeux, les violences, et les émancipations possibles, liées à la question de l'habiter, de l'habitat ? »

C'est quoi les enjeux de société majeurs, intuitivement pour toi par rapport à la question de l'habitat ? Déjà, est-ce que tu considères qu'il y a des violences, des « problèmes », liées à la question de l'espace aujourd'hui ?

L : Ouais... oui... Oui. Oui c'est bêtement que ça continue d'être à l'image de tout ce qui se fait quoi, de tout ce qui se fait en général dans cet empire – on parlera de mon père peut-être plus tard, il cite souvent Heidegger, - cet « empire de l'à faire », où on laisse plus de place à rien, et cette façon d'habiter pour moi c'est un des premiers endroits où on en pâtit à fond, même sans s'en rendre compte.

Typiquement en Suisse on se dit qu'il y aura de toute façon plus de problèmes à l'extérieur, plus de problèmes hors de chez nous, alors qu'on est même ici en train de perdre des trucs assez fondamentaux, sur comment habiter ensemble.

Ça c'est pour moi quelque chose de très global, après, être conscient de ça... de pouvoir imaginer comment ça marche... ensuite que des choses te confirment que ça marche vraiment comme ça... et ensuite c'est comme tirer à un fil, dérouler une pelote et tu t'arrêtera jamais, c'est une pelote infinie, t'iras chercher encore plus, - sans le vouloir -, ces coups durs... de voir ce que les gens font des maisons vides, de voir comment les gens fonctionnent, de demander aux gens des poubelles, leur poubelles ou ce qu'ils vont jeter, et puis qu'on te crie dessus que ça leur appartient, et que tu vas payer comme tout le monde parce que toi aussi tu as un métier comme tout le monde etc., ben tout ça ça affecte, ça fait mal, ça me travaille, sans doute plus que les gens qui te lancent ca à la tête.

Après ca devient assez... c'est l'angoisse qui devient moteur, comme ca.

A : Tu dis angoisse plus que colère ?

L : Ouais, pour moi l'angoisse c'est un truc vertigineux. Dans la sensation. Dans ce genre de moment je vis vraiment des sortes de vertiges. C'est abyssal, c'est profond. Après c'est une émotion première, la colère pour moi ca vient après.

Après tu peux aussi être heureux. Après des émotions comme ça, justement. C'est des trucs qui te mettent en mouvement, après tu fais quelque chose, il faut. Pour moi au final c'est des choses qui t'entourent aussi... mais ça fait partie des sentiments les plus violents.

A : En fait j'ai eu envie de faire cet entretien avec toi, - enfin, j'ai compris que j'avais envie de faire cet entretien avec toi -, au moment où tu m'as parlé de cette collaboration avec les architectes. Est-ce que tu peux raconter ? Déjà est-ce que tu peux dire pourquoi ils t'ont appelé ?

Après, comment vous avez collaboré, comment vous avez bossé, et toi qu'est-ce que tu te disais par rapport au fait d'être là, et puis quelles conséquences pour toi, effets ou réflexions, ça a eu de collaborer comme ça, et, à ton avis, pour eux, et sur le projet que vous avez fait ensemble ?

L : J'essaye de parer un peu le truc, c'est pas une des expériences qui m'a le plus marqué dans ma vie... Effectivement j'ai un lien avec l'architecture qui est là, dont j'ai dû me rendre compte, j'ai dû me dire putain pourquoi je les aime autant, cet espèce de corps de métier qui brasse pourtant un milieu complètement différent de ce dont j'ai l'habitude, c'est aussi un autre standing, etc.

Donc là c'est simplement un bureau qui organise des choses et j'étais intervenu dans leur bureau comme musicien, et on a beaucoup parlé, la façon dont c'est arrivé c'est à l'image dont tout est arrivé, c'est-à-dire que ça prend du temps...

C'est mille rencontres, entretiens, qui n'en sont pas vraiment, des espèces de tchaches, tu as un projet commun mais c'est assez évident ce que tu vas faire alors tu profites pour parler d'autre chose, donc ça a pris une année environ pour qu'ils me disent tiens on a besoin d'un œil extérieur pour un concours qu'on aimerait rendre, on a à peu près besoin d'un artiste qui vit en collectif... je pense que j'étais une personne qui s'est imposée assez naturellement comme ça.

A: Pourquoi il fallait un artiste qui vit en collectif?

L : Ouais... c'est là dessus que porte le projet, une espèce de mode de vie alternative en milieu urbain, avec des logements collectifs où il y a des murs porteurs, mais les gens peuvent en quelque sorte construire leur maison à l'intérieur.

A : Destiné à toute sorte d'habitants ?

L : Oui, il y a des appartements subventionnés, etc. Et au cas où on devait réussir, de penser l'insertion d'un théâtre et d'un restaurant à l'intérieur.

A : Donc leurs intérêts premiers pour le projet c'était des questions liées à comment est-ce qu'on peut encourager des modes de vie communautaire en milieu urbain, et l'associer à la culture, c'était leur point de départ ?

L : Oui c'était ce qui était demandé dans le concours

A : Donc toi tu as beaucoup parlé de comment est-ce que tu habites justement ?

L : Oui...

A : Et après vous avez bossé comment ?

L : Très ouvert, moi j'ai pas forcément eu l'impression qu'on travaillait, j'ai passé du temps à écrire des trucs, en amont, en aval, etc.

Je pense que c'est un rapport que j'aime bien aussi, c'est quelque chose dans le processus. Personne n'est vraiment architecte à ce moment-là, il y a un truc où toutes les identités sont un peu floutées entre les gens. Le moment venu d'être architectes, ils seront là, le moment venu de devoir faire les choses pragmatiques, sur comment ça marche fonctionnellement, il y a pas de souci c'est leur métier, mais d'ici là, c'est autre chose. Moi c'est des moments que j'aime beaucoup en général, avec lesquels je me suis retrouvé dans ma façon à moi, d'être dans ma tête pour mes compositions, pour ce que je veux faire, parce qu'alors au moment de faire, ben j'ai toutes les qualités requises pour faire...

A: Et puis dans ce moments où les identités sont un peu floutées, est-ce que tu as senti quand même des moments où il y avait un écart quant à d'où viennent les gens, et comment ils parlent des choses, où là tu aurais eu une sorte de « spécificité » dans le regard que tu apportes, ou alors, au contraire, c'était cool, parce qu'en fait, non, ce n'est pas le cas, c'est pas vrai ?

L : Ouais, justement, c'est difficile à dire... après tout le monde arrive avec son bagage de toute façon, qui sont à chaque fois des espèces de graines plantées pour que ça donne quelque chose, quitte à pas l'utiliser, mais rien n'est anodin, et rien n'est clôt.

A : Le projet en lui-même, c'était quoi ? ça va donner quoi, et c'était quoi les étapes ? Dans la pensée collective en amont, ça tournait autour de quoi ?

L: C'étaient des questions d'appropriation de l'espace. C'était surtout ça, il y avait des idées qui ont été fixées, comme des idées de vestibules qui deviennent lieux de rencontre, alors que c'est pas leur fonction première, donc des lieux de rencontre ouverts, moi c'est quelque chose qui me parle dans ce métier d'architecte et qui en même temps me dérange, cette façon dont des gens vont décider pour d'autres, notamment décider et faciliter une espèce d'appropriation de l'espace, alors que des fois les contraintes font que les gens se les approprient nettement mieux. Et ça du coup c'est marrant, ça m'a fait réfléchir... moi j'ai eu des exemples où tu t'appropries des espaces, soit détruits, soit mal agencés, soit pas agencés pour ce que tu aimerais faire dedans, et une fois que tu t'y mets, tu te l'appropries vraiment. Par contre quand il y a une espèce de truc, déjà ouvert, déjà préparé, ca devient difficile.

Après, déjà rendre possible, avoir le droit de pouvoir faire quelque chose à son image dans un lieu comme ça encore pas défini, c'est déjà un énorme truc, qu'on mettait en avant dans ce projet-là.

Mais c'est dans ce genre de moment où l'habiter... enfin, tu habites autant une maison que la maison t'habite. C'est ce que j'essaie moi d'apporter comme idée. C'est pas que toi qui vas habiter la maison. L'immeuble t'habite, et c'est un partage. L'idée d'adaptation, bêtement. Il faut s'adapter pour s'approprier quoi que ce soit. On s'adapte.

A : Et ensemble vous êtes allés jusqu'au processus de projection, de dessin, de matérialisation ?

L: Oui, tout, dessin, matériaux... À un moment je me suis surpris à pas démordre d'une question de façade alors que j'y connais rien, face à un pauvre stagiaire, bon c'était peut-être bêtement une question de point de vue... Le projet est à Zürich, coté Kreis fünf, qui donnait de l'autre côté de tous les nouveaux bâtiments qui ont été créés le longs des voies, en face de tous les bâtiments administratifs, les banques, c'est-à-dire ce qu'on impose. Et il y avait vraiment l'envie d'un des stagiaires, un des collaborateurs, de faire une réaction à ça au niveau de la façade, et alors de reproduire un truc très phallique, très fort, très charismatique, comme bâtiment, et moi voilà, c'est des choses que je défendais pas comme idée, j'aime plus être dans l'action que dans la réaction, et toute action poussait plutôt à faire partie du quartier dans lequel on était, qui a une espèce de vie de quartier d'échoppes, avec tout plein de choses autour déjà très vivantes, et on pouvait pas avoir la prétention de faire quelque chose de collectif de culturel, et de répondre aux multinationales d'en face, voilà, on jouait pas dans la même cour, et tant mieux. Et puis on avait en plus les rails pour se séparer, et c'était super, il fallait profiter de ça

pour s'éloigner, plutôt que de faire front. Donc c'est des trucs où je me suis surpris à avoir des espèces d'idées de fond comme ça.

L : Ouais.
A : T'hésites un peu.
L : Ouais non, en fait ça dépend pas du projet, ça dépend des gens. Donc oui.

A: Toi tu habiterais dans ce projet?

A : Tu as eu l'impression que ça a eu des influences sur ta manière d'habiter ?

L : C'est drôle ça m'a beaucoup plus directement rapproché de ma façon de faire de la musique que de ma façon d'habiter.

Ça a plutôt été des discussions et des expériences, des ressentis avec deux trois personnes avec qui ça a pu prendre, avec qui il y avait l'envie de faire des choses très simples, j'avais invité des gens à parler, à présenter leur travaux, des sortes de conférences d'architecture, ça a ouvert sur des questions de comment on a envie de parler des choses, dans une parole très libre sur comment on ressent les choses. Démystifier le geste de l'architecte, qui est quelque chose de très fort, ça s'inscrit dans un paysage. Alors là j'avais bien aimé cette espèce de modestie-là, au niveau de la parole, de parler très librement de ce qu'on a en tête. Quelle photo on accroche au mur ? Elle nous fait penser à quoi ? Et puis à la fin du processus on va retrouver cette photo d'un truc complètement incongru, et en fait dans le projet c'était là, c'était présent, et je m'en étais même plus rendu compte.

A : Et quand tu dis que ça t'a rapproché de ta façon de faire de la musique, tu peux dire comment ?

L: Oui, c'est justement ça, ces inspirations très libres, ces ouvertures, jusqu'au moment de faire ce que tu fais, et tu vas le faire, et là ça requiert toutes les techniques nécessaires. Et quels outils tu mets à disposition de quelles idées ? Il y a ça, et puis aussi l'idée que les idées que tu as eues, il faut autant en avoir, que savoir s'en détacher, le moment venu, c'est pas ça qui doit régir ce que tu vas faire, soit en architecture, soit en composition, soit en improvisation. La part d'improvisation elle est assez drôle en architecture aussi. Faire des compositions qui sont des systèmes concentriques, tu choisis ce qu'il y a au milieu, d'important, de nécessaire, et puis en fait tu as un système autour qui est fait de tellement de choses, et après c'est une certaine façon de rapprocher des choses du centre, d'en éloigner d'autre, et c'est mouvant, ça c'est des images très fortes quand je compose.

Et puis ces façons d'avoir des idées et cette façon de savoir s'en détacher et cette façon d'acquérir des outils presque en parallèle, et de savoir les mettre à disposition pour ce que tu vas faire, c'est comme ça que je vois tout ça.

A : Du coup là tu fais un lien hyper clair sur des processus de création architecturale et la composition de la musique, et est-ce que aussi, un peu plus globalement, pas forcément du point de vue d'un projet d'archi, est-ce que comme tu habites, et comme tu joues ou composes, ça a des liens, des influences mutuelles ?

L: C'est hyper différent pour moi, c'est pour ça que j'ai ces deux activités assez fortes, c'est vraiment pas pareil. « Comme je joue » je pense pas. Je pense que c'est plus une continuité qu'un parallèle, dans ce genre de moment. Voilà, le concert, la forme du concert, t'as beau faire une tournée de 24 concerts, chaque concert est une espèce d'aboutissement, comme ça. La performance... c'est quelque chose que j'adore, il y a une idée de fin, de terme, de conclusion comme ça, plutôt que de début. Souvent les fins c'est quelque chose de fort aussi... le moment où les gens applaudissent... c'est quelque chose que je mets plutôt comme une suite, de tout ça. Il y a des liens c'est sûr, mais il y a jamais rien de conscient là dedans, ça c'est vraiment ma façon à moi d'être un bassiste, c'est assez clair pour moi.

Pour la composition, il y a beaucoup de parallèles, il y a beaucoup d'allers-retours, entre la façon de vivre et la façon de composer. Justement la maison c'est une belle composition aussi, quelque chose qui est fixe, mais qui est ouvert... des espaces. Là aussi il y a énormément d'architecture, c'est des espaces rendus possibles. La composition pour moi c'est ça, tu peux en sortir, tu peux te transformer, ne plus avoir le même rôle à l'intérieur de ta composition, ou justement en sortir.

C'est drôle j'ai mon local qui est à 200 mètres d'ici, et c'est quelque chose que je fais deux fois par jour, de sortir de ma maison d'aller à mon local, de revenir, de composer depuis ma maison, de retourner à mon local, en fait il y a une image assez évidente de ce que je fais réellement, c'est pour moi très riche, et il y a un lien à faire.

A : Tout à l'heure tu as parlé de fluide, et là tu précises cette idée de circulation entre les choses et de continuité, du coup j'entre dans les sujets liés directement à mon mémoire... un gros motif de la recherche, c'est le fluide et le continuum.

L'idée de beaucoup de gens, de l'écologie, de tous les mouvements critiques concernant les question d'espace, qui partent d'une critique généralisée du paradigme instrumental-capitaliste, où on penserait tout comme des objets, serait que là les notions de continuum, entre le sens, les sensations, les émotions, les relations, sont pas assez mises en valeur dans la pensée dominante de l'espace. Trop d'architectes et d'urbanistes seraient donc encore bloqués en quelque sorte dans une pensée objectivante, qui fige, alors qu'on sait depuis longtemps que l'espace c'est par exemple aussi des relations.

Ça a des implications sur comment on pense le corps dans l'espace, comment on pense le corps dans la ville, etc

Et j'aurais envie de te soumettre une expérience qu'on a fait avec des chorégraphes botanistes et paysagistes français, on a fait des trucs un peu situationnistes, comme suivre quelqu'un, pas te faire griller et atterrir tu sais pas où, tu marches les yeux fermés tu les ouvre d'un coup et tu as juste la présence de la ville etc. Et une chose toute simple qu'on a faite c'est de marcher en collectif et en silence dans la ville, je l'avais déjà fait plusieurs fois, et chaque fois je me suis rendue compte comment ça fonctionne pour moi, ça marche par marqueurs visuels, je tique beaucoup sur les signes de la ville, les graphs, les affiches, la signalétiques, des objets, etc. ça forme une espèce d'iconographie, ou de secret de hiéroglyphes, une espèce d'histoire, après si je dois dessiner une carte,

c'est toujours des icônes, bref, tout ça pour dire qu'à la fin de la ballade j'ai raconté que moi j'avais une appréhension toujours un peu iconographique de la ville, et là le chorégraphe m'a dit un truc que j'avais jamais pensé pourtant je viens de la danse, il m'a dit c'est pas pour rien, c'est aussi qu'on est beaucoup basés sur le visuel, et la ville nous conduit à ça aussi, aux signes, mais en fait, quand on marche dans la ville on mobilise en continu tous les sens, et on reçoit un flux d'information continu, et alors la ville c'est rythmique.

Depuis je rencontre des textes qui vont dans le même sens, dans le sens d'un continuum plutôt que de la segmentation, bon bla bla, la question alors c'est, est-ce que l'habiter c'est une rythmique pour toi ? Ou la ville, etc.. Est-ce que c'est une notion qui peut exister pour toi ?

L : J'aimerais bien pouvoir dire ça en me détachant d'un rôle de musicien, arriver à prendre ça différemment, ce qui est pas forcément évident...

Ouais moi effectivement, je peux parler en terme de musicien, c'est quelque chose avec quoi je bosse énormément, le rythme, et je pense qu'effectivement je remarque qu'en faisant soit des maths ou du rythme, on peut mettre l'un avec l'autre, j'aime bien voir ça comme quelque chose qui grouille, de très organiques, sur différents plans. Il n'y a jamais qu'un rythme, il n'y a jamais qu'une fréquence, c'est des niveaux qui se superposent. Avoir une année, puis les saisons, c'est des choses cycliques, des choses qui vont souvent en rond plutôt que linéaires. Ce que moi j'aime bien dans ces idées de rythme, c'est qu'il y a justement aussi cette idée de l'adaptation. En superposant les choses, en ayant la liberté de les superposer aussi, tu te rends compte que mathématiquement ça ne marche pas, et pourtant ça se retrouve. Et ça moi c'est quelque chose que j'aime bien mettre en parallèle avec la manière d'aborder les questions de dynamiques, c'est cyclique, ça tourne, c'est pas d'un point A à un point B, et ces choses-là permettent une adaptation, qui rend ce grouillement d'autant plus vivant. C'est quelque chose que j'aime beaucoup voir ici autour de moi.

A : Et question mille fois plus conne que tout ce que tu viens de dire, mais je la pose quand même, tout à l'heure je sais pas si j'ai halluciné mais quand j'ai tourné les pages de mon cahier, j'ai l'impression que tu as pris ce rythme

L : c'est bien possible en fait...

A: en général j'ai l'impression que tu prends facilement les rythmes de ce qui t'entoure, bon en fait je te soupçonne d'être un peu synesthète.... de faire des connexions, de mêler facilement bref on dirait qu'il y a une capacité assez poreuse entre rythme, mouvements, impressions visuelles et sonores... si tu es dans une ville comme Shanghaï stimulante rythmiquement, tu vas travailler avec ca?

L : Bon Shanhgaï, comme j'y suis allé, ça donne plus une impression de saturation, mais c'est une information comme une autre... mais je pourrais pas dire où ça se retrouve en musique, c'est plus un échange qu'une continuité.

A : Toujours dans mes machins à moi, je tourne donc autour de 3 notions principales, - l'idée là c'est que je t'impose mes trucs et tu réagis comme tu veux -, donc la première notion, autour de Bachelard, je pense qu'il a un peu rénové le concept d'imagination au sens où il dira que l'imagination c'est matériel, ça passe par la matière, mais aussi ça permet d'y revenir.

En passant par le rêve, ou plutôt la rêverie, notamment celle des espaces, donc comment on rêve les espaces, ça nous permet de comprendre et de nous connecter à la matérialité.

Ca m'intéresse pour l'art, et c'est une idée que je défend aussi très fort pour le théâtre, enfin c'est pas que je la défend c'est que c'est ça qui m'intéresse quand je vais au théâtre, la matérialité enchantée en quelque sorte, sinon j'irais pas, j'en ferais pas, et donc il y a aussi cette idée que l'architecture un peu instrumentale ou l'urbanisme dominant mettent encore souvent de côté l'imagination ou simplement la domestiquent, en disant c'est bien on peut rêver, mais après il faut du concret. Et ce que Bachelard dit, c'est en gros que le concret a besoin de rêver, qu'il passe par le rêve, que c'est pas si séparé.

Est-ce que toi tu vis aussi cette maison par le rêve, est ce que tu hallucines ta maison en quelque sorte, est-ce que ça a de l'intérêt pour toi ?

L : Ah ouais...

A : Peut-être, question précise, ce projet là, que tu définis comme projet de vie, lié aussi au fait que c'est des liens entre des gens, au fait que ça bouge tout le temps, est-ce que pour faire ce projet il faut de l'imagination ?

L : Pour moi il y a plusieurs choses là dedans, c'est je trouve une super jolie question. Pour moi cette idée du fantasme, des possibles, c'est justement pour moi là d'où ça part, ce potentiel suivant les envies, c'est

évidemment magnifique et évident, très présent. Les gens qui sont animé par des trucs, tu le remarques, tu le sens, ca c'est sûr.

Et dans ce truc de « retour à », moi j'ai toujours été impressionné par cette dimensions allégorique que peuvent avoir tout à coup des gens ou des choses, mais un peu au même plan, des gens qui représentent très clairement un changement de vie, des gens qui sont pour moi l'allégorie d'un changement de position...

A : Toi tu vis avec des gens allégoriques ?

L : Pour une partie oui, ce sont des gens qui sont des fantasmes aussi, ou alors les objets aussi, les lieux, dans une maison, qui sont des allégories du temps, de moments, c'est quelque chose que je dis souvent, il n'y a rien de plus présent que la mémoire parce qu'elle passe justement dans des choses, elle est pas chronologique, c'est une mémoire spatiale, ça te réfère, c'est extrêmement présent, et cet imaginaire là, par rapport à tes possibles, c'est très riche, c'est magnifique, tu peux retourner à quelque chose, c'est un point de départ, tout à coup une odeur... moi je mets du temps à me réadapter pour que tout à coup une odeur ne soit plus ce que pensais, ou qu'elle ne corresponde plus à une personne ou à une chose, parce que par la force des choses elle va finir par s'ancrer sur autre chose ou quelqu'un d'autre.

Cet imaginaire, c'est pas parce que c'est imaginaire que c'est futur, et c'est pas parce que c'est la mémoire que c'est passé. Ça c'est quelque chose que je ressens, très fort autour de moi

A: Du coup tu as ouvert sur les deux autres notions, tu as parlé d'odeur – donc la question des sens, de la sensorialité, - et puis tu as parlé de présence, d'ancrage... mais avant ça, encore une question, plus liée à l'imaginaire... dans la recherche il y a eu un truc pour moi qui est un vrai « résultat de recherche », au sens où on est arrivé avec l'équipe ensemble, et avec les outils qu'on s'est donné pour chercher, à un truc pas du tout pensé avant.. en gros j'ai proposé à l'équipe de marcher à Genève et ressentir quand est-ce qu'ils avaient du plaisir, ou de l'intérêt quoi, après ils ont créé des dessins ou des espèces de cartes, et ensuite sur cette base ils ont fait des perfos.

Et il y avait une danseuse qui a fait une perfo que liée aux choses cachées, que la moitié de son corps visible, son visage qui partait dans la pénombre, elle se planquait, c'était beau, les autres ont passé aussi, on s'est rendu compte que la plupart des gens dans la ville avaient ressenti parfois du plaisir pour les choses un peu inaccessible, des escaliers ou des couloirs, et tu vois pas ou ça mène, des friches, etc... ça a amené la thématique de l'ombre, toi aussi tu avais parlé de Tanizaki déjà, les bols plongés dans l'obscurité qui deviennent vivants, bref, on a pensé en gros qu'on a besoin d'ombre. Pour habiter les espaces. Et pas seulement parce qu'on a besoin de se réapproprier les choses effectivement, où on a besoin de friches ou de maisons vides pour pouvoir intervenir réellement, mais en fait on a aussi besoin de juste pouvoir imaginer, projeter, et de là a découlé une autre notion qui est la peur...

Moi je suis hyper imprégnée des contes d'enfance, notamment liés à la maison, boucle d'or dans les lits d'ours, Barbe bleue qui te file une clé mais elle est pleine de sang, il y a un rapport magique à l'habiter, mais qui est aussi lié au plaisir de la peur en fait.

Une question que je pose du coup c'est « c'est quoi la place en archi et en urbanisme pour l'ombre et la peur »? Mon préjugé ce serait de dire, pas des masses. Mon copain photographie beaucoup d'architecture, c'est son métier en partie, et dans les magazines que je vois c'est des espaces cohérents, visibles, lisibles... y a pas d'ombre quoi.

Ma question c'est, toi tu vis avec ça ? Par exemple ici ? Est-ce que ça a de l'importance, des endroits dangereux, ou qui font rêver, des endroits sombres, des coins, peut-être pour la petite fille qui vit ici dans la maison, il y a des coins interdits, etc.. ?

Ou une autre idée proche pour moi, c'est l'idée du non fini. Par exemple moi cette maison elle me fait rêver parce que c'est compliqué aussi. Pour moi hein. Je la connais pas bien ça fait trois fois que je viens, mais j'arrive pas, déjà, mentalement à en faire le tour, à en faire le dessin, j'ai l'impression y a pleins d'endroits en bas, en haut, cachés, mon premier réflexe quand j'arrive ici c'est de penser qu'un enfant qui vit ici sa vie d'enfant ça doit être génial, et je lie ça aussi à ça, c'est lié à des planques, etc..

Mais vous qui agissez, vous êtes pas seulement en train de rêver votre maison, vous êtes en train de la faire, estce que vous laissez des endroits non finis, mystérieux ?

L: Oui, ça c'est une bonne partie...il y a des endroits refuge, comme ici en fait c'est la première fois que quelqu'un vient s'asseoir là, c'est des choses pas encore définies, c'est important, ou des choses qui ont une affectation malgré elles, pour des causes d'urgence, ou d'abri, tu te poses la question, tu fais, et puis tu reviens, tu te dis est-ce que c'est vraiment ça qu'on voulait faire, ça énerve des fois... la peur elle est liée à plein d'autres choses, la peur de plus s'entendre avec les gens de la maison, de pas avoir d'espace pour soi, ou de pas assez voir les autres, la peur de l'absence, de la présence, tout ça , c'est beaucoup là.

C'est intéressant c'est quelque chose auquel j'ai pas réfléchi et je sens qu'il y a quelque chose...

A : Est-ce qu'il y a des endroits ici où il y a de l'obscurité, et si oui comment tu vis avec ?

L : Ouais des choses exprès mal éclairées aussi, oui ça existe. C'est pas pour autant des choses qu'on se cache, souvent les endroits où il y a plein de merdier, plein de matos , c'est souvent justement très bien éclairé. Par contre les endroits cleans, qu'on range... mais oui ça existe

A : Est-ce qu'il y a des endroits... comment dire ça... où il se passe quelque chose, peut-être de l'ordre de la mythologie du conte, de la légende, là j'induis à fond parce que moi je fonctionne comme ça, les greniers sombres, des lieux où on va pas toujours... c'est une peur enfantine, qui donne du plaisir quelque part, plutôt ce genre de peur, que les vraies peur comme de voir des gens de la maison partir, est-ce que ça existe pour toi ?

L : Je le ressens pas comme ca, c'est drôle...

On va manger, ça te dit, tu as faim?

(Pendant le repas, la maman de la petite fille raconte que celle-ci adore quand il y a des visites, parce qu'alors elle peut faire visiter toute la maison et donc aller au grenier, où elle n'a pas le droit d'aller normalement, et où elle aime aller. On parle des moutons qui étaient peut-être abattus dans ce qui est maintenant la salle de bain, avec leurs noms encore inscrits sur le mur et qu'ils ont voulu laisser, et une autre habitante relève que dans cette maison qui date de 1923 seulement, ce sont « des vivants qui ont vécu ici, pas des morts »).

A : Alors on a parlé de cette histoire d'imagination matérielle, un deuxième motif je l'appelle la polysensorialité de l'espace, on en a déjà parlé tout à l'heure plusieurs fois, c'est l'idée que l'expérience de l'espace c'est une expérience qui engage tous les sens, dans un continuum, on sent l'espace, autant qu'on le voit, qu'on le touche, etc. Il y aurait une reconnaissance de ça à faire, sur comment le corps fonctionne dans la ville, dans la spatialité, qu'à nouveau on s'intéresserait assez peu finalement à ces questions quand on construit, là où moi cette question m'intéresse, de nouveau j'essaye de voir ce que le théâtre sait faire, ce que théâtre et habiter peuvent s'apporter, au sens philosophique de l'habiter, le théâtre peut peut-être participer, parce qu'il est une expérience corporelle, c'est ça qui m'intéresse, tu sens l'odeur du comédien, de la nana qui est assise à côté de toi, tu sens des sons qui activent ton imaginaire, il y a peut-être au théâtre des gens qui oublient aussi que leur art c'est ça avant tout, c'est pas anodin d'accepter de s'asseoir en collectif dans le noir et de faire une expérience de corps placés les uns en face des autres, et c'est basé aussi sur cette idée que le corps c'est politique, terriblement politique, c'est dangereux le corps, et qu'on est, c'est un peu des discours de bistro, mais on est à un retour au puritanisme, etc... le corps des femmes muselé dans certaines société, l'état qui entre dans un rapport de plus en plus contrôlant sur le corps, la santé, etc.. et je pense, dans ce contexte là, la pensée du corps et comment il fonctionne, elle est peut-être assez importante, urgente... donc l'habiter engage tous les sens, tu parlais tout à l'heure d'odeurs, pour les souvenirs qui sont spatialisés, est-ce que toi tu vis avec cette idée-là, que tu habites autant avec ta bouche que tes oreilles?

L : On a effleuré ça justement avant, les choses niées, les choses aussi, aux yeux de beaucoup de gens, anodines, c'est très peu concret.

Ou alors c'est très romantisé, très romantique, alors qu'en fait ces endroits qui t'entourent, il faut pas les nier, des choses comme des endroits inentretenables, ce dont on ne peut pas s'occuper, de pouvoir les considérer... c'est le paysage ambiant, enfin c'est le monde ambiant quoi. J'aime pas trop dire ce terme d'environnement, c'est Gilles Clément (cf. l'auteur du Tiers-Paysage) qui utilise justement ce terme de monde ambiant, de ce que tu vis... c'est le tout quoi.

Et justement par rapport à ça, ça recoupe l'idée de la pelote, si tu décide d'aller voir et de tirer un bout, tu n'as jamais fini de remarquer ce qui va pas... Mais d'en faire une richesse aussi, des endroits en friche, de voir ce que ça représente politiquement aussi, et alors comment le corps s'inscrit là dedans... C'est vrai qu'effectivement, être conscient des choses qui te donnent des émotions, à travers les sens... il y a une idée d'appropriation aussi à travers ça. C'est un combat intéressant aussi à ce niveau là, tout ce que les gens laissent et que toi tu décides de récupérer, parce que c'est l'endroit dans lequel tu vis et c'est la question de comment tu te comportes là dedans. C'est important cette part, pour une question de modestie aussi, ce que tu apprends des choses. Toi. Comment tu te laisses... Comment tu abordes les choses, et comment tu te laisses aborder par elles. Du coup, là, les oiseaux qui chantent, qui rattrapent tout ce qu'ils ont pas chanté pendant quatre jour, c'est vraiment hilarant, vraiment marrant.

Et puis tu peux redécouvrir ça. C'est toujours nouveau aussi. C'est des sens que tu connais, par contre c'est des choses que tu découvres et redécouvres, c'est toujours neuf.

Et ça c'est exactement ce qui est beaucoup *bypassé*, alors que c'est exactement ce que peut offrir l'habitat. Enfin en tout cas un mode d'habitat comme on entend à travers ces discussions quoi. Il y a une sorte d'évidence de comment se répondent les sens, d'être à l'écoute, attentif à ça.

A: J'ai l'impression qu'ici il y a pas mal de choses qui passent par le goût, - toujours mon regard extérieur hein -, bon c'est évident, une chose que l'humain communautaire sait bien faire, c'est prendre des repas ensemble, mais là chez vous il y a toute la chaîne, j'arrive t'es en train de planter tes trucs dans la terre, ça engage un rapport au corps et au toucher, après on passe un moment à regarder les différentes feuilles, il y a un plaisir des yeux, bon pis après ça finit dans l'assiette...

L : Ouais c'est marrant d'ailleurs de réaliser que t'es moins dégoûté par un compost fécal qu'un compost végétal... parce que ça pue moins... c'est des trucs, tu te fais surprendre encore.

Ouais ben le goût effectivement, dans ces moments où on mange c'est des moments où le monde ambiant est très fort, tu réalises ce qui est là c'est très drôle.

Non effectivement c'est une différence assez majeure de voir, les cinq sens, vers quoi ils sont dirigés, quelque chose de l'ordre de l'attentif, plus de l'ordre de la vision que du regard. C'est très large, tu cherches pas les choses, elles t'apparaissent comme ça. C'est presque elles qui viennent à toi. Cette espèce de décryptage, de localisation, au lieu de vouloir ranger les choses... plutôt que de regarder et écouter, entendre et voir...

A : Tu parles des choses, tu parles de laisser venir les choses, tu disais on habite la maison et la maison nous habite, alors on arrive à la notion de Heidegger « d'habiter parmi les choses », il y a ce si joli petit texte qui dit que quand un arbre se tient la debout devant nous, ils s'agit de pas le laisser tomber, mais de le laisser debout là devant nous, simplement debout, et il ajoute que s'il dit ça c'est parce que la pensée ne l'a encore jamais laissé là debout.

De nouveau cette idée d'une pensée assez dominante qui saisit les choses, dans un rapport objectivant, et que habiter parmi les choses – on est fait de la même chair que le monde dit Merleau-Ponty – ça implique une notion de présence, comment les choses se présentent, comment nous et les choses sont en co-présence, et c'est tout. Là aussi ça m'intéresse parce que la performance, l'art théâtral en général c'est une expérience de la présence, de l'ici et du maintenant, il y a quelque chose en présence, que tu comprends pas forcément, et avec quoi il faut dealer.

L : Ouais c'est beaucoup laisser du vide, face à ces choses, de se tenir face au chose, on se rapproche du manifeste, se tenir, c'est fort comme mot je trouve.

A: En fait quand tu parles de vide, ça me fait penser à un truc auquel j'avais encore jamais pensé, encore une fois il y a un peu un paradoxe dans l'idée que je me fais de ce type de mode d'habitat qui va dans le sens de la réappropriation de l'espace, le mot réappropriation implique quelque chose de l'ordre de l'agir, de l'action, en tout cas moi les squats que j'ai fréquentés c'est des endroits où il y a énormément de travail, d'action, on pourrait même dire qu'il y a de la conquête quoi, c'est des conquistadors qui prennent un espace vide au milieu de la ville, et après il y a des planches qu'il faut récupérer, là tu parlais de l'histoire de la bâche, c'est un exemple typique pour moi, il faut trouver les choses, après les chercher, après faire des choix, dans ce sens là c'est un peu homo faber, l'homme qui va maîtriser son environnement et la nature, alors que dans l'accompagnement philosophique de ce genre de démarche, on cherche un rapport plus horizontal aux choses....

T'es d'accord avec ce paradoxe, il existe pour toi ou pas ?

L : Ouais non pas tellement en fait, enfin dans ces mouvements de pensée il y a aussi une espèce d'éloge d'un travail paysan, où il y a une conscience que c'est l'homme qui modèle le paysage, et c'est pas un problème en soi

C'est chez Ramuz qu'il y a beaucoup cette idée que c'est le paysan qui fait le pays, je crois pas que ce soit une question d'égal à égal avec la nature, mais il y a plus un rapport lié à cette notion des choses qui sont là, données.

Des choses comme un arbre, des cailloux, des détritus, des ruines... est-ce que ça va être à l'intérieur de ton périmètre ou pas ? Il y a des choses que tu décides. Ce qui est intéressant dans ces visions, qui sont aussi celles d'Heidegger, où il s'agit de voir l'habiter dans l'idée du *peras*, (qui a donné le périmètre) : en fait il y a une limite à partir de laquelle l'espace s'ouvre. Mais c'est une limite que tu fais toi, qui est aussi le geste du jardinier, je pense justement des exemples comme la serre ici, c'est des gestes assez forts de limite, de faire un dessin, de dire t'es dedans ou t'es dehors, en délimitant, en disant « ça c'est là », tu prends aussi tout ce qui est dedans. Et dans des endroits comme ici tu prends tout ce qui est dedans, tu prends la porcherie, tu prends les déchets, tu ne les mets pas dans l'ombre, c'est pas ça qu'il faut mettre dans l'ombre justement. Cette décision là, de fixer des endroits, de

travailler avec la terre, la nature, c'est pas en contradiction avec l'idée que si tu vois un arbre t'es pas obligé de l'abattre pour en faire autre chose.

Par contre ça se passe peut-être à des différents niveaux, il y a des échanges entre ces différents niveaux justement. Tu as une émotion première qui est donnée à l'homme par la nature, et que l'homme rend aussi, que la nature va vouloir recevoir aussi, et si on regarde ces arbres, ils sont pas naturels, même ces quelques arbres là dans le verger. Pour moi non, ça va assez bien ensemble.

A : Tu parlais de romantisme tout à l'heure, je prévois à la fin du mémoire des espèces d'auto-disputatio, je me challenge ou challenge des critiques possibles un peu, et une de celles-ci est sur le romantisme, il y a bon chez moi un romantisme politique très fort aussi un romantisme punk qui vient de ma culture et aussi un romantisme rousseauiste, et chez les gens que je lis là il y a aussi des liens avec le romantisme, est-ce que toi, ici, tu es romantique ?

L:... ...

toi quand tu dis ton rapport romantique punk c'est quoi?

A : moi ça dépend qui me pose la question. Romantique c'est un mot qui peut servir à infantiliser, qui permet juste de dire que je suis une adolescente attardée anti-bourgeoise en dehors des réalités, alors là j'ai deux réactions, une c'est de tenter de démobiliser ce qu'on appellerait comme ça romantique, et l'autre c'est de l'affirmer aussi en fait, comme une force, comme une longue tradition de chant, ou de cri ou de poésie, mais j'essaye aussi des fois d'être auto-critique, surtout d'un point de vue théorique et du coup politique, des fois le romantisme peut aussi bloquer, figer... et par exemple je parle aussi d'un romantisme que j'ai croisé là qui me dérange, Bachelard c'est un vieux bonhomme tout barbu des années 50-60, une maison doit avoir un grenier, et du point de vue matériel ce qui est mis en avant c'est la pierre, le bois... et Heidegger lui il écrit dans les années 50 on est après la bombe atomique mais lui il va parler de charrue de cruche, du menuisier, et quand tu m'envoie des trucs, Ramuz, c'est magnifique cet extrait de Ramuz qui vient de ton père, bon là c'est le chant de la terre, bref c'est tout simple quand on lit ça on sait pas à quelle époque on est quoi, y a une négation un peu, qui je pense pour la pensée est dangereuse parce qu'elle est figée, où certains matériaux sont acceptables d'autres pas, ça a aussi des conséquences pour l'archi par exemple... pour l'archi je pense que ce romantisme là il est pas du tout intéressant... mais moi je sais que je fonctionne comme ca culturellement, quand j'arrive dans un endroit comme ici je suis sensible parce que il y a du bois, de l'ancienneté, des arbres, tous les matériaux ici organisent chez moi un appel romantique.

Et le romantisme punk il m'intéresse il est double il désamorce cette romantique de la charrue, en tout cas les punks que j'ai fréquentés ils fonctionnent assez mal à la charrue et au bois, et puis c'est un romantisme agressif, mais il l'est aussi, au sens d'une capacité à rêver à être dans l'intensité, etc.

L : Alors moi j'allais de prime abord dire que oui il y a toute une partie très poétique ici... mais c'est pas forcément notre rôle à nous de le rendre poétique, il y a là quelque chose que j'aime bien, je laisse volontiers le rôle aux autres de dire que cet endroit poétique, c'est quelque chose que j'aime assez comme idée.

On est pas obligé de faire et de dire.

A: Une autre question c'est, contre quoi tu butes, si tu butes contre des trucs par rapport à toutes ces questions ici?

L: Ben un peu trop peu de choses comme ça... du coup ça a plutôt tendance à remettre en question le reste qu'autre chose, j'ai l'impression que c'est un projet qui a une force vraiment profonde comme ça, qui est assez inébranlable, c'est quelque chose qui me fait devenir assez intransigeant avec pas mal de choses, qui me fait vraiment tenir, je reviens à ce manifeste, j'y tiens vraiment fortement, pis après ben il y a ces choses dont je parlais contre lesquelles je bute et qui sont de l'ordre de l'angoisse... et est-ce que j'aurais toujours cette énergie, plutôt des choses comme ça... que les choses se fanent, c'est pas toujours facile à accepter... des fois et aussi quand tu tiens à quelque chose fortement il y a pas toujours tout le monde qui suit et tu peux perdre quelque fois des gens, ça arrive, mais bon c'est pas qu'il y a un bâton dans le rouage non plus.. il y a des choses plutôt de l'ordre de la tristesse de la déception de la peur qui viennent, au final, alimenter la pelote que tu déroules ça fait quelque chose de très riche c'est pas forcément quelque chose qui stoppe la machine.

Mais c'est aussi différent niveaux, quand tu réfléchis ou quand tu fais, - parce que c'est beaucoup de l'action aussi -, il y a quelque chose de très complémentaire de très soudé quand tu es dans les deux, qui donne justement cette dynamique de départ, ça s'arrête pas..

A : Tu parles assez peu finalement de l'autorité... de l'autorité de l'état, autorité, je sais pas, d'un système de valeur ambiant... en fait tu es libre ?

L: Ouais encore une fois cette question de liberté, on l'a pas... c'est quelque chose qui a besoin de légitimité, c'est la question du légitime, de comment tu avances, comment tu penses que ça fait du sens pour toi, comment ça peut concerner les autres ou pas, à quel point ce que les autres vivent ça te concerne, je pense on est pas décrochés du monde, on est pas libres, je pense que c'est là dedans qu'il y a une force de fonctionner comme ça, cette façon d'habiter là, c'est une manière de récupérer de la légitimité. Donc le sentiment n'est pas loin, de celui de se libérer de quelque chose.

Pis bon après, il y a ce côté politique direct, tu sens que tu vas planter une aiguille direct aux endroits où les politiques ont mal, et que tu as les outils pour le faire, et eux ils s'en rendent compte, et toi tu t'en rends compte aussi.

Ca c'est quelque chose, bon tu rentres là dedans, et nous ici on est clairement dedans quoi, mais ça te fait revenir à un système de force, de pouvoir, et c'est quelque chose qu'on vit bien on sait pourquoi on le fait, mais c'est moins le point de départ en fait, c'est quelque chose qui est là et qui s'en suit, que tu peux faire avec hargne et même un peu de plaisir, mais je pense que c'est vraiment pas le point de départ.

A : Et la dernière question c'est, qu'est-ce qu'il manque dans mes questions ? où es ce que tu es où je ne suis pas ?

L : ah ouais... Je sais pas c'est déjà pas mal...

A : si je reviens au tout début de la discussion, tu disais on était peut-être pas sur les mêmes terrains...

L : Oui tu viens faire un terrain ici alors que c'est chez moi, tu seras certainement plus à même de dire ce qui est poétique ou romantique chez moi, tant mieux. Je pense aussi c'est un truc que j'ai eu avec mon père, on a pas du tout les mêmes terrains, lui ses terrains c'est de faire ses conférences, etc.. pis moi j'ai pas de terrain en fait, c'est pas mon truc

A: Tu dirais que tu n'as pas de terrain?

L : Ouais assez peu, la dernière fois que j'ai senti avoir un terrain c'est quand j'ai acheté un bouzouki en Grèce, peut-être un truc comme ça, mais c'est très focalisé, non je pense que j'aime bien avoir des points de départ, après quelqu'un qui part en terrain comme tu fais là, ou ma copine qui est anthropologue, c'est quelque chose où tu es pas d'égal à égal avec les gens que tu fréguentes, ca existe, mais moi je me sens pas comme ca en fait.

A : Merci Louis...

GEGORY STAUFFER Prise de contact et questionnaire

----- Message transféré -----

De : adina secretan Date : 1 mai 2015 13:25

Objet :

Bonjour Gregory,

je m'appelle Adina,

je travaille comme metteur en scène, dramaturge et parfois danseuse en suisse romande et ailleurs; dans le cadre de la première volée du master mise en scène de la Manufacture, je fais une recherche depuis deux ans, dont le volet artistique sera repris à l'Arsenic et à l'Usine en saison 15-16, et dont le volet scientifique se clôt en juin prochain par le dépôt d'une master thesis.

Je connais un peu ton travail et Laurence m'en a parlé aussi. La promenadologie, ainsi que d'autres pièces, vidéo ou captées, m'ont donné envie de te contacter pour cette recherche, que je termine dans le mois qui vient.

Il s'agit d'un travail sur les rapports entre artistes scéniques, architecture et urbanisme.

Le point d'entrée de la recherche est l'identification d'une "pensée de l'espace habité", qui relie les romantiques, Heidegger, Bachelard, les phénoménologues français, et des penseurs de l'écologie critique contemporain. Dit grosso modo, pour cette pensée, l'espace habité souffre d'un excès de rationalisme et d'instrumentalisation marchande, quand des notions importantes, telles que la polysensorialité de l'espace, la corporalité spatiale vécue, ou la poétique de l'espace, sont encore dévalorisées,

bloquant une pensée engagée et renouvelée de l'espace habité.

A partir de ce terrain de pensée, je m'interroge sur les *praxis* des artistes scéniques, comme possibilité d'apports pratiques ou fondamentaux pour les démarches d'urbanisme participatif et citoyens.

Il semble en effet que les danseurs, performeurs, comédiens, développent des créations, mais aussi des outils quotidiens parfois totalement intégrés à leurs "habitus" de praticiens -, qui engagent un rapport à l'espace où les notions, convoquées par ces philosophes décrits plus haut, se mettent en acte.

Cette master thesis croise ce corpus politique et philosophique, avec deux terrains artistiques que j'ai faits, l'un issu de mon propre travail pratique, l'autre avec Frédéric Séguette, Vincent Lahache et Mathias Poisson qui travaillent sur l'espace urbain. Des éléments d'analyse issus d'autres oeuvres sont également convoqués à titre d'illustration ponctuelle, allant de Artaud, à H. Goebbels.

Pour terminer cette recherche, je propose également comme source de réflexion des entretiens avec des personnes actives en Suisse. Il s'agit de Lucia Bordone, doctorante en science de la ville, qui travaille à Rome avec Fransesco Carreri, initiateur du mouvement STALKER. De Blaise Sahy, architecte militant qui interroge les pratiques d'urbanisme participatif; Louis Schild, musicien-compositeur et squatteur, qui croise pratiques de compositions et pratiques d'habiter engagée.

J'aimerais convoquer encore la parole d'un(e) créateur, et j'ai d'abord pensé à toi.

L'entretien durerait une heure environ, il s'agirait d'une discussion libre, guidée par une dizaine de questions que tu trouves cidessous.

Si cela pouvait t'intéresser, et s'il y avait un peu de temps pour ça, ce serait magnifique. Le temps est malheureusement très serré, et il s'agirait pour moi de pouvoir traiter les sources récoltées d'ici fin mai déjà.

Je te joins ci-dessous les questions, / ainsi qu'en pièce jointe deux minis textes qui les accompagnent, / le texte de la pièce que j'ai proposée à Vidy et aux Urbaines et qui sera retravaillée en saison prochaine pour l'Arsenic, / et un projet de poèmes pour une édition sur l'art et l'habiter.

ça fait énormément d'infos, c'est pas nécessaire évidemment, mais ça te permet, si tu en as envie, de voir un peu où tu mettrais les pieds, et si la rencontre te semble pertinente!

Avec tous mes remerciements pour cette longue lecture, et tous mes voeux pour le travail et pour la vie,

chaleureuses salutations, Adina

Voici les questions!

On ferait donc ce qui s'appelle un entretien semi-directif, c'est à dire qu'avant tout on discute librement. Le contenu de ce qui sera dit fera certainement écho à cette liste de question, mais probablement dans un ordre totalement bouleversé, et c'est tant mieux. Si quelque chose de la liste semble nous avoir échappé, je reviens peut-être dessus sur la fin.

L'entretien est entièrement retranscrit dans les annexes du mémoire (disponible ensuite en bibliothèque et pas mis en ligne), tu as évidemment un droit de regard préalable, et tout ce que tu voudrais ne pas voir figurer ne figurera pas.

Petites remarques en préambule:

Tu peux éliminer tout ce à quoi tu n'as pas envie de répondre. (Le plus intéressant dans ce cas serait pour moi que tu me dises aussi brièvement pourquoi telle ou telle question t'ennuie suffisamment pour que tu n'aies pas envie de la traiter, etc..)

Comme tu sais certainement, pour le chercheur, les "impensés" sont autant de résultats intéressants que le "contenu positif". Je veux dire par là que le but n'est pas de faire un exercice d'intelligence, et que tout ce qui serait peut-être de l'ordre du trou de pensée, du balbutiement ou du doute a aussi beaucoup de valeur.

Dans l'idéal, pas trop se préparer, être le plus honnête possible.

A voir comment ça se passe, mais on risque juste de dépasser l'heure... serait-ce ok pour toi? On fera peut-être une petite sélection de questions, ou un pointage de ce qui pour toi mérite de s'attarder, en avance, comme ça on garde un contrôle sur le timing!

QUESTIONS

- 1.Peux-tu te présenter brièvement?
- 2.Perspective resserrée et personnelle: Comment définirais-tu ta pratique et ta pensée spécifiques de l'habiter, ou plus généralement de l'espace?
- 3. Perspective globale: Quels sont pour toi les enjeux, et s'il y en a d'après toi, les violences et les émancipations à trouver, liés

à la question de l'habiter/de l'espace aujourd'hui?

- 4.Dans ma recherche, je tourne autour de la notion Bachelardienne "d'habiter heureux". Cette formule te parle-t-elle, ou pas? Le cas échéant, que nous faut-il, selon toi, pour habiter heureux?
- 5. Tu es chorégraphe, performeur, artiste pluridisciplinaire, et tu travailles beaucoup dans l'espace public ou le paysage.
- 5a D'où vient cet intérêt pour d'autres lieux que la scène ou les espaces d'art à proprement parler?
- 5b As-tu ou collabores-tu parfois avec d'autres corps de métier "spatiaux"?
- 5c Quelles influences, pratiques ou de réflexion, ta démarche a sur ton être quotidien d'habitant et d'usager de l'espace?
- 6. De manière générale, as-tu une opinion sur le dialogue entre art et "sciences de l'espace"?
- 7. Question plus directive: as-tu déjà rencontré des contextes dits d"urbanisme participatif", ou d'usages militants ou civiques de l'espace, et as-tu une expérience ou une opinion à ce sujet?
- 8. Questions très directives:

Dans ma recherche, je m'intéresse à 3 notions spécifiques, qui seraient des "oubliés" de l'habiter technocratique dominant:

8a La poétique de l'espace: c'est l'idée que l'espace et l'espace habité sont toujours corollaires d'une fiction, d'un imaginaire. L'habiter serait toujours aussi une pratique, possible voire nécessaire, du rêve et du poème.

8b La polysensorialité de l'espace: pour contrer l'approche marchande, objectivante et instrumentale de l'espace habiter, beaucoup de penseurs critiques font appel à la phénoménologie. L'espace habité est la possibilité pour l'habitant de faire l'expérience de phénomènes sensoriels. Dans cette optique, on met en avant la corporalité de l'habiter, le continuum des sens que celui-ci engage (vue, ouïe, toucher, odorat), une approche qualitative de l'espace et non pas quantitative. (cf petit texte en attaché)

8c La présence parmi les choses: c'est un concept sauce Heidegger (cf. deuxième texte en attaché). Dans cette perspective, l'habiter devient notion ontologique fondamentale, il est ce même par quoi l'humain devient humain, prend place dans l'être, habite parmi l'étant. Les choses ne sont pas des choses au sens où la société bourgeoise-rationnelle-capitaliste l'entend, c'est à dire des objets. Les choses deviennent manifestations de la présence au monde, de l'être, poïesis.

8d Est-ce que l'une ou l'autre de ces notions fait partie de ta pratique ou de ta pensée, et si oui comment se manifestent-elle dans tes expériences ou tes désirs d'habitant et d'artiste?

9. Qu'est-ce qui manque dans mes questions, pour toi? A quels endroit es-tu, - toi et/ou l'habiter/l'espace - , où je ne suis pas?

Merci.....

----- Message transféré -----

De: gregory stauffer Date: 3 mai 2015 21:19

Objet: Re:

À:

salut Adina.

i'm IN

10, 11, 12, 18, 19, à genève si tu y habites aussi, sinon sur un bateau p être, l'eau comme territoire d'habitation temporaire 20, 21 mais où tu veux quand tu veux

GREGORY STAUFFER Entretien

Grégory Stauffer est performeur, marcheur, chorégraphe, vidéaste, dessinateur; il s'est formé à l'école Dimitri, et est également passé par la Haute Ecole d'art et de design (HEAD) de Genève. Son travail scénique et vidéo est présenté en Suisse et à l'étranger. Il donne régulièrement des workshops pour des écoles d'art ou dans d'autres contextes, et fait partie du collectif Authentic Boys. Ses créations se centrent principalement sur la performance et la physicalité, avec un intérêt spécifique pour les approches site specific, la marche et le paysage.

Entretien du 19.05 2015, lac Léman, durée 2h

A : Alors, Gregory, est-ce que tu peux te présenter brièvement ?

G: Me présenter... professionnellement?

A: Comme tu veux...

G: Oui, peut-être ça sera plus simple... je suis artiste et je travaille principalement dans la performance, oui, je crois qu'actuellement c'est le media qui me plaît le plus, avec le corps, ce qui touche aux arts vivants. Donc voilà, mais je suis pas exclusif, je me laisse volontiers voyager ailleurs. Et puis j'aime travailler souvent dans des contextes *in situ*, *site* specific. Et puis là j'habite à Genève en ce moment.

A : Dans une perspective un peu personnelle d'abord, une question serait : comment est-ce que toi tu engages un rapport à la notion d'habiter, qu'est-ce que c'est habiter pour toi, quelles ont été tes expériences liées à cette notion ?

G: Pour moi il y a un rapport lié au voyage, dans « habiter ». Moi j'ai beaucoup bougé au fait, aussi avec très longtemps une espèce de poids de pas trouver, ou de vouloir vraiment trouver le lieu et de pas trouver au fait, mais avec un vrai plaisir à tout le temps découvrir des nouveaux lieux, et au fait je dis le voyage parce que je pense qu'habiter c'est découvrir qu'on est multiples nous-mêmes, tout comme les lieux. Les lieux c'est comme des appuis dans notre être multiple, notre identité multiple. C'est autant de possibilités de jouer, de jouer avec le soi, les autres. Mais en ce moment, depuis ce moment où j'ai abandonné le stress de « où je dois habiter », qui était toujours là en sous-texte... l'habitat c'est vraiment un appui qui est nécessaire, sentir que j'ai un lieu, actuellement sentir que j'ai une base, c'est un appui incroyable, c'est une chance incroyable d'avoir un logement, un toit, cette sécurité, pouvoir accueillir des gens, pouvoir discuter avec des gens, être libre dans cet espace, pouvoir faire comme on veut... plus ou moins libre... pour moi tout ça c'est des choses incroyables... incroyables... une chance inouïe.

A : Alors j'ai une question qui me vient déjà, si je comprends ce que tu dis, c'est assez fort la première chose que tu dis c'est « habiter c'est un voyage », après tu me proposes qu'on se rencontre sur un bateau, et après tu expliques que tu as beaucoup bougé, et que maintenant là il y a un moment de sédentarisation qui fait du bien... est-ce que cette articulation « nomadisme/sédentarisation » ça a des influences sur ton boulot d'artiste ?

G : Oui, c'est clair... enfin je dis c'est clair mais c'est confus... je pense qu'il y a quelque chose de l'ordre de, euh, une « sagesse orientale », dans l'idée qu'il y a quelque chose qui se pose en soi, enfin en moi, qui permet de trouver une sorte de calme, de pouvoir habiter et être quelque part, mais c'est pas un attachement en soi qui fait qu'il faut rester là coûte que coûte, enfin là je suis à Genève, je me réjouis d'en partir aussi par exemple. Mais disons je suis content dans ce que je vis là à Genève, avec toutes ses perspectives. Mais c'est clair que aller vers les choses, faire du chemin, être dans cet état un peu « nomade » peut-être, de cheminer, de devoir trouver les choses, de devoir se mettre en mouvement...

Bon je prends du temps à dire les choses... c'est ok? Ce qui me plaisait dans l'idée de se rencontrer, que je trouvais hyper bien, hyper intéressant, ça me touchait ce domaine que tu questionnes, je me disais ah ce sera l'occasion de moi-même me retrouver dans l'exercice... d'essayer de voir ce que ça touche...

A : Oui...alors une question très pragmatique, si c'est trop intime ne réponds pas, mais comment tu habites, concrètement, à Genève ?

G : Là j'habite dans un appart aux Pâquis, avec Hélène, qui bosse aussi à l'Usine, tu la connais je crois, ça fait depuis septembre qu'on a bougé dans cet appart, ça fait un moment qu'on est ensemble, on vivait les deux dans une colloc séparée, et on a toujours un peu parlé d'idéaux, on va se trouver une ferme, tout ça na na na, c'est un

peu une grosse montgolfière qu'on se créait, et c'est le genre de fiction, pour parler de fiction, qui m'intéresse pas dans la vie, moi j'adore la fiction, mais celle où tu sens que c'est juste de l'air au fait, ça ça me rend hyper triste, et je pense Hélène ça la rendait au final triste aussi, tu peux te monter la tête un moment mais... alors on s'est dit qu'il fallait commencer par le truc qui nous faisait le moins envie, c'est-à-dire se mettre dans cet appart, il est tout petit il y a deux chambre, une c'est pour sa fille et l'autre c'est pour nous et il y a une cuisine, et on en chie à fond... ouais ça nous colle pas trop, bon on bouge beaucoup, on verra, c'est une tentative, je crois qu'on avait besoin de faire une tentative...

Voix du commandant : Mesdames et Messieurs dans quelques instants nous accostons à Versoix

A : Et puis dans une perspective plus globale, globale au sens de quel discours spontané tu pourrais avoir sur le monde... C'est une question déjà assez pointée, peut-être toi ça te parle pas, est-ce qu'il y a, selon toi, des violences liées à l'espace, à l'usage de l'espace, et puis des émancipations à trouver, ou pas, liées à la notion d'habiter?

G: Ben ouais c'est clair, en plus, en Suisse, en fait l'aménagement urbain c'est de la morale, donc la morale elle est souvent source d'empêchement, de diminution des possibilités, de diminution du soi, et sur un territoire comme la Suisse où la parcelle, chaque parcelle est surexploitée, ça devient vraiment emprisonnant. Oui l'aménagement, dans le fond on habite aussi dans des lieux, là moi je suis dans un appartement... ses dimensions... où se trouvent les toilettes, son aménagement, tout ça, moi j'ai pas trop décidé, on est content d'avoir trouvé quelque chose de pas trop cher, mais tout ça, ça va vraiment influencer sur une manière de penser, mon rapport à mon corps, aux autres, aux activités, tout ça se construira autour de cette circulation que j'ai dans l'appartement, dans le quartier, dans la ville, donc tout cet aménagement où je n'ai pu participer à rien, je suis juste dedans, ben il me construit autant que l'éducation.

A : Et puis toi qui travailles beaucoup avec le corps, comme danseur, chorégraphe, performeur, du coup est-ce que tu dirais, comme en plus tu as une démarche *site specific*, liée parfois aux espaces publics, tu travailles avec ces notions là, cette sensation qu'il y a un contrôle social, un contrôle moral sur l'organisation des circulations et que dans ton travail tu réponds, tu interviens à ta manière par rapport à ces notions là ?

G : Oui j'essaye, j'essaye le plus possible... La manière qui m'intéresse c'est d'aller vers les choses qui m'attirent, les choses qui parlent un peu à mon cœur, donc je crois que je suis dans une démarche critique mais je vais plutôt essayer de trouver le « oui » - pour le dire de cette manière -, ce qui moi me botte, je parle de moi mais après j'ai aussi envie que ça touche d'autres évidemment, c'est pas juste une affaire avec moi même. Concrètement, l'errance c'est pour moi un état que je trouve enchanteur, il y a quelque chose de magique – ce que j'aime dans la magie c'est le trouble, le pas défini -, et ça c'est des territoires qui m'attirent à fond, c'est des territoires dans lesquels j'aime aussi aller travailler, qui sont des vrais lieux d'aspiration, vers lesquels je me déplace volontiers... l'errance.

A: Oui on va en reparler après... la marche... avant ça, encore sur cette notion d'habiter, moi j'ai bossé là pas mal à partir de Bachelard, ce qui est beau chez lui c'est que le décollement poétique, l'enchantement justement, c'est une manière aussi de nous ramener à la matière, et il a fait un bouquin - « La Poétique de l'Espace » -, là aussi il s'intéresse aux choses qui bottent, une approche positive, il s'intéresse à l'habiter heureux, l'habiter qui nous rapproche de sensations intimes, heureuses, chez lui ça passe par investiguer les motifs des tiroirs, des armoires, et donc je tourne un peu autour de cette notion « d'habiter heureux », au fait. Qu'est-ce qui nous faudrait pour habiter heureux? Déjà tout à l'heure quand tu parle de la ferme, de la montgolfière, comme un fantasme qui fait du mal, c'est peut-être déjà une forme de réponse... moi j'ai ça aussi, la ferme communautaire, je m'en sors pas avec elle, elle me colle au dos... Alors comme ça spontanément, qu'est-ce que ce serait habiter heureux? Est-ce que tu habites heureux?

G: Non, j'habite en dents de scie... pour moi habiter heureux, je crois, une chose qui me manque ici à Genève, c'est la nature, la nature dans le sens des arbres, mais des cailloux aussi, pouvoir me perdre là dedans, il y a des choses qui me manquent mais il y a des choses présentes aussi, que j'aime... Des fois je me demande si c'est pas aussi une idée de pouvoir être lié à différents lieux, tout simplement, et pas que un lieu. Ce qui est un peu ma vie déjà maintenant, je passe du temps dans des lieux... j'adore aller au Tessin par exemple, et là c'est ne pas travailler, faire des marches, être dans les rivières, dans la forêt, ensuite des moments urbains qui amènent leurs qualités, bref, je crois que ma vie en soi elle a déjà un peu ce côté là, peut-être une fois j'abandonnerai complètement cette idée de n'être que dans un lieu, comme une espèce de vieux rêve qui n'a plus de sens, qui ne fait plus partie de la vie. Ça ça rendra peut-être vraiment heureux d'abandonner ça, d'être complètement disponible, peut-être habiter heureux c'est d'être vraiment très disponible et attentif, d'être plus du coup dans

l'idée, mais uniquement dans le sensible, mais un sensible très intelligent du coup, très subtil aussi. Qui peut prendre des décisions du coup, qui est très actif. Enfin le but c'est pas d'être actif non plus, dans la vie, mais je veux dire, être dans l'attention.

A : Alors là dans mon questionnaire j'ai un petit bloc de questions plus liées directement à toi comme artiste, ta pratique... Déjà une des questions, c'est par rapport à cette idée de travailler site specific ou de travailler hors des lieux qui nous sont traditionnellement dévolus, studios et scène, « espaces de la représentation agrées », toi si j'ai bien compris tu floutes un peu cette organisation de l'espace artistique, alors déjà, d'où ça te vient ?

G : Ben ça me vient - bon j'ai l'impression qu'on se donne des idées d'où ça vient, on s'invente des trucs -, mais le truc que je dis toujours c'est la raison qui est la plus en surface, j'ai étudié aux Beaux Arts à Genève en partie, et en fait j'ai découvert le *land art*, ça m'a vraiment flashé, j'étais hyper fan de Goldsworthy, de cette poésie, cette finesse, en même temps un côté psychopathe presque dans la manière de s'impliquer dans quelque chose, mais au fait ce qui m'a plu - et vraiment ça m'a fait respirer, comme ces choses qu'on aime, ça fait respirer à fond, et là c'était le cas, et il y avait un décalage dans ce que je vivais dans le bâtiment des Beaux-Arts et ce qui s'y passait – découvrir cet univers, pour moi il est devenu évident : c'est le rapport aux saisons, à la météo, le rapport au cycle, à la mort, pour moi le sous-texte de la mort c'est mon sous-texte préféré, c'est celui de la vie, et même si dans mes œuvres j'en parle absolument jamais, c'est le cadre, c'est vraiment le cadre avec lequel je travaille, c'est cette idée de mourir, qui me fascine, et je trouvais que ces artistes ils le montraient tellement que ça faisait respirer, ça faisait vivre, les choses avaient une vrai beauté, une vraie densité, une fragilité.

Alors il y a les saisons, et ensuite l'autre chose, - plein de choses ce sont passées -, mais une qui est certaine, et qui a fait que j'ai croché là-dedans, c'est des rencontres, à l'époque quand je faisais ces sculptures, j'allais juste dans des lieux et je faisais avec ce que je trouvais, j'aimais beaucoup faire ça dans la ville d'ailleurs, dans les espaces urbains, et je faisais quantité de rencontres incroyables avec des gens inconnus et puis ça j'essaye de garder au fait, mais je le thématise pas non plus dans mes œuvres. Ça en fait partie, mais, j'aime pas l'idée de l'œuvre totale, ça m'intéresse pas, ça me fait même peur un peu, cette idée que des choses devraient tout contenir, au contraire en fait j'aime bien qu'il y ait des parts un peu mystérieuses, on revient à cette idée des identités multiples, il me semble que c'est le cas et on a pas besoin de trop en parler... plutôt, comme un poisson un peu, bouger dedans, je sais pas, se laisser naviguer dedans... du coup j'ai un peu perdu la question...

A : Oui bien sûr, moi je pose les questions au raz des pâquerettes et après toi tu vas où tu veux ! Alors pour retourner aux pâquerettes, le fait de travailler avec la notion de paysage, ou d'espace public, ou simplement d'y être, sans travailler, est-ce que ça intervient ensuite sur ton rapport à l'espace scénique, au studio, et à l'inverse, bosser dans un studio et retourner marcher... comment ces espaces co-existent chez toi ?

G : Oui alors dans ce truc de *land art* il y avait beaucoup l'idée de devenir familier avec un lieu, en y passant du temps, d'être vraiment à l'écoute du lieu, de commencer à connaître les objets, les odeurs aussi, une certaine lumière qui peut y passer, les gens, comment les gens ils circulent là dedans, est-ce qu'ils sont plutôt dans ce coin de l'espace, est-ce qu'ils passent là, comment les sons se diffusent dans ce lieu, comment c'est de jour, de nuit, il y a des différences énormes, et c'est un spectacle aussi, évidemment permanent, mais du coup finalement ce qui s'est passé avec le fait de faire des performances plutôt que des sculptures dans ces lieux, ça restait le même principe, qui est que la dramaturgie elle est partout, il suffit de la réveiller, ou de réveiller celle qui nous parle, il n'y a rien besoin d'amener au fait, si ce n'est nous, d'être là, et d'aller la réveiller, de la secouer un peu, il y a de la dramaturgie, des compositions, le corps peut dialoguer avec ces espaces, ou trouver des jeux.

Et de fait quand je vais dans un théâtre, j'ai vraiment gardé cette habitude de aussi connaître le lieu, marcher, aller voir dans les coins, d'aller voir où sont les prises électriques, où sont les câbles, où il y a un un trou dans un mur, et pour moi ce rapport-là, connaître un lieu, être ami avec, c'est très important, de savoir que ah là il y a cette fissure dans le mur quand je marche à côté, de pas en faire référence mais de savoir, ça me fait du bien...

A : On va revenir là dessus, là on est au cœur de ce qui m'intéresse aussi... avant encore, de nouveau question un peu *random*, est-ce que tu bosses des fois avec d'autres corps de métiers liés à l'espace ?

G : Non, jamais. Mon rêve c'était d'être architecte quand j'étais enfant, et ouais ça a occupé une grande place, ça m'a pas mal préoccupé, l'architecture, je suis resté très sensible, j'ai des vraies curiosités pour d'autres domaines mais j'ai jamais travaillé avec...

A : Peut-être pour prolonger cette question de collaborations... une des hypothèses larges de la recherche c'est de dire qu'il y a tout un discours assez convenu sur le fait que les artistes peuvent avoir un regard intéressant pour l'architecture ou le paysagisme, et à l'inverse le fait que des architectes pourraient apporter quelque chose aux artistes qui travaillent aussi avec l'espace, chorégraphes, scénographes... moi ce qui m'intéresserait c'est

pourquoi on se dit ça, avec quel présupposés et comment ça peut vraiment se passer, est-ce que c'est vraiment intéressant, etc... Donc je me suis intéressée aussi à des gens qui auraient ou voudraient collaborer. Toi c'est intéressant que tu l'aies pas fait en quelque sorte, c'est quand même des disciplines qui se rencontrent aujourd'hui assez facilement... A l'Usine ils avaient organisé ce workshop de marche, avec Séguette, LaHache, c'est joli de voir leur parcours, ils sont chorégraphes, ils sont devenus botanistes, paysagistes, eux-mêmes on donc fait ce saut vers d'autres disciplines de l'espace, ils les croisent, une manière peut-être assez contemporaine d'être perméable entre les disciplines, est-ce que toi, hormis le fait que c'est déjà un renseignement que tu l'aies pas fait jusqu'à présent, est-ce que toi tu as un avis sur cette interdisciplinarité?

G: Ben je pense que si ça découle d'une nécessité sincère c'est génial, moi j'adore aussi l'idée un peu romantique des construction de cathédrale où tous les corps de métiers s'assemblent et ensemble édifient des choses qui elles-mêmes seront temporaires, - tant mieux d'ailleurs -, mais qui pendant un moment seront incroyables... Après si c'est un peu trendy comme ça, et c'est peut-être des préjugés que j'ai, mais j'ai l'impression qu'il y a un discours qui s'étend, qui aime quand il y a des grandes rencontres, les financements arrivent, ça paraît sérieux... tout ça ça m'intéresse pas, je pense que ça perd complètement une réelle radicalité, un côté plus libre. Ça dépend avec quel esprit les gens cherchent les choses.

A : Là on va entrer dans la partie encore plus directive, c'est à dire que je vais te soumettre mes postulats de recherche, et puis tu réagis comme tu veux en gros...

G: Les postulats...

A: Les postulats... ... moi je bosse autour de trois notions, qu'on a déjà pas mal évoquées en fait, que j'ai dégagées d'une espèce de corpus assez vaste et pourtant précis dans son approche critique. En gros il y a deux courants, un d'urbanisme critique, post-marxiste, anarchiste, cultural studies, plutôt anglo-saxon, qui va faire une approche sociologique et philosophique de l'espace en utilisant l'enquête de terrain, dans une approche très politique. Par exemple dans une ville, la création d'un skate park peut être lue comme un effort de contrôle social, quand l'état suppose qu'il faudrait canaliser la violence des jeunes garçons, et par ce biais là, rien n'est pensé pour les jeunes filles ados, etc... Une approche assez concrète et politique. Et un deuxième courant, un peu plus francophone, qui rassemble des géographes, des poètes, des philosophes, qui se greffe beaucoup sur la phénoménologie, et qui va aussi proposer une approche hyper critique de nos usages de l'espace, en gros ces deux courants sont d'accord pour dire que les espaces sont majoritairement instrumentalisés par l'approche capitaliste et marchande, les espaces sont toujours objectivés, discriminés, possédés, achetés, vendus, et tant qu'on en sera là, on n'habitera pas heureux, en gros... Et ce courant-là propose, pour modifier ce rapport très objectivant à l'espace, de passer par la phénoménologie et la poésie. Donc en gros c'est un courant qui rapatrie beaucoup la notion d'art et de poème. Moi ils m'ont intéressée parce que comme danseuse et chorégraphe ou metteur en scène, leur pensée réhabilite beaucoup la sensorialité des espaces, ils disent, de manière parfois assez bourrin, qu'on a beaucoup oublié qu'un espace ça se goûte, ça s'entend, ça se sent, ça engage toujours le corps, sous-entendu l'urbanisme capitaliste donne beaucoup de place au régime de l'œil, donne beaucoup de place à une forme de rationalité très mathématique aussi, et puis le corps dans l'espace et dans la ville ne serait pas assez exploré.

Et moi ça m'a interpellée, je me suis demandée, là d'où je viens, avec mon médium, je suis sans arrêt en rapport à l'espace, et est-ce que dans ces contextes où des gens essayent de se réapproprier l'espace, de façon concrète, - de plus en plus de gens en Europe se rassemblent pour contrer l'approche capitaliste des espaces, des groupes disent maintenant cet espace vide je le prend et c'est tout, je demande la permission à personne -, et la question de ma recherche c'est : est-ce que nos habitude d'artistes de l'espace, qui engagent je crois fort la sensorialité, est-ce que ce serait partageable dans ces contextes de luttes et de créations spatiales, est-ce que, à l'inverse, ces pratiques de réappropriations concrètes résonneraient sur nos propres habitudes. Bon ça c'est le cadre global.

Alors je reviens aux trois notions. La première elle est empruntée à Bachelard, il dit un truc très beau, il dit : pour rentrer en contact avec un paysage, il faut déjà l'avoir rêvé. Donc il renverse en quelque sorte le processus, et il dit que les espaces sont rêvés tout le temps. Les chiottes et les feux rouges, mais aussi des fantasmes, de la fiction et du rêve. Bon ça c'est un parti pris, un présupposé, je te le soumets, est-ce que tu as l'impression que la rêveries des espaces c'est quelque chose que tu utilises, ou que tu vis ? Et aussi tu aurais même des pratiques de rêverie de l'espace, est-ce que dans ton boulot tu fais ça, et si oui, comment ?

G : C'est beau... J'ai jamais pensé les rêves et l'espace de manière comme ça, directe. Par contre ça me touche parce que pour moi le domaine du rêve il est très présent dans ma vie, j'aime vraiment m'y déplacer, c'est une partie de la vie qui m'intéresse, que j'aime beaucoup, donc il y a aussi un floutage, des fois je peux rester dans le

rêve encore de jour, jusqu'à assez tard, les deux peuvent se mélanger ou réapparaître, il y a jamais des frontières nettes entre ces deux états. Là si je comprends bien, bon je fais une pensée très 1/1, rêver des espaces...

A: Je peux te donner un exemple concret, j'essaye aussi dans la recherche de relever des choses que je fais depuis très longtemps depuis que je travaille et j'essaye de comprendre ce que je fais en fait... et dans ce sens on a prolongé ou élaboré des pratiques avec les comédiens et les danseurs avec qui j'ai bossé pour cette dernière création, où par exemple tous les jours on arrivait dans le studio ou dans la rue et on faisait exactement ce que tu décrivais tout à l'heure, on passait deux heures à se mettre en contact par exemple avec le paysage sonore du studio, à essayer d'aller finement dans le détail, d'être conscient qu'il y a une lézarde en bas à gauche, se dire que le radiateur se serait intéressant de le regarder depuis dessous, ou regarder les espaces entre les choses, être attentif au vide entre les choses, une sorte d'exploration très pratique, et on s'est rendus compte qu'en passant par ca. l'imaginaire décolle, peut-être pas chez tout le monde et peut-être tous les jours, mais ca vient assez vite... ça devient aussi une forme d'hallucination, par exemple au bout d'un moment dans une salle de Saint Gervais j'ai vu les matières isolantes du plafond - assez déqueulasses - comme des vergetures, et il y avait des vieilles gélates brulées aussi, et alors il y avait une sorte d'imaginaire métaphorique qui se met en place, sur la peau, et alors la peau de cette endroit est crevassée, boursouflée, et donc à force d'être dans ce type d'attention spatiale, le floutage entre rêve et concret s'est mis en place un peu tout seul... quand tu décrivais tout à l'heure les longues heures passées dans un endroit, le jour, la nuit, est-ce que c'est des choses qui apparaissent aussi?

G : Oui, mais souvent dans une sorte d'acuité, pour moi ce qui m'intéresse dans un espace c'est les forces, les tensions, les énergies, la circulation des choses, c'est des choses de cet ordre là, toutes liées à ces mouvements, et ça j'ai clairement la sensation d'entrer dans des hallucinations, de percevoir des lectures de rapports avec le lieu complètement autres que si je le traversait juste sans y prêter d'attention au fait. Oui forcément si on dépasse les yeux, on entre dans autre chose... mais pour moi ça reste pas très clair. Une chose me vient à l'esprit par rapport au rêve, il m'arrive de chercher mes rêves dans la réalité, je le fais fréquemment ces temps d'ailleurs, il y a des choses que je rêve et ensuite j'essaye de les réaliser, j'imagine tout le monde le fait, mais il y a dans ce sens-là un lien certain, des fois ça peut aller sur plusieurs années, là je suis en train de travailler sur un rêve qui a deux ans... enfin travailler... j'adore le travail c'est un mot pour moi qui est agréable...

A: Moi j'ai une sorte de préjugé, mais plutôt positif... les gens qu'on appelle artiste, ils utilisent énormément l'imagination, la métaphore aussi, la poétisation, parfois même sans s'en rendre compte... pour moi le fait que tu m'invites sur un bateau c'est pas anodin, le premier interlocuteur de cette recherche que je rencontre et qui me propose un truc comme ça, c'est le premier qui est invité au titre d'artiste uniquement, et pour moi on est là déjà dans l'organisation métaphorique de quelque chose, il y a l'expérience vécue, corporelle, d'être sur un bateau, tu disais il y a le lac comme espace un peu libre, mais il y a aussi la symbolique hyper forte du bateau, et quand j'ai regardé tes vidéos, j'ai vu des corps en duo qui marchent dans la ville dans une marche qui est complètement autre, des corps élastiques, des handicaps étranges, pour moi ça ça mobilise quelque part l'imagination, au sens basique du terme, comment on imagine un autre corps, qui va se déplacer autrement dans la ville, et quand tu investis des espaces scéniques, j'imagine tu travailles à organiser la matière et les corps dans l'espace d'une certaine manière, alors une question simple c'est : comment tu imagines ? Comment tu imagines ce corps que personne n'a jamais vu et jamais eu et qui va se déplacer dans la ville de cette manière-là ?

G: C'est drôle, c'est compliqué... J'ai l'impression c'est quelque chose qui est presque de l'ordre ... moi dans le fond j'ai l'impression que le berceau c'est la nature, dit comme ça c'est un peu moche mais là j'ai pas d'autre mot, mais c'est bien tu parles pas d'inventer, pour moi il y a pas de cheminement vers l'invention, c'est plutôt de la composition, et la composition elle consiste à se connecter à des choses, à saisir des courants, à jouer dedans, des courants qui ne sont pas les nôtres, qui n'appartiennent à personne, et après être connecté à ça, j'ai l'impression que c'est... un jeu d'enfant. Et il faut avoir envie. Après c'est comme de l'eau qui coule, ou une cascade, je sais pas... On y va... Si tu as envie de faire cette marche, elle était évidente.

Pour le coup là j'étais en résidence à Berne, et puis la *Dampfzentrale* c'est le long de l'Aar, il y a des gens qui font du jogging, un peu comme dans toutes les villes du monde les gens maintenant font du jogging, c'est une chose qui me questionne beaucoup, et donc voilà tous les gens qui troquent leur habit de travail pour leur habit technique pour faire du jogging le long de l'Aar, et moi j'avais ce très bon ami qui étais là en visite, et on les regardait et on s'est dit tiens on va aussi mettre des habits de sport en même temps qu'eux, en même temps qu'ils font leur jogging nous on va faire des *silly walks*, c'était le bon endroit pour faire ca et le bon moment.

A : La deuxième notion, elle vient plus de la phénoménologie, c'est la sensorialité de l'espace, l'espace est polysensoriel, il engage tous les sens, donc ultimement le corps comme lieu de réception, donc il y a déjà cette idée de mettre ça en valeur, et de questionner des pratiques artistiques qui se situeraient là dedans, même parfois

sans s'en rendre compte. Donc là de nouveau il y a la question globale de comment toi tu réagis à cet espèce de parti pris : « l'espace est polysensoriel », et ensuite la question de savoir comment toi tu travailles avec ça, et si oui, comment ?

G: Je suis pas sûr de comprendre, en tout cas l'espace c'est ce qu'on veut bien qu'il soit, c'est en nous, mais ensuite en effet il peut être sensoriel, ça dépendra toujours de combien on est disponible à ça, à recevoir, ça varie, peut-être c'est aussi nécessaire que ça varie ces disponibilités, mais moi c'est ce qui me plaît le plus, moi j'adore, bon après ça peut être un peu comme une drogue, on peut perdre les pédales avec ça...

Voix du capitaine : Mesdames et Messieurs, nous accostons à Nyon

G : C'est peut-être bien qu'on marche un peu... mais en tout cas quand je donne des workshops c'est vraiment ce que je préfère, c'est un exercice que j'adore, c'est trois personnes, une qui guide, une qui a les yeux fermés, celle qui a les yeux ouverts pourra faire faire autant d'expériences qu'elle veut à l'autre, lui mettre les mains dans l'eau, mais toujours en utilisant ce qu'elle trouve sur son chemin, en étant toujours connecté au lieu qu'on traverse, mais en utilisant ce lieu pour faire une sorte de spectacle sensoriel à la personne qui a les yeux fermés, et une troisième personne qui les suit comme témoin, qui peut aussi elle décider de où elle regarde, si elle s'approche, si elle témoigne de loin... enfin bref... c'est juste pour

A : Après qu'est-ce qui se passe, la troisième personne rend compte aussi de ce qu'elle a vécu, il y a un moment de restitution entre les trois ou...?

G : Oui, en effet, il y a un arc qui est une durée de temps, c'est la troisième personne qui dira aux autres quand ça va se terminer, et elles discutent entre elles aussi, elles échangent les trois positions, en parlant et ensuite en rejouant le même jeu ... bon moi j'adore cet exercice et de travailler dans ce rapport là au vivant et au vécu, je trouve que c'est vraiment une chance de pouvoir y toucher, y goûter.

A: Je fais pause?

G: Oui, fais pause

Suite de l'entretien dans un promenade paysagère à Nyon, devant une fausse ruine, et le lac.

A : Alors encore un peu par rapport à cette histoire de polysensorialité, une des choses qui est un parti pris dont toi tu as parlé aussi il me semble, en gros ce que ces penseurs disent c'est que dans cette pensée objectivante des espaces, tout est toujours très séparé, le mec qui va faire son jogging en gros, le préjugé ce serait de dire il y a l'espace du travail, ensuite il y a l'espace du sport, qui correspond à l'utopie du travail, être dans la performance, la performance du corps, il y a des vêtements adéquats pour ça, le temps est régi, c'est pendant la pause de midi, le lieu du jogging est délimité, enfin bref cette idée que tout serait compartimenté selon des fonctions, des places sociales attribuées, etc. Et puis eux ce qu'ils disent c'est que en fait évidemment que la séparation, la discrimination, l'atomisation existent, mais il existe aussi le floutage, il mettent alors beaucoup en valeur la notion de continuum, les choses se donnent dans un continuum, et puis les sens en fait sont organisés comme ça. J'avais vu ça aussi en philo analytique à l'uni, sur la question de la différence entre perception et concept, les sens fonctionnent autrement que les concepts, l'exemple typique c'est en français il y a déjà pas mal de mots pour évoquer le rouge, environ 300, carmin, grenat, c'est des mots pour décrire de façon précise des nuances de rouge, mais en fait l'œil il peut en percevoir des milliers, et quand nous on regarde, là je te vois, mais je perçois tout un dégradé d'informations, tout le flou derrière toi aussi, et ma pensée conceptuelle va sélectionner ce qui m'intéresse, ou ce avec quoi j'ai l'habitude de travailler, donc là je vais peut-être me focaliser sur tes yeux, quelles émotions je pourrais en saisir ou pas, bref donc ils essayent de valoriser cette idée de continuum toujours dans cette idée que dans notre rapport à l'espace les sens sont engagés mais en plus de façon mélangées les uns aux autres, tout ça pour en arriver à un truc c'est que un de leurs outils préférés, c'est justement la marche.

Dans cette idée que contrairement à l'avion pour se déplacer, parce qu'on aurait un timing précis, parce qu'on est peut-être régi par la notion de travail, ou par le déplacement d'un point A à un point B, tandis que l'errance par la marche permettrait de remobiliser cette espèce de perception floutée et en *continuum*. De nouveau une sorte de truc que je te jette là...

et je rajoute encore un truc, c'est que dans ce workshop avec les botanistes chorégraphes, on a fait une marche simple, collective et silencieuse, moi j'avais fait ça souvent, et je me suis rendue compte que je fonctionne par signes, je repère un tag, après une signalétique, un objet échoué, ça devient des messages cachés, une sorte de récit. Alors je soumets ça à Lahache, alors il me dit ouais c'est pas étonnant, on est dans une société très visuelle et une société du signe, mais en fait quand tu marches et que tu laisses aller ces espèces d'effets de *continuum*,

en fait la ville elle est rythmique. Marcher ça engage la notion que l'espace urbain c'est une rythmique. Et je me suis dit putain je suis censée être danseuse et j'ai jamais pensé à ça.

Donc toi, c'est aussi pour ça que je voulais te rencontrer, tu as engagé depuis longtemps un vrai rapport à la marche, tu en as fait une pièce, qu'est-ce qui t'intéresse dans la marche, comment tu peux réagir à ces trucs que je te balance?

G : Alors par rapport à la question de la rythmique, ça me fait penser et ça je sais plus d'où, je l'ai sûrement lu une fois, mais ça il y a clairement un lien à un état cinématographique dans la marche, au sens du rythme visuel et auditif, ça colle aussi à notre époque de parler d'expérience cinématographique pour la marche...

Moi j'aime bien l'idée de tambouriner la terre avec nos pieds, d'être dans une musicalité, c'est et un dessin, marcher, - une vie c'est et un dessin sur la terre, d'une naissance à une mort un peu -, et une musique.

D'ailleurs la musicalité c'est un mot qui me plaît beaucoup dans la vie, chercher les choses c'est chercher une musicalité des choses, même si c'est quand on parle de perceptions, d'une odeur, mais c'est en fait des musiques, j'aime bien ce mot là, parler d'espace vide entre le radiateur et le mur comme tu disais tout à l'heure, c'est des musicalités.

Et puis le rythme de la marche, je pense ce qui me plaît c'est qu'il a un côté assez propre à chacun qui peut être tout à coup mis ensemble, dans un couple, dans un groupe, dans un même groupe manifestant c'est égal, on peut connecter des rythmes, les défaire, être ensemble un moment, séparer... mais en soi c'est des rythmes propres et dissociés, mais qui jouent aussi ensemble, et la rythmique du paysage, ça ça me parle, d'ailleurs c'était le nom de mon diplôme, j'avais déconstruit la scène du théâtre et j'avais travaillé sur le rythme de cette scène, des trous, des pleins, et construit une chorégraphie à partir de la rythmique de ce paysage, et du corps là dedans. Je pense qu'en tout cas c'est polyrythmique, entre ce qu'on perçoit, ce qu'on arrive à sentir et toutes les autres strates qui sont actives ou qui sont je sais pas où, mais je crois que la conscience elle touche souvent une partie seulement de ce qui est en mouvement.

A: Toi tu marches comment?

G: Quand je peux, pieds nus... bon pas en ville, je suis pas pour faire un show, mais si je suis dans un endroit où je me sens en confiance, à l'aise, j'aime beaucoup marcher pieds nus, là d'ailleurs il faut que je refasse un peu ma peau, les guelques fois où je suis sorti pieds nus c'était tout doux encore de l'hiver, ca dépend, la Suisse est faite de 20 millions de sentiers, je profite un peu de ce côté très organisé, quand je vais me balader comme ça hors des villes. Après dans la ville j'aime beaucoup dériver, plutôt. Il y a un état que j'aime dans la marche, c'est justement le floutage, c'est que en marchant suffisamment longtemps, - je reprendrais les mots de Rebecca Solnit, elle décrit ca très bien -, il y a une espèce d'accord qui se créé entre le corps, la pensée et le paysage. Ca devient vraiment musical et moi souvent ie traverse un peu des états. - si le pars marcher suffisamment longtemps -, qui sont un peu les mêmes, petit-à-petit mes pensées vont traverser différents états, et possiblement atteindre un moment où je me sens complètement là et c'est aussi des moments où je me mets à chanter à vrai dire, pas des chants qui existent mais des chants que j'invente, qui viennent comme ça, parfois je chante pas, mais en tout cas ce sont des états que je trouve fascinants si je marche assez longtemps seul, mais même à plusieurs, si on marche assez longtemps, il y a tout à coup ces moment où on est absorbé, on arrête de parler. Mais il y a pas que cet état qui est beau, j'aime aussi l'état quand on est épuisé et qu'on en a marre, on veut rentrer, ou l'état où on est excité au début on parle beaucoup, ou tout à coup on peut être fatiqué, ou exalté, bref il y a vraiment cette richesse dans le fait de marcher, et puis de découvrir plein de choses sur le chemin, moi aussi je prends toujours ces signes ou ces découvertes ou ces moments comme des récits pré-écrits, en tout cas je me sens vraiment comme dans une toile, j'aime les toiles, penser la vie en toile, refaire des liens. Et puis dans la ville,

Ça met plein de choses dans ma tête je sais pas bien quoi dire... mais pour une anecdote, en faisant cette création, j'ai fait des marches dans différents lieux, et je voulais faire une marche pour Genève aussi, un peu la « marche genevoise » comme ça, mais en fait je la trouve pas cette marche, et moi ça fait sept ans que j'habite à Genève et je me suis jamais senti très confortable, même à l'époque où j'étais aux Beaux Arts en 2000, c'était une ville qui me faisait un peu mal, je me souviens je m'imaginais qu'il fallait que je marche peut-être avec des coussins autour de mon corps...

A: Pourquoi elle te faisait mal?

si je pense à me perdre, ...

G : Je la trouve très horizontale, c'est je crois ce que je dirais actuellement, je sens pas de verticalité dans cette ville, moi-même j'arrive pas à me placer dans une verticalité et c'est quelque chose que je cherche beaucoup au fait... alors elle m'apporte plein d'autres choses, je trouve qu'elle est ultra efficace, ou elle peut l'être, mais dans cette espèce de chose plus horizontale, de l'échange... cette verticalité ce serait de l'ordre plus spirituel, ou de l'inspiration, être inspiré, ou « éveillé », je sais pas, pour tenter des mots... c'est pas des états que je peux trouver

à Genève, je m'extrais d'ailleurs volontiers souvent, si je veux débuter quelque chose en général je pars je vais ailleurs, je trouve pas, je me connecte pas aux choses à Genève, aux choses de l'inspiration.

A : Et « pas trouver une marche », qu'est-ce que ça veut dire ?

G : Ouais alors justement parce que dans ce lieu j'avais justement pas spontanément des envies, dans cette ville je savais pas quoi faire, en fait j'ai réalisé que je me sens désorienté à Genève, j'ai pas construit un système symbolique de territorialité, que je fais d'habitude facilement dans tous les lieux, je me repère, j'ai ma propre carte symbolique qui permet de me déplacer, et à Genève je l'ai pas construite malgré toutes ces années

A: Et pardon pourquoi tu dis « symbolique »?

G : Par rapport à ce que ces lieux peuvent représenter pour nous, dans notre fiction, la boussole c'est pas le nord, le sud, c'est nos points cardinaux, des référents à nous, qui nous permettent de nous sentir dans un système, de nouveau, dans un réseau, de tensions, dans lequel on se déplace, on sent qu'on a des supports, des appuis...

Par exemple au Tessin j'ai énormément de marches, j'ai symboliquement toutes ces marches, elles représentent pour moi des états, des possibilités, je me retrouve dans ce réseau, je sais que je peux partir là, et partout où je vais c'est relié à ces déplacements, et Genève j'ai pas de déplacements, à part aller au lac, alors ça me faisait rire parce que je me disais alors mon lieu d'attache c'est le lac et le lac ça fuit, c'est pas de la terre, enfin bref j'étais désorienté et je trouvais pas cette marche, et un jour j'ai trouvé un dé par terre, et j'étais content qu'il me donne la solution, c'était de jeter le dé et de marcher le nombre de rue qu'il m'indiquait, et à l'intersection de le jeter et ça c'était bien, ça m'a aussi réellement permis de revivre la ville, ces rues, d'être complètement dedans, le dé collait bien, bon c'était des parties courtes, les rues sont souvent petites, sans issues peut-être qu'à Berlin ça marcherait plus longtemps...

A : La dernière notion, qu'on a aussi évoquée je crois, elle s'intitule « la présence parmi les choses », ça vient un peu de Heidegger, il y a un beau passage qui m'a fascinée, ça dit « quand un arbre se tient devant nous, il faudrait déjà réussir à pas laisser tomber cet arbre, et le laisser se tenir là debout », et il poursuit : « pourquoi je dis ça c'est parce que jusqu'à présent la pensée ne l'a jamais laissé se tenir juste debout devant nous », donc une pensée qui fait une critique de l'histoire de la pensée, jusqu'à présent la pensée saisit les choses comme des objets, et ce qu'est « une chose », on sait pas bien ce que c'est encore...

Et c'est toujours ce même réseau de pensée, qui voudrait que si on sortait des rapports d'objectivation et qu'on entre dans un rapport de « coprésence », on habiterait le monde, et donc il y aurait des manières de se mettre dans des états, ou d'explorer le rapport aux choses présentes. Sans qu'on sache très bien ce que ça veut dire, moi je pense je sais pas très bien ce que ca veut dire.

Mais quand toi tu parles par exemple de longs moments d'attention, à ce qui est, ce qui est là, le soleil qui se couche, qu'est-ce qui se passe, pour moi ça va déjà dans cette direction là, ou quand tu dis que les choses sont déjà là, qu'il ne s'agit pas d'intervenir, mais déjà de se mettre en présence, je pense que c'est des démarches qui vont assez dans ce sens là. De nouveau mon parti pris ce serait de dire que certains artistes, de par le type... je sais pas comment dire... d'endroits philosophico-pratiques dans lesquels ils évoluent, c'est assez naturel pour eux... de dire « je me mets en disponibilité » par exemple, tous les comédiens et danseurs font ça, mon préjugé serait de dire le joggeur il a assez peu de temps pour « se rendre disponible », donc par rapport à ça est-ce que tes dérives, tes marches au Tessin, changent ton rapport aux choses ? A la matérialité ? Comme cette pièce où tu dansais avec des planches de bois...

G : Oui, je sais pas exactement comment, mais ça devient des mythes, tout à coup la vie prend des dimensions... ma fiction peut devenir romanesque, téméraire, incroyable, et ça peut être aussi très simple, mais en tous les cas, moi j'ai été très marqué à l'époque par la recherche de la « densité de vie », j'ai beaucoup aimé les écrits de Whitman, ou Thoreau, après aussi à l'époque j'aimais bien les premiers ouvrages de Kenneth White, toujours un peu ces espèces de recherches de densité, trouver de la densité de vie m'obstinait pas mal.

Et c'est vrai que la marche c'est une bonne réponse à ça, c'est assez direct, instantané, il n'y a pas besoin d'effort, si je prends le temps d'entrer dans le jeu, - c'est vrai que le jeu est un mot important pour moi là dedans, je pense qu'il faut être joueur -, après les choses s'ouvrent, elles peuvent vraiment fleurir, ou naître. Donc oui c'est sûr ce truc de disponibilité il est important dans le sens de s'offrir, s'offrir ça veut dire permettre le risque, et la perte, et finalement tout ça ça revient aussi à cette idée de mourir, qui est un peu la tension de la vie. Si, - dans le fond, ce que j'arrive pas - mais je pourrais vraiment être encore plus face à cette vanité, et je pense que cette densité elle est là tout de suite, il y a quelque chose qui s'offre entièrement.

A: Comment tu te rends disponible? Par exemple quand tu décrivais ces moments où tu essaye d'entrer en contact avec un lieu... ça passe par quoi... le temps long? Le silence...?

G : Avec un lieu ça passe beaucoup par l'écoute, mais vraiment l'écoute auditive, j'utilise beaucoup ça, ce que j'aime dans l'écoute c'est que tu peux commencer à plonger dans l'univers sonore, le paysage sonore, et il n'y a pas, hormis si tu en poses une, de séparation entre les sons dans notre corps, ceux de notre corps, et ceux de dehors, tout ça c'est un paysage qui est là et c'est une grande continuité, ce flou il est évident, c'est un des meilleurs moyens d'en prendre acte, que c'est un paysage qui est constamment un, en fait, et l'écoute permet de trouver un pulse comme ça, en tout cas pour moi, ça c'est assez fondamental dans ma pratique.

A : Une question un peu personnelle, par rapport à mes expériences, dans ces moments où on utilise l'écoute, où on cherche des mises en disponibilité, par exemple j'utilise volontiers l'hypnose, qui permet une grande acuité et une grande concentration plutôt qu'une supposée « relaxation », qui permet d'être disponible assez vite, ce que nous on a des fois observé c'est que c'était difficile pour nous de passer de ces états d'écoute à des états d'action, c'est à dire que tout à coup tu serais dans ces états « d'indifférencié » entre toi et l'environnement, tu te laisses prendre dans un bain paysager en quelque sorte, et puis en même temps il y a cette idée de jeu, tout à coup tu as un désir, une vision, une déconne, un truc, qui fait que tout à coup tu vas mobiliser ton corps et essayer un machin, et des fois chez nous on avait de la difficulté à basculer facilement de l'un à l'autre... Toi par rapport à ça tu as développé une pratique qui te permet d'être à la fois joueur, à la fois écouteur ?

G: Ouais. Chaque chose en son temps. Non mais c'est assez ça je crois. Je crois que là ça parle de nouveau du rythme, de comment on fonctionne, et moi ma pratique que j'ai développée c'est de pas savoir quand les choses vont se passer. Alors évidemment dans le contexte du solo c'était plus facile de pouvoir être ouvert et laisser les choses... s'il fallait travailler dans le studio, ou dessiner, écrire, n'importe, s'il fallait le faire je prenais le temps et je le faisais dans la présence du moment, et s'il fallait marcher, prendre le temps, être dans quelque chose de plus périphérique, dans quelque chose plus de l'ordre de l'écoute, de la récolte, je le faisais aussi, mais du coup j'ai pas de recette, tout ce que j'ai pu constater c'est qu'il faut être attentif... parce que j'étais dans ces lieux, parce que j'étais à cette saison, parce que na na na, ça influençait sur comment tout se déroulait.

A : A la fin du mémoire je fais des sortes de disputatios, une vieille tradition médiévale philo, normalement tu fais ça à plusieurs entre un pédagogue et les étudiants là je fais ça toute seule alors c'est des disputatios bordeline, je pose quelques questions qui me semblent emmerdantes par rapport à ce que le mémoire essaye de développer, et une de ces questions concerne exactement une chose dont tu as parlé tout à l'heure, au début le mémoire s'intitulait « manifestations de la densité », dans cette idée que je pense que si je me suis mise dans les arts vivants, c'est parce que depuis toute petite les théâtres ont été des lieux où j'ai pu être fascinée par la matérialité en fait, l'odeur du circassien qui transpire sous les bras, le noir dans lequel on est plongé, la ritualisation de ces objets, comme des rideaux par exemple, et en fait je suis toujours bloquée là dedans, et avec plaisir, ça se situe toujours à ce niveau là, encore maintenant, et puis j'ai l'impression que par rapport au rapport qu'on entretient plus quotidiennement avec la matérialité, peut-être plus fonctionnel, des fois très contraint par les notions de travail, les lieux comme la scène sont des lieux où on peut enchanter ou ritualiser notre rapport à la matérialité, donc cette question de densité elle m'intéressait, c'était un peu le point de départ, les arts vivants permettraient un rapport à la densité.

Et puis en lisant tous ces gens, en voyant cette sorte d'apologie de la continuité, cette apologie du fluide, je pense aussi à une chorégraphe américaine où les fluides du corps sont connectés aux fluides de l'univers et c'est évident alors qu'on est dans un rapport d'empathie avec le monde, comme ce que tu décrivais tout à l'heure, notre corps est le paysage, c'est la même chose – Merleau Ponty dira que notre corps est fait de la même chair que le monde – donc il y a toute cette idée de trouver des rapports de continuité.

Et puis avec toutes ces dérives, situationnistes, j'ai rencontré des textes d'anciens situationnistes écrits dès les années 2000, qui font une auto-critique assez méchante, en disant en fait nous les situationnistes on a fait l'apologie du fluide, du réseau, à l'époque c'était une charge politique, contre la fixité, les frontières, la fonction assignée, la propriété, la dérive dans la ville permet de fluidifier ces notions... sauf que le néo-libéralisme est une pensée du fluide, on est dans des tubulures, des réseaux, que ce soit par le web, par nos circulations géographiques si on est des occidentaux ou des orientaux friqués, ou si on est des travailleurs obligés, ou la liquidité du marché, on fait que d'être dans ce nomadisme supposé, et donc ils disent : « tout ce que le situationnisme a prôné, le néo-libéralisme le fait, moins la politique ». Ça m'a aussi posé la question pour les artistes, j'ai l'impression là ils sont souvent pris à parti dans un truc un peu difficile, ils deviennent la figure même de ce que devrait être l'homo contemporaneus, nomade, fluide, errant, flexible, comme le marché, donc moi je me suis tapé toutes ces résidences, ces workshops, à Riga, au Brésil, t'arrives dans des coins que tu as déjà vus, et tout le monde est fringué pareil, tout le monde parle cet anglais un peu basique et neutre, c'est l'auberge espagnole de l'art contemporain... Et j'ai été assez mal à l'aise, je me suis demandée ce que je foutais... J'avais comme ce syndrome du backpaker, quand l'autre touriste te renvoie une image de ton propre consumérisme des espaces, bref je lance de nouveau ça comme ça, comme s'il y avait une articulation un peu difficile entre densité,

présence matérielle des choses, et nomadisme, fluide, déterritorialisation, qui est une notion encore hyper importante pour les artistes, et en fait ça a des incidences politiques ces questions là. Comment on fait pour se mouvoir là dedans, dans ces différentes utopies, ces différentes idéologies ?

G : Oui c'est compliqué, tant mieux d'ailleurs. Je suis en train de lire le livre de Rancière sur le spectateur émancipé où il parle aussi de ça.

A : Je me rappelais pas qu'il parlait aussi de ça...

G: Oui exactement de ça, de cette récupération de la fluidité, suite justement à la fin de tout ce que pouvait représenter l'école, la famille, ces grandes valeurs, communautaires en fait, qui ne sont plus rien plus ou moins, et qui place l'individu dans une vision libérale, mais, c'est un peu une réponse sans réponse, moi j'ai toujours une espèce de réponse qui me dit – et nous on est inclus, tout est inclus – mais : « nature knows », au sens où de toute façon ça bouge, c'est super que tout est fluide, je me sens pas du tout dans un état d'esprit de nostalgie d'un état passé, je vis pas ma fiction comme ça, ou plus, j'essaye plus, disons.

Moi ça me met hyper mal à l'aise ce truc des *backpackers*, des artistes aussi, ces systèmes qu'on appellera fluide, mais les systèmes qu'on appellait peut-être « statiques » c'était pareil, les gens étaient principalement entre eux, pratiquent des choses d'un même domaine, et puis ça pour moi c'est une vraie question dans le sens où j'aime bien travailler avec des gens qui viennent pas du domaine artistique, me retrouver dans des contextes différents, dans des workshops je côtoie ça, ou dans des écoles, on a fait pas mal de choses avec des élèves, et je crois que j'aime vraiment la créativité beaucoup plus que l'art, pour moi ça ça m'importe à fond, le potentiel créatif de tous, ça c'est un peu un idéal comme ça.

Et puis alors je crois que même si maintenant le fluide il est à l'avantage du système néo-libéral – pour combien de temps je sais pas j'espère le moins possible – ça va se renverser, je sais rien en fait... le futur est noir, le futur a pas de mémoire... je viens de lire ça de Virginia Woolf, c'est assez beau en disant ça il y a cette idée que l'espoir existe.

J'arrive pas à répondre à cette question en fait. Aussi quand je lisais ça chez Rancière c'était aussi un peu « ah ouais, c'est vrai », j'avais jamais passé beaucoup de temps à y réfléchir...

A : Mais j'ai l'impression que paradoxalement la marche, qui est censée représenter le fluide ou le floutage, elle est aussi une réponse à ça, s'il fallait utiliser des termes un peu idéologiques, c'est une approche assez décroissante du rapport à la circulation, simplement parce que tu utilises tes pieds, un temps plutôt long par rapport aux temps de productivité qu'on engage, alors est-ce que toi, tu es un artiste qui va beaucoup dans les avions, beaucoup dans les chambres d'hôtels, beaucoup dans les workshops internationaux, est-ce que tu en reviens, est-ce que tu t'en méfies, est-ce qu'au contraire tu te dis que ça fait aussi partie des possibles aujourd'hui, et tu te situes dans les deux démarches?

G : ça va vraiment varier par périodes, pas tant en fait, je voyage pas très loin... bon cette année je vais le faire mais je cours pas après ça, là cette année j'ai reçu une invitation pour aller en Australie et ça m'a mis hyper mal à l'aise, j'avais pas de place pour ça dans ma tête, finalement je l'ai quand même créée, donc j'avais de la curiosité, bon le chemin il est tout traçé quoi, dans la scène, tu vas grandir, il y a vraiment cette idée de croissance, t'es soutenu, en Suisse par pro helvetia, tu fais tes tournées à travers le monde, tu prends tes avions, ça c'est tout tracé, je trouve ça super ennuyant, comme parcours, en même temps je peux pas cacher qu'il y a quand même une curiosité de le vivre pourquoi pas un moment, mais pour moi c'est pas plus une réussite que de vivre. Ça devrait pas l'être, j'espère.

A : Il me semble c'est dur d'y échapper... quand on a du succès...

G : Oui. Moi j'ai toujours été mal à l'aise de me retrouver avec des gens qui font la même chose, mais bon, ce qui fait que ça marche, c'est d'être avec des amis, avec des gens de cœur, ils font souvent la même chose aussi... mais il y a un côté famille, qui me tient beaucoup à cœur, et je suis pas très friand de ces grandes réunions où il y a beaucoup de gens du corps de métier où je sais pas trop quoi, ça je pratique pas trop, je suis plus un solitaire je crois.

Mais par rapport aux créations, il y en a une que j'aimerais vraiment vraiment réaliser, et là je suis en train de me demander si c'est pas ça qui viendra, j'aimerais faire un spectacle itinérant, sous chapiteau, ou sous une forme de structure mobile en tout cas, si on a des rêves ça c'est un rêve que j'ai depuis longtemps, ça traite évidemment du déplacement, de l'espace et du temps, donc ouais des fois l'avion, et des fois un chapiteau, et des fois le local...

A: Ou l'avion dans le chapiteau...

G : Mais je me demande quand il y aura des labels sur les créations... « Création verte », « Création Co² free », « création végan »

A : Création sans gluten...

Une autre disputatio c'est sur le romantisme, je me demande si toute cette poétique de l'espace et de l'habiter c'est un romantisme, et dans quelle mesure ça peut être défendu? Il y a une filiation, la pensée de la ruine, la beauté des espaces laissés à l'abandon, un rapport au rêve, à l'étranger, à la nature, et quand on poétise l'espace et qu'on cherche le merveilleux caché dans le paysage, et qu'on marche pied nu, quelqu'un de cynique pourrait aussi identifier ça à un romantisme un peu plastoc...

Avec Lahache on était arrivé dans la zone industrielle que je connais assez mal à Genève, des espaces assez dingue, - il y a de l'espace déjà -, il y avait beaucoup de silence, et il y a un objet qui s'est mis à voler dans le vent, un moment de poésie, la poésie des petites choses, et je me suis demandée s'il y avait pas là un romantisme qui fonctionne comme une récupération, le vagabond, le musicien de rue, le paysagisme où des plantes poussent de manière anarchique, c'est une convention en matière de paysagisme urbain aujourd'hui, et la question c'est est-ce que le Rom, le tag, on sait pas quoi en faire, et finalement le musicien de rue serait la récupération romantique, bohémienne, qui justement permet d'écarter le Rom. Ça me pose la question de mon propre romantisme, qu'est-ce que à travers ma pratique, ou à travers ces marches, je perpétue aussi comme inéfficiance révolutionnaire, ça pose toujours la question à l'artiste, nous on marche, on improvise, on goûte le plaisir de jouer avec l'espace, et pendant ce temps il y a des gens qui crèvent dans la mer.

G: Ouais. ... Ouais.

A : Pour toi, l'affiliation au *land art*, est-ce que pour toi c'est des questions que tu te poses, où tu te demanderais si tu es aussi en train de remobiliser, voire dit encore plus négativement, où tu serais pris au piège d'une forme de « chant de la nature » qui est en fait inefficace ... ou

G : Bon, j'espère que c'est inefficace, moi je crois vraiment pas à l'efficacité. Je crois pas mal à la contagion, et pour ça j'ai toujours favorisé ce dont je parlais un peu avant, un chemin que j'appellerai de cœur, quelque chose où déjà nous-mêmes, notre cœur, il peut sourire sur ce chemin.

Et aussi dans le fait de laisser la chimie, qui est beaucoup moins contrôlable que ce qu'on pense, aussi agir, et avoir ses répercussions... mais je suis beaucoup trop déjà dans le contrôle et j'aimerais l'être moins... ouais ces trucs de récupération ben c'est possible mais c'est peut-être aussi des résidus, il y en aura plus bientôt... je sais pas.

C'est marrant moi je crois que mon chemin de vie, je suis parti vraiment comme si je voyais de très près, je suis myope aussi, ça colle bien, tout près de moi, et je commence avec les années à voir plus large, à voir qu'il y a des gens, déjà au début je voyais que les étoiles et le cosmos, et maintenant je commence à voir qu'il y a des gens et qu'il y a des femmes, et que moi si je marchais à 20 ans sac au dos, pour plein de gens c'est pas possible, tout ça ça vient un peu par strates, et mon chemin commence de très près jusqu'à s'ouvrir... c'est le chemin de la conscience un peu... moi j'ai habité dans des squatts, j'ai fait du rock avant de faire de la scène, je me suis toujours senti militant mais ça s'appellerait un soft militantisme, j'ai plutôt toujours été très mal à l'aise des démos, de marcher en grand groupe, c'est pas dans ces contextes là que je trouvais un épanouissement dans le militantisme que je cherchais. Par contre c'est très important de militer. Mais ça me rend hyper confus cette question. Je pense que je suis aussi, c'est marrant la définition du romantisme je la connais pas mais ça me parle à fond je m'y retrouve bien, alors que je croyais que j'étais pas romantique... nan là ça colle.

Mais je pense qu'il y a quand même un truc où je suis hyper attaché à ces questions de territoire et tout, je suis attaché à là où je suis, pour moi c'est hyper troublant, pour moi qui suis myope, bon je vais pas me donner d'excuses, mais c'est très troublant la quantité d'informations dans laquelle on peut vivre, des pseudos savoirs, sur l'Afrique par exemple, où je suis jamais allé, tout ça juste pour dire que j'aime aussi l'ancrage, et travailler avec ce qui est proche, et travailler avec un effet de contagion qui est déjà là, parce que pour moi il y a un côté déjà plus terre-à-terre parce que j'arrive mieux à capter, pour l'instant, j'ai de la peine à capter au delà...

Après je pense qu'en tant qu'humain on est des magiciens, des alchimistes, on peut faire des choses incroyables, je crois à fond aux supers-pouvoirs des humains, je trouve triste que culturellement on grandisse dans autant d'empêchements de réaliser ces choses. Quand je vois par exemple à Berlin le *Princezinnen Garten*, un jardin communautaire dans une ancienne friche, le jardinage urbain c'est quelque chose qui me botte à fond, de toute façon la ville il y a cette sédentarité, alors on peut cultiver, ça doit faire partie du jeu, et ce lieu là il est incroyable, de ce que je connais il essaye d'inclure des trucs bon assez *trendy*, la notion d'échec, de participatif, les gens font plein de choses, certaines marchent pas, c'est un endroit tu entres dedans et déjà tu te sens posé, et tous les gens qui sont là sont aussi posés, ça crée des rapports différents que la rue juste à côté, pourquoi tout à coup tu vas dans ce lieu... ca c'est une initiative d'habitant.

A: Là j'ai rencontré des gens qui sont dans des mouvements d'artistes, qui prennent des friches, certains ont pensé un peu global, là en Europe il y a des disparités spatiales de plus en plus grandes, en Grèce en Espagne des villages entiers, des usines se vident, et ils essayent d'avoir une pensée de l'espace différente, et certains sont engagés dans des trucs assez à large échelle, comme ce mouvement *unmonastery*, le premier lieu qu'ils ont pris c'était dans un petit village à Matera en Italie, ils inventent rien, juste des idées d'autogestion de base, d'émancipation avec les habitants, ils créent des systèmes informatiques qui permettent à tout le monde de prendre le bus normalement alors que le service public de bus avait complètement laissé tomber l'organisation des horaires, etc..

Ils réinventent des systèmes et ils pallient aux manques de l'état ou du secteur privé, alors je les ai interrogés sur comment ils arrivent dans ces espaces, comment ils imaginent ensemble, et précisément comment ils se mettent justement à l'écoute de ces endroits, comment ils créent un collectif agissant dans l'espace, et c'est marrant parce qu'ils étaient un peu... ils devaient réfléchir, c'est pas forcément totalement conscientisé pour eux, ils me racontaient qu'ils utilisaient beaucoup de jeux artistiques qui passent par le visuel ou les mots, à Edimbourg il v a un immense immeuble d'affaire pris par des artistes, eux ils me racontaient qu'ils ont étalé plein d'images et qu'ils ont cartographié l'endroit et eux-mêmes à partir de ces images, d'autres utilisent des systèmes où chacun va raconter une expérience réussie, quelle qu'elle soit, et tu commences à créer un réseau de valeurs et d'idées communes sur cette base, et alors du coup je leur ai posé la question du corps en fait, quand ils arrivent dans un immeuble de onze étage, qu'est-ce qu'il font est-ce qu'ils se promènent, et de ce que eux me racontaient c'est pas forcément très utilisé dans leurs démarches, et il m'ont raconté une anecdote drôle, quand ils ont pris le premier unmonastery, ils n'avaient communiqué que par web, et quand ils sont arrivés c'était hyper violent de se coltiner tout à coup l'intimité des corps et la répartition des espaces, et ils ont raconté qu'ils ont inventé un jeu, comme un rituel d'intimité des corps où ils se frottent les avant bras le matin, c'est ni une bise ni une main serrée ni une accolade, et ils avaient un peu honte de raconter ça, comme si c'était un truc un peu limite ou sectaire, et c'est drôle parce que j'ai l'impression que dans la danse et le théâtre on fait ca tout le temps, on a toute sorte d'outils pour mettre en contact les corps, et quand tu parles de contagion ça me parle dans ce sens là aussi, je me demande comment partager ces choses... quand on fait un workshop avec des enfants à l'école, on passe plus loin quelque chose qui chez nous est très commun, et les corps ils sont bien contraints quand même...

G: Ben ouais... moi je le sens à fond, là j'ai joué le week-end dernier à Dimitri c'est la première fois que je retournais après l'école et j'ai fait le solo là-bas, pis alors dès que je suis là-bas je suis vraiment, - par rapport à ces identités multiples c'est évident -, parmi tous ces élèves et l'environnement là-bas, il y a un langage corporel qui est tellement constant et aussi des manières d'être, et des possibilités complètement différentes, et quand j'arrive à Genève j'entre dans autre chose, une autre manière de me tenir...

A : Et une dernière question... c'était « où suis-je, dans ces questions que je te pose, où toi tu te sens ailleurs, ou qu'est-ce qui manque, avec toute cette masse de choses qu'on a abordées... où est-ce que toi tu es, où moi je ne suis pas ? »

G:...

A : A part déjà le fait que pendant toute cette conversation tu n'as pas arrêté d'être attentif aussi à l'extérieur, tu sais où tu es, tu nous as amené dans des endroits, j'ai l'impression y avait une vraie approche pratique, alors que moi je flotte dans la théorie sans rien voir de où je suis... Là il me semble il y a une vraie différence.

G : Bon je pense qu'on est en mouvement donc on est pas fixés quelque part. Mais la question ce serait, je me demande si c'est quelque chose qui existe dans ta pratique, dans ta recherche, et alors qu'est-ce que ça représenterait... la spiritualité ?

A: Hum. Ouais. Ah c'est une putain de question pour moi... moi j'ai l'impression... je réponds du coup hein? Quand tu disais tout à l'heure la myopie et l'ouverture, j'ai l'impression par rapport à la spiritualité, je vieillis, il y a des choses qui s'ouvrent que je n'envisageais pas du tout avant, et alors pour l'instant les expériences que je commence à qualifier de spirituelles c'est à travers le chant, la danse, le sexe et l'amour, c'est vraiment les terrains où ça se produit le plus facilement, j'ai de plus en plus l'impression cette sensation qu'il y a des générations et des générations d'humains qui me traversent, et des générations d'humains ou d'être vivants qui viennent d'après, et que ça c'est des moments où tu es pas un ego, tu es un être vivant, et le canal créatif ou artistique il permet d'ouvrir ça parfois, j'aime beaucoup ces sensations, c'est très fort, ça fait pleurer, c'est des larmes belles quoi, c'est des émotions liées fortement à la question de ce qu'est l'humanité et la mort, et alors par rapport à cette recherche, j'ai l'impression que cette histoire d'empathie avec le paysage, que d'être face à l'arbre, et d'arrêter de dire « c'est un arbre c'est donc une plante ça fonctionne comme çi comme ça ça peut s'abattre ou pas et m'être utile aussi », je crois que c'est une démarche qui devrait être de l'ordre d'une forme de spiritualité je

crois, je pense que les personnes qui ont le plus développé un type comme ça de rapport empathique au monde, c'est probablement des méditants, des moines, des mystiques, des artistes, des poètes, et par rapport à ce que tu disais sur les supers-pouvoirs de l'humain ça je crois aussi fort en fait, cette idée qu'il y a aussi des choses qui sont nous et justement nous dépassent, nous dissolvent, certaines fois ça m'arrive maintenant, ça m'arrivait pas avant, des états d'impros, tu as des visions, tu te laisses emmener dans ces visions, ton corps il prend une envergure beaucoup plus grande, c'est pas toi, cette envergure plus grande c'est déjà plus toi, c'est le paysage, où un symbole, le musicien Louis Schild il me disait qu'il habite avec des allégories, il disait les gens qui habitent avec moi c'est à la fois ces gens et c'est aussi des figures, c'est pas directement ce que j'appellerais spirituel, mais cette idée de pouvoir être quelqu'un et autre chose à la fois, cet état poétique où les choses peuvent être ce qu'elles sont et autre chose, ça vient de très loin dans le temps et ça sera très loin plus tard, ça j'ai l'impression que c'est un début protozoaire de spiritualité pour moi... mais chez moi c'est... bon les sphincters ils sont bien serrés avec ça...

Toi tu te définirais comme quelqu'un de spirituel?

G : Oui... après vraiment dans ma propre éducation, dans un chemin, qui justement peut-être touche à quelque chose de transpersonnel, qui m'intéresse, définir l'arbre c'est se définir soi-même en miroir, et j'ai l'impression même de jamais avoir cherché à le vouloir, la question ce serait même pourquoi ça va autant de soi, parce que j'ai grandi dans une famille athée, une éducation athée, j'ai deux sœurs hyper chrétiennes, moi je suis pas chrétien vraiment pas ni d'ailleurs d'aucune religion...

A : Moi je vis depuis bientôt dix ans avec un fils de pasteur, c'est un protestantisme assez militant, par exemple la maman est très engagée pour le féminisme et les droits sociaux, mais c'est pas comme dans la culture plus marxiste chez moi où il y avait un certain athéisme, beaucoup de confiance dans l'Aufklärung surtout, alors mon copain et sa sœur ils sont artistes, pas croyants mais d'une certaine manière liés à la culture chrétienne et là du coup j'ai appris à connaître un peu, les cultes, il y avait leur grand maman qui dansait beaucoup en lien avec sa foi aussi, elle m'a invité à danser à l'église, et ça m'a bien fait bouger, j'ai eu des fois des émotions très fortes dans ces contextes... la qualité des espaces, du silence, les générations différentes qui ritualisent quelque chose ensemble... au théâtre c'est dur à avoir ça... j'ai une création à L'Arsenic l'année prochaine je sais très bien que dans le public il y aura les backpackers...il y aura les mêmes que moi ... même âge, même couleur de peau, même culture.

G: Ouais.

A : Mais après il y a une limite du point de vue religieux, il y a des mots qui bloquent pour moi, le mot « seigneur », le mot « père », on revient à l'autorité et à l'obéissance et à la crainte, ça s'est difficile...

G : Moi il y a quelque chose de l'ordre de l'émerveillement dans la spiritualité je pense. Qui est vraiment, je crois, si on développe un regard aperspectif on peut que être spirituel, si on démultiplie les perspectives et les points de vue sur le vivant en fait on peut que tendre à la spiritualité. Enfin je crois je sais pas. Je dis ça... mais oui je pense. Enfin je ressens.

A : Je vais officiellement éteindre la petite machine... merci Gregory!

Mail du 19.05.15

salut,

Un mot, parce qu'il m'est venu en tête, par rapport aux transitions entre l'état "d'immersion" puis celui d'"activation". (entre écouter l'espace entre ses lacets et le bancs puis faire quelque chose de chouette). Je fais 2 choses et je pense qu'elles m'aident bcp:

d'une part une *wish list*, que je ne cesse de réalimenter corriger, reformuler. Elle place des tensions autour de moi, entre moi et les gestes sans que je doive forcément m'y référer de manière directe et stricte D'autre part je mets en place des cadres, j'entends temporels (et aussi spatiaux). Cadrer les choses c'est assez nouveau dans ma vie.

greg

Textes

1.PLACE! VERSION DU 5&6 DECEMBRE 14

Ecriture: Collectif Delta Jet // Adina Secretan



PARCE QUE CES BÂTIMENTS VONT ÊTRE DÉMOLIS POUR LAISSER PLACE À UN TERRAIN VAGUE. PARCE QU'AUCUN PROJET CONCRET N'EST ENCORE DÉFINI POUR CETTE PARCELLE.

PARCE QU'ELLE PERMET ACTUELLEMENT À PLEIN DE MONDE D'AVOIR UN TOIT. PARCE QU'ON AIME BIEN ICI.

PARCE QU'ON EST BEAUCOUP.

ON RESTE.

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QU'ON A DÉCIDÉ DE PAS SE LAISSER ENGLOUTIR. PARCE QU'IL Y A PAS ASSEZ D'ESPACES NON-MARCHANDS. ON RESTE.

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QU'ON A PAS ENCORE PEINT PARTOUT.

PARCE QU'IL Y A TOUS CES GROUPES QUI NOUS DEMANDENT DE JOUER CHEZ NOUS.

PARCE QU'ON VOUDRAIT FAIRE PLUS DE PROJECTIONS DANS NOTRE CINEMA.

ON RESTE!

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QU'ON A BESOIN D'ESPACE, PARCE QU'ON LE PREND, PARCE QU'ON UTILISE DES RESTES, DES ENDROITS ABANDONNÉS, PARCE QU'ON LEUR REDONNE VIE, PARCE QU'ON LES HABITE, PARCE QU'ON RÉUSSIT, PARCE QUE C'EST POSSIBLE DE FAIRE DES CHOSES SANS ÉCHANGE D'ARGENT, SANS SPONSOR, SANS PUBLICITÉ, JUSTE POUR LE PLAISIR, SANS FAUX-SEMBLANT, SANS INTÉRÊT CACHÉ.

ON RESTE.

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QU'ON A PAS ENCORE CONSTRUIT CES DIORAMAS. PARCE QU'ON A TOUJOURS PAS NOTRE ATELIER DE SÉRIGRAPHIE.

PARCE QU'ON A TOUT LE MATOS POUR LE FAIRE BIEN MAIS QU'ON NOUS LAISSE PAS LE TEMPS!

ON RESTE. ON RESTE. ON RESTE.

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QUE C'EST PAS NOUS LES MÉCHANTS.

PARCE QUE, FAUT LE DIRE, ON EST TOTALEMENT INADAPTÉS. IL FAUT NOUS LAISSER UNE PLACE. ON RESTE.

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QUE SINON ON VA ALLER AILLEURS, ON VA RECOMMENCER, ON VA CONTINUER.

PARCE QU'ICI ON EST UN PEU INSTALLÉS DÉJÀ.

PARCE QUE LA SALLE DE CONCERT EST GÉNIALE, PARCE QUE LE SKATE PARC EST AU TOP, PARCE QU'ON AIME CONSTRUIRE DES CHOSES NOUS-MÊMES. PARCE QU'ON AIME APPRENDRE.

ON RESTE.

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QU'ON EST PAS LÀ POUR FAIRE CHIER.

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QU'IL FAUT ARRÊTER DE DÉMOLIR DES BÂTIMENTS TOUT À FAIT VIABLES.

PARCE QU'ON COUTERAIT PLUS CHER SI ON ÉTAIT EN PRISON

OU EN HP.

ON RESTE!

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QUE LES LOCATAIRES DES PARCELLES VOISINES DE LA NÔTRE, ÉGALEMENT CONCERNÉES PAR LE PROJET, ONT ENCORE DES BAUX VALABLES PLUSIEURS ANNÉES, QUE SUR SON SITE «CONSTRUIRE-BUSSIGNY.CH», LA MUNICIPALITÉ PARLE D'UN HORIZON 2022-2023.

ON RESTE.

bussigny deltajet.noblogs.org

PARCE QU'UNE VISITEUSE DU MAGASIN GRATUIT NOUS A DIT QU'ELLE SE RÉJOUISSAIT TOUTE SA SEMAINE D'ÊTRE MERCREDI.

ON RESTE.

bussigny deltajet.noblogs.org

OK À MON TOUR DE PARLER MAINTENANT
ILS RESTENT NOUS ON VA FERMER ON FERME ON FERME
PARCE QUE POUR CE SOIR ON EN A ASSEZ FAIT
PARCE QUE ÇA VA PLUS POUVOIR BOUGER
ON FERME, RENTREZ
RENTREZ, RENTREZ BIEN, RENTREZ TOUS RENTREZ TOUT
RÉTRACTEZ
RÉTRACTEZ-VOUS CHEZ VOUS
CHEZ VOUS
VOUS AVEZ BIEN UN CHEZ VOUS
UN REFUGE UNE CABANE UN ABRI
UNE COQUILLE UN NID UN TERRIER UN TROU QUOI
À VOUS

UN APPART À 2500 BALLES LE 3 PIÈCES ALLER SANS AVOIR CONTESTÉ LE LOYER ALLER HA HA HA HA HA HA ON FERME ON FERME RENTREZ CHEZ VOUS, LOCATAIRES DOCILES OH PARDON PEUT-ÊTRE QUE VOUS AVEZ FINI MÊME PAR ACHETER UN TRUC UN TRUC À VOUS TIENS

OUI PARCE QUE DEVENIR PROPRIÉTAIRE C'EST PRÉCISÉMENT ÇA QUI PERMET DE S'AFFRANCHIR ENFIN DU JOUG DU PROPRIÉTAIRE OUAIS LOGIQUE

Ô FORCE DE LA PIERRE QUOI ?

QUI C'EST QUI PARLE ?

UN BEL APPART PISTONNÉ ? UNE PROPRIÉTÉ PAR ÉTAGE À CRÉDIT? UN HÉRITAGE FONCIER ?

LA BOUE N'EST PAS UN OREILLER

AVEC UN PEU DE CHANCE ON VA S'EN SORTIR ON VA RÉUSSIR À
LA VIDER CETTE VILLE
DE CES PUTAIN DE PAUVRES
ON SE RETROUVERA ENTRE NOUS
GENTILHOMMES CONTEMPORAINS
CRÉATIFS URBAINS
ENFIN SEULEMENT POUR UN MOMENT
APRÈS ON SE FERA DÉGOMMER À NOTRE TOUR
PAR LES SUPER RICHES
ON RAMASSERA

NOS CUPCAKES NOS FRINGUES DE CRÉATEURS NOS BURGERS BIOS

DANS LE CUL BIM

GENTRIFICATEURS! TILAPIAS!

MAIS QUI C'EST QUI PARLE LÀ
MAIS C'EST MOI VOYONS MOI MOI MOI MOI MOI MOI MOI MOI
J'HABITE SOUS GARE BIEN SÛR OUAIS MONTOLIVET 11 OUAIS
C'EST UN CHOUETTE QUARTIER MON MEC CONNAISSAIT LE
PROPRIO OUAIS C'EST JUSTE AU-DESSUS DE LEUR ATELIER
D'ARTISTE ON A EU DU BOL ON A PAS TROP DE THUNES MAIS DU
CAPITAL SYMBOLIQUE ET DU RÉSEAU, C'EST IMPORTANT ALLEZ
ON FERME FERMEZ TOUT LÀ

FERMEZ TOUT, ET VOTEZ À DOMICILE HA HA

AH SUR CE COUP-LÀ ON A BIEN LAISSÉ FAIRE HEIN MÊME SI DIMANCHE DERNIER ON EST REVENU UN PEU DU DÉLIRE C'EST PAS FINI Y EN AURA D'AUTRES DES COMME ÇA

LES GRANDES PULSIONS DE FERMETURE QUI NOUS CONDUISENT AUX URNES

OH VOTER DEUX FOIS DANS LA MÊME ANNÉE POUR ÇA OH LE SPECTACLE DE LA CATASTROPHE QUI ARRIVE FASCINANT

COMME LE MEC EN 2004 EN THAÏLANDE SUR LA BANDE VIDÉO AMATEUR DEBOUT DEVANT LA VAGUE BRUNE IMMENSE IL BOUGE PAS IL A JAMAIS RIEN VU D'AUSSI FORT LES YEUX GRANDS OUVERTS LES BRAS TOUT BAISSÉS

IL Y A DES POÈTES QUI DISENT BIEN
LES IMAGES, PARADOXALES, DU REPLI OFFENSIF
DU RETRAIT EXPLOSIF
CE VIEUX BACHELARD PAR EXEMPLE, AVEC SES JOLIS NIDS ET
SES GRENIERS MERVEILLEUX, PLEINS DE BARBARIE
POTENTIELLE
BEN LUI IL SAISIT CE MOUVEMENT QUI ENFLE EN SUISSE ET
AILLEURS

"L'ÊTRE QUI SE CACHE, L'ÊTRE QUI «RENTRE DANS SA COQUILLE» PRÉPARE «UNE SORTIE». IL SEMBLE QU'EN SE CONSERVANT DANS L'IMMOBILITÉ DE SA COQUILLE, L'ÊTRE PRÉPARE DES EXPLOSIONS TEMPORELLES DE L'ÊTRE, DES TOURBILLONS D'ÊTRE. LES PLUS DYNAMIQUES ÉVASIONS SE FONT À PARTIR DE L'ÊTRE COMPRIMÉ.

SI L'ON VIT LA PARADOXALE IMAGINATION DU MOLLUSQUE VIGOUREUX, ON ARRIVE À LA PLUS DÉCISIVE DES AGRESSIVITÉS, À L'AGRESSIVITÉ DIFFÉRÉE, À L'AGRESSIVITÉ QUI ATTEND.

UN SIGNE DE VIOLENCE EST DANS TOUTES CES FIGURES OÙ UN ÊTRE SUREXCITÉ SORT DE SA COQUILLE.

LES LOUPS ENCOQUILLÉS SONT PLUS CRUELS QUE LES LOUPS ERRANTS."

на на на на

TOUS EN PLANQUE DANS LA COQUILLE! TOUS AU CHAUD DANS LA POCHE DU KANGOUROU! AVANT QUE ÇA SAIGNE

MAIS OUI LAISSONS FAIRE ENCORE LAISSONS-LES FERMER LES FRONTIÈRES POUR NOUS LAISSONS-LES S'EMPOCHER, S'EMPANADER LAISSONS-LES COMPRIMER L'ESPACE EN TERRITOIRE ET LE FARCIR DE RAGE PENDANT CE TEMPS ON PARTICIPE DE L'INTÉRIEUR

PENDANT CE TEMPS ON PARTICIPE DE L'INTERIEUR AU NETTOYAGE ET À L' HOMOGÉNÉISATION DE LA VILLE C'EST LE PRINCIPE DU PARTAGE DES TÂCHES HA HA HA HA HA AH

OH OUI NOUS AUSSI ON FAIT DU BON TRAVAIL

PRENDS-LA VITE TA PLACE C'EST PLUS LE TEMPS DES POLITESSES MOI ÇA DEVRAIT ALLER UN PEU DE FRIC QUELQUES DIPLÔMES UN PASSEPORT JE VEUX ÊTRE DEDANS

DEDANS! DEDANS!

JE VEUX RESTER MOI AUSSI JE VEUX POUVOIR RESTER DEDANS MOI AUSSI

TU RESTES?

EH, LES ÉCREVISSES AMÉRICAINES ! LISEZ DONC ÇA C'EST RIGOLO

«LA CONFÉDÉRATION RECONNAÎT LE DROIT AU LOGEMENT ET À CET EFFET PREND LES MESURES NÉCESSAIRES POUR QUE LES FAMILLES ET LES PERSONNES SEULES PUISSENT OBTENIR UN LOGEMENT RÉPONDANT À LEURS BESOINS, ET DONT LE LOYER OU LE COÛT N'EXCÈDE PAS LEUR CAPACITÉ FINANCIÈRE.»

VOUS SAVEZ CE QUE C'EST? C'EST UN ARTICLE QUE LE PEUPLE SUISSE A REFUSÉ DE FAIRE ENTRER DANS LA CONSTITUTION HA HA HA HA HA HA

L'HOMME HABITE LA TERRE EN POÈTE DISAIT HÖLDERLIN

L'HOMME HABITE LA TERRE AVEC UN PASSEPORT ET DU FRIC RÉPOND LE PEUPLE SUISSE

HA HA HA HA HA HA

CARITAS VIENT DE SORTIR UN RAPPORT, OÙ L'ON VOIT COMMENT LES COMMUNES SE DÉBARRASSENT DES LOGEMENTS SOCIAUX EN FAVEUR DU "STANDING"

OÙ L'ON VOIT COMMENT LE LOGEMENT PREND UNE PART DE PLUS EN PLUS IMPORTANTE DANS LES BUDGETS DES CITOYENS MAIS SURTOUT

CHEZ LES PLUS PAUVRES

OÙ L'ON VOIT COMMENT LES PLUS PRÉCAIRES S'ENTASSENT OÙ L'ON VOIT COMMENT LE SERVICE SOCIAL COURT APRÈS DES SOLUTIONS D'URGENCE ET PAIE DES LOYERS FARAMINEUX OÙ L'ON VOIT COMMENT LE MANQUE DE PLACE INFLUENCE DIRECTEMENT LA VIE DE COUPLE, LA SCOLARITÉ DES ENFANTS CERCLE VICIEUX

BULLSHIT C'EST PAS LE CERCLE QUI EST VICIEUX

RUSE ET COLÈRE S'ALERTENT, Ô LIQUEUR

J'AI VOTÉ BLANC POUR TAOUA J'AI PAS D'ÉDUCATION SUR LES

QUESTIONS D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME JE SAIS PAS C'EST COMPLEXE EN FAIT JE SAIS PAS COMMENT HABITER

JE SAIS PAS COMMENT J'HABITE JE SAIS PAS JE SAIS PAS HABITER

JE SAIS PAS CE QUE VEUX DIRE VRAIMENT

HABITER

VOUS HABITERIEZ AVEC MOI?

MAIS QUI C'EST QUI PARLE ENFIN?

HÉ GROGNASSE TU NOUS FAIS VENIR JUSQU'AU FOND DE LA VILLE, DANS CE QUARTIER POURRI OÙ Y À MÊME PAS ENCORE UN BISTRO CORRECT, JUSTE UN SKATE PARK DÉSERT LA NUIT, ET LES QUELQUES FILLES QUI REFUSENT D'ÊTRE REPOUSSÉES PLUS LOIN, PLUS LOIN QUE SOUS NOS FENÊTRES SOCIALISTES, POUR SE FAIRE FOURRER SANS CAPOTE AUX CONFINS DU QUARTIER, TU NOUS ASSIEDS DANS LE NOIR ALORS QUE C'EST L'HIVER,

POUR... RESTER SUR TA GUEULE ? ENCORE UN PETIT «JE» HYPERTROPHIÉ ? QUI AVANCE COMME UN LÂCHE PLANQUÉ DERRIÈRE LES COMÉDIENS ? QUI RAMPE INCOGNITO SOUS LA FABLE POUR S'EMPARER DE

TOUT LE TERRITOIRE

ET FINALEMENT SORTIR UNE PIÈCE... À THÈSE? LA VOIX DE L'ACTEUR, LE VIBRATO DE L'HUMAIN, LA PAROLE PERFORMATIVE, LE MOT INCARNÉ, LE VERBE SITUÉ, PROPREMENT ENGAGÉS DANS L'ESPACE, ILS SONT OÙ ?

CET ÉGOTISME MORBIDE, AU FOND C'EST PEUT-ÊTRE UN PROBLÈME DE GONZESSES AUTEURS (MAIS COMMENT ON DOIT LES APPELER AU JUSTE?) DE GONZESSES METTEURS EN SCÈNE (MAIS COMMENT ON DOIT LES APPELER AU JUSTE?)...
TENDANCE PARFOIS À RESTER PAS MAL AU NIVEAU DE LEUR CUL AU NIVEAU DU VÉCU TU VOIS, RAPPORTS COMPLEXES À L'INTIME, AU CORPS, TU VOIS, JEU SUR LES IDENTITÉS, AUTOFICTION, OU ALORS LE PIRE C'EST QUAND ELLES SE CROIENT OBLIGÉES DE S'AFFIRMER DU COUP ELLES EN FONT TROP ELLES PENSENT QU'ELLES DOIVENT GUEULER FORT ÇA DEVIENT VITE HYSTÉRIQUE VULGAIRE DIDACTIQUE PAS TRÈS INTELLIGENT AU FOND JUSTE AGRESSIF POUR RIEN C'EST

DOMMAGE LES PETITES PUTES MAIS ÇA VA PROBABLEMENT CHANGER Y EN A QUELQUES-UNES DE TEMPS EN TEMPS QUI DONNENT CONFIANCE HAHAHAHAHA

OU ALORS ELLES IMITENT.. ELLES SONT PAS TRÈS INDÉPENDANTES... C'EST DU DÉLAVÉ DE QUESNE, C'EST DU RELIQUAT DE GARCIA, C'EST DU FURLAN EN PLASTIQUE, MÊME CASTELLUCI UNE FOIS ON M'A DIT HA HA HA BEN OUAIS FORCÉMENT FAUT TOUJOURS QU'ELLES CHERCHENT LE MAÎTRE HA HA HA HA

EN TOUT CAS ON VOIT BIEN LE VIDE À TRAVERS LES PLANCHES COMME DISAIT L'AUTRE

ÇA ME RAPPELLE IL Y A DEUX ANS UN PROGRAMMATEUR DE LA RÉGION QUI M'A DIT PENDANT LE RENDEZ-VOUS QUE J'AVAIS DÉCROCHÉ :

«TIENS C'EST DRÔLE CETTE ANNÉE J'AI BEAUCOUP DE PROJETS FEMME»

AU LIEU DE LUI PLONGER LA GUEULE DANS SON CAPPUCCINO, AU LIEU AU MOINS DE LUI DEMANDER CALMEMENT DE M'EXPLIQUER CE QUE C'EST QU'UN «PROJET FEMME» J'AI RIEN DIT J'AI PAS MOUFTÉ

LÀ AUSSI

JE VOULAIS UNE PLACE

JE VOULAIS UNE PLACE

JE VOULAIS UNE PLACE

JE VOULAIS UNE PLACE

J'AI LAISSÉ FAIRE TIENS

J'AI RIEN FAIT D'AUTRE QUE LAISSER FAIRE

на на на на

BREF ALLEZ MA BELLE IL EST OÙ TON THÉÂTRE QUI PARLE DU MONDE, LE MONDE BORDEL QUOI? HEIN OUI MAIS TU VOIS NOTRE COMMUNAUTÉ CONSANGUINE EST TOUTE OCCUPÉE À ELLE-MÊME, VAUTRÉE DANS LA POCHE DU KANGOUROU CULTUREL, BEN OUI EST-CE QU'IL Y EN A ENCORE BEAUCOUP DANS CETTE SALLE QUI NE SONT PAS DES PROFESSIONNELS DE LA CULTURE? OUAIS C'EST MORALISATEUR HEIN OH TA GUEULE CHÉRIE C'EST TROP FACILE MAIS C'EST VRAI ON ÉTOUFFE ENSEMBLE LÀ BIEN SERRÉS LES UNS CONTRE LES AUTRES COMME DES BÉBÉS MARSUPIAUX

CLONES PROLIFÉRANTS

TOUT FERMÉS ENROULÉS SUR NOUS-MÊMES

ARTISTES ÉMERGEANT PAR GRAPPES ENTIÈRES
POURTANT SOIGNEUSEMENT ATOMISÉS, CHACUN LUTTANT

POUR SON PRODUIT ARTISTIQUE, SA START UP ARTISTIQUE. HA
HA HA HA LES LIBÉRAUX LES PLUS SAUVAGES, C'EST NOUS!
CHEZ NOUS, LES GAUCHISTES SAUCE ART ET CULTURE, LA FOI
DANS LA CONCURRENCE EST INÉBRANLABLE!
HA HA OUAIS Y A PAS QUE MOI QUI PRATIQUE LA CONFUSION
ET LES RACCOURCIS IDÉOLOGIQUES

«LA VIE EST INJUSTE. À TOI DE SURVIVRE» NOUS DIT L'ARSENIC HA HA HA HA OUAIS Y A PAS QUE MOI QUI SUIS CYNIQUE

VIVE LE DARWINISME CULTUREL!

QUAND IL N'Y AURA VRAIMENT PLUS RIEN À BOUFFER

ON S'AUTODIGÈRERA

OUROBOROS! SERPENT DE MER!

J'ARRIVE PAS ENCORE À ME FAIRE JOUIR AVEC LA LANGUE TOUTE SEULE, PAS ASSEZ SOUPLE

QUELQU'UN PEUT M'AIDER EN ATTENDANT ? NON NON PAS LES DEMI VIEUX QUI SERRENT LES FRAÎCHES COMÉDIENNES DANS LES SALLES DE TRAVAIL LE SOIR JE SUIS RANCE POUR EUX DÉJA AVEC EUX J'AIMERAIS PLUTÔT BIEN TRAVAILLER PENSER COLLABORER MAIS ÇA, L'AIR DE RIEN, C'EST SOUVENT RÉSERVÉ AUX GARCONS ILS SONT AU FINAL SOUVENT PLUS À L'AISE ENTRE EUX HA HA HA. EN FAIT HÉ LES BELLES JEUNES FILLES SURTOUT TRAVAILLEZ TRAVAILLEZ TRAVAILLEZ FORT COMME TROIS SŒURS LÂCHEZ RIEN ON FINIRA PAR VOUS FAIRE UNE VRAIE PLACE ET EN ATTENDANT QUAND VOS CHATTES SONT IRRITÉES BOURSOUFLÉES LISEZ ENCORE PLUS DE LIVRES ÇA FAIT DES PAUSES HA HA HA OU ALORS TRAVAILLEZ DANS LA DANSE, LÀ LES FILLES QUI PRENNENT LE TERRITOIRE C'EST MOINS SUSPECT ON LEUR FAIT PLUS CONFIANCE POUR LA DANSE, ELLES SONT EN QUELQUE SORTE CONSIDÉRÉES COMME DES NATIVES DU TERRAIN. DES «NATURELLES»

BON LÀ ILS ONT FUSIONNÉ LES COMMISSIONS ON VA VOIR COMBIEN DE «PROJETS FEMME» EN TOUT SEMBLERONT CRÉDIBLES HA HA HA

BOUFFER LE TERRITOIRE

CA BOUGE PAS TON CIRQUE LÀ. CA DÉPLACE RIEN. CA FAIT

PEUR À PERSONNE.

OUAIS CE QUI FAIT PEUR C'EST UN INCONNU DEBOUT DANS TON SALON EN PLEINE NUIT QUAND TU TE RÉVEILLES

CE QUI FAIT PEUR C'EST QUAND ILS EN AURONT VRAIMENT MARRE ET QU'ILS DÉFONCERONT NOS PORTES AVEC DES COUTEAUX DE BOUCHER COMME ÉCRIVAIT L'AUTRE

CE QUI FAIT PEUR C'EST CELUI QUE TU N'AS JAMAIS VU OU PRESQUE ET QUI VIDE PROGRESSIVEMENT TON TUBE DE DENTIFRICE CHAQUE JOUR QUAND TU N'ES PAS LÀ ET REFERME LE PAQUET DE CÉRÉALES SOIGNEUSEMENT MAIS TOI TU VOIS BIEN QU'IL Y EN A UN PEU MOINS QU'AVANT TU LE VOIS BIEN NOM DE DIEU

CE QUI FAIT PEUR C'EST D'ÊTRE HABITÉ

CE QUI FAIT PEUR C'EST D'ÊTRE À LA RUE

ATTENTION MAINTENANT CONCENTRE-TOI C'EST PEUT-ÊTRE LE SEUL MOMENT DE LA LECTURE OÙ NE SERA PAS DIT QUELQUE CHOSE QU'ON NE SACHE DÉJA! C'EST LE MOMENT «TRANSITIF» DU SPECTACLE! C'EST LE MOMENT «FENÊTRE OUVERTE SUR LE MONDE»!

EDWARD HALL ÉCRIT:

DANS LES COLONIES DE RATS SAUVAGES,

LORSQUE LA DENSITÉ DÉMOGRAPHIQUE DEVIENT FACTEUR DE STRESS.

COMBINÉE À UN CHANGEMENT D'ENVIRONNEMENT QUI NE RÉPOND PLUS QU'AUX BESOINS DE CERTAINS INDIVIDUS DE LA COMMUNAUTÉ

(EN L'OCCURRENCE L'ACCÈS AUX MANGEOIRES POUR LES SEULS MÂLES DOMINANTS)

IL RESULTE CE QU'IL APPELLE

UN CLOAQUE COMPORTEMENTAL:

«LE CLOAQUE COMPORTEMENTAL DÉSIGNE L'ENSEMBLE DES ABERRATIONS GROSSIÈRES QUI APPARURENT DANS LE COMPORTEMENT DES RATS DE LA GRANGE DE ROCKVILLE. IL COMPREND UNE SÉRIE DE PERTURBATIONS, LIÉES À LA NIDATION, AUX CONDUITES DE SÉDUCTION, À L'ACTIVITÉ SEXUELLE, À LA REPRODUCTION ET À L'ORGANISATION

SOCIALE.»

HAHAHAHA ! IL RESTERA À FAIRE LE SOIR, DANS LES SALLES DE TRAVAIL PLEINES À CRAQUER ! HÉ LES MOLLUSQUES VIGOUREUX! HÉ LES LOUPS ENCOQUILLÉS! VA FALLOIR JOUER DES COUDES ET DE LA QUEUE POUR CETTE FAMEUSE SURVIE!

ET LES COMÉDIENS PARQUÉS SUR SCÈNE LÀ, CA VA? JE VOUS AVAIS OUBLIÉS... YOUHOUUU! LES NÉGRILLONS DE LA CHAÎNE DES POLITIQUES CULTURELLES, ÇA VA? QUOI 35 ANS ET VOUS AVEZ À NOUVEAU PAS ÉTÉ PAYÉS SUR CE COUP-LÀ ? HI HI OUI OUI PAR EXEMPLE POUR CE PROJET ON A RECU 3500 BALLES DU FESTIVAL, C'EST PAS MAL, MAIS POUR RESPECTER LES NORMES SYNDICALES IMPOSSIBILITÉ DE SALARIER TOUT LE MONDE. NI DE RÉMUNÉRER LES RÉPÉTITIONS HI HI HI. BON MAIS SI VOUS ÊTES PAS CONTENTS VOUS AVEZ QU'À FAIRE AUTRE CHOSE. PERSONNE NE VOUS Y A FORCÉS HEIN. ET PUIS Y EN A PLEIN D'AUTRES QUI SORTENT DES ÉCOLES ET SE RÉJOUISSENT DE PRENDRE VOTRE PLACE HEIN. **OUAIS L'AVANT-PROPOS DU FESTIVAL PLAIDAIT POUR UNE** ÉDITION "PLUS QUE JAMAIS POLITIQUE". BOSSER ENTIÈREMENT GRATOS. DANS UN BOXON LOGISTIQUE COMPLET. PERDRE DES JOURS ENTIERS POUR TENTER DE SAUVER QUELQUE CHOSE DU BORDEL ORGANISATIONNEL INOUÏ, SANS AVOIR PLUS UNE MINUTE POUR S'OCCUPER DU CONTENU. T'AS RAISON. C'EST POLITIQUE! MOI JE SUIS BARDÉE DE DIPLÔMES JUSQU'À L'ÉTOUFFEMENT, JE BOSSE COMME UNE FOLLE, MAIS DÈS JANVIER 2015. JE DOIS SOIT CHANGER DE MÉTIER. SOIT DEMANDER DE L'AIDE AU SOCIAL HA HA HA... BEN OUAIS C'EST QUE DES PLANS "URBAINES" Y'EN A PAS QU'UN SEUL DANS LA SAISON HA HA HA... JE SUIS PAS EN POSITION DE REFUSER LES BEAUX CADEAUX EMPOISONNÉS COMME CA ... ET LE CONTRIBUABLE EN A MARRE, À FORCE, DE ME PAYER MES 2300 BALLES MENSUELS DE SUBVENTION DÉGUISÉE EN CHÔMAGE HA HA HA HÉ PATRICK! ÇA VA C'EST ASSEZ POLITIQUE COMME ÇA? JE REMPLIS BIEN MON RÔLE? BON MAIS SI T'ES PAS CONTENTE T'AS QU'À FAIRE AUTRE CHOSE, PERSONNE NE T'Y A FORCÉE HEIN. ET PUIS Y EN A PLEIN D'AUTRES QUI SORTENT DES ÉCOLES ET SE RÉJOUISSENT DE PRENDRE TA PLACE HEIN. OUPS PARDON JE ME SUIS RÉPÉTÉE LÀ? NON? "LA FONCTION DES URBAINES EST DE DÉCLOISONNER SANS JAMAIS IMPOSER". HA HA HA Y A MENSONGE SUR LA MARCHANDISE PATRICK! CE SOIR ON CLOISONNE! ON FERME! ON FERME! ET ON IMPOSE! ON IMPOSE TOUT CE QU'ON PEUT, DANS LE TEMPS IMPARTI!

OH ON EST CON AVEC LES 3500 BALLES ON AURAIT AU MOINS PU S'ACHETER QUELQUE CHOSE DE SOLIDE, DE CONCRET TIENS...UNE TOURNETTE, UNE FAUSSE PORTE, UN RIDEAU, JE SAIS PAS MOI..UN MAC À LA RIGUEUR. UNE ARMOIRE. UN GRILLE-PAIN! UN CANAPÉ! UN NOUVEAU FRIGO! OU AU MOINS ACHETER CETTE PUTAIN DE BAGNOLE!

MEYERHOLD DISAIT DES MAUVAIS COMÉDIENS QU'ILS ÉTAIENT DES ARMOIRES.

MAIS C'EST BEAU UNE ARMOIRE.

C'EST IMPORTANT.

UNE ARMOIRE ÇA OUVRE TOUT DE SUITE UN IMAGINAIRE.

BACHELARD IL ADORAIT LES ARMOIRES, LES TIROIRS. IL Y A UNE POÉSIE DU TIROIR.

OUVRIR LES TIROIRS EN BOIS DE LA MAISON CA NOUS MET IMMÉDIATEMENT EN CONTACT

AVEC NOS RÊVES D'INTIMITÉ

OH ON AURAIT DÛ ACHETER UNE ARMOIRE. SE CACHER DEDANS. PARTIR DE ÇA.

RÊVER L'INTIMITÉ. RÊVER LA PROXIMITÉ. SE RETROUVER ENSEMBLE. ET CHIER SUR CE FAMEUX CLOAQUE COMPORTEMENTAL. SUR CETTE CLAUSTROPHOBIE SUPPOSÉE. SUR L'AGRESSIVITÉ ET SUR LA GUERRE QU'ON VOUDRA NOUS FAIRE ENTAMER. ENTRE LES GENRES. AU TRAVAIL. DANS NOS MAISONS. ET MAINTENANT DANS LES URNES DE TOUT LE CONTINENT.

MAIS J'AI ENFIN ENTREVU LA FÊTE CLANDESTINE, J'AI ENTENDU LES MENUETS MINUSCULES, J'AI SURPRIS LES INTRIGUES COMPLIQUÉES QUI SE TRAMENT DANS LE MEUBLE

(C'EST JOLI HEIN C'EST UN BOUT DE POÈME DE CHARLES CROS)

HÉ LES FOURMIS DE FEU JE SAIS PAS JE SAIS PAS COMMENT ON VA FAIRE POUR HABITER ENSEMBLE J'AI PEUR J'AI PEUR DE VOUS TOUS J'AI PEUR DE L'AVENIR

JE VEUX UNE PLACE JE VEUX UNE PLACE JE VEUX

TOUTE LA PLACE

ENFLER OCCUPER ENFIN TOUTES LES PLACES C'EST MOI QUI PARLE C'EST MOI QUI PARLE PARTOUT C'EST MA SCÈNE MA SCÈNE MON TERRITOIRE BORDEL PAR TOUS LES CÔTÉS QU'IL DEVIENNE SPHÉRIQUE ET DUR COMME DU GRANIT C'EST MOI QUI PARLE C'EST MOI QUI PARLE C'EST MOI QUI PARLE JE TE MANGERAI TA PLACE JE TE SUCERAI TON ESPACE TON AIR TON TERRAIN DE PENSÉE JUSQU'À CE QUE TU SOIS UNE BELLE COQUILLE LISSE, VIDE, DOUCE, DANS LAQUELLE JE POURRAI ME LOGER, ACTEUR-CRÉATEUR DE MON CUL, SPECTATEUR ÉMANCIPÉ DE MES FESSES HA HA JE DÉCONNE PARDON PARDON PARDON PARDON PARDON PARDON PARDON PARDON UN RÉFLEXE ARCHAIQUE

LE METTEUR EN SCÈNE, L'AUTEUR, ILS SONT MORTS HEIN, DEPUIS LONGTEMPS HEIN, ON AVAIT DIT QU'ILS ÉTAIENT MORTS, FINIES LES PRÉROGATIVES DU SUJET CRÉATEUR ENFIN BON ÇA NE NOUS EMPÊCHE PAS DE CRÉER PLEIN DE NOUVEAUX BACHELORS D'ÉCRITURE OU DES MASTERS DE MISE EN SCÈNE POUR TOUS CES FUTURS CADAVRES DIPLÔMÉS HA HA HA HA

MAIS JE VEUX BIEN, MOI, ME DISSOUDRE AVEC VOUS

DISPARAÎTRE COMME SUJET, COMME HOMME

MAIS EN ATTENDANT QUE L'ON TROUVE QUOI DEVENIR

EN ATTENDANT QUE TOUT DEVIENNE ENFIN FLUIDE ET UBIQUITAIRE

COMME LE MARCHÉ

IL ME FAUT UNE PLACE BIEN SOLIDE HA HA HA HA
UNE PLACE UNE PLACE DANS LA MATRICE AVEC VOUS
RENTRER LA TÊTE LA PREMIÈRE DANS LE VENTRE DE LA VILLE
ET Y RESTER BIEN AU CHAUD

C'EST PAS VRAI C'EST PAS VRAI JE CROIS COMME DISENT LES GENS DE BUSSIGNY LÀ HOP ON VA SAVOIR SE METTRE ENSEMBLE NON ON VA TENTER DE FAIRE AUTRE CHOSE PARFOIS NON JE VEUX PAS ATTENDRE JE VEUX HABITER LE MONDE AVEC VOUS LE CRÉER AVEC VOUS PAS MENDIER LA PLACE TOUT LE TEMPS ON EST TELLEMENT NOMBREUX ILS SAVENT PAS QUOI FAIRE DE NOUS DÉJÀ ILS EN PEUVENT PLUS DE NOS DOSSIERS QUI S'AMONCÈLENT CHAQUE JOUR SUR LEURS BUREAUX, DANS LEURS BOÎTES MAIL, ON VA PAS ATTENDRE TOUT LE TEMPS QU'ILS NOUS CHOISISSENT QU'ILS NOUS ÉLISENT QU'ILS INVENTENT LES WORKSHOPS LES RENCONTRES LES LIEUX POUR NOUS CA ME FAIT PENSER À CE DIRECTEUR DE SALLE À ZÜRICH QUI DEMANDE À DES MEMBRES DE NOTRE COLLECTIF SI ON PEUT PAS DEVENIR DES «COACHS EN AUTOGESTION» POUR D'AUTRES ARTISTES «COACH EN **AUTOGESTION» C'EST PRESQUE AUSSI BON QUE «PROJET**

J'AIMERAIS VIVRE AVEC VOUS HABITER AVEC VOUS ME PRENDRE EN MAIN AVEC VOUS JE VEUX PAS ENCORE METTRE DES PERRUQUES DES TRUCS ADIDAS ET DES CHANSONS POP SUR SCÈNE POUR SURVIVRE BEN ORDURE BRANCHÉE T'AS QUAND MÊME MIS UNE BAGNOLE OUI BIEN SÛR JE LE REFERAI PLUS PROMIS JE VEUX SAISIR LE MONDE AVEC EUX LES ACTEURS CULTURELS À 13 ÈME SALAIRE AVEC MOI LA BOBO LÊCHEUSE DE CUL DE L'INSTITUTION AVEC LES OSTRACISÉS DU OFF OFF AVEC LES SALTIMBANQUES AVEC LES CONCEPTUELS AVEC NOUS LES COKÉS JUSQU'À LA MOELLE AVEC NOUS LES INTELLOS AVEC NOUS LES VIEUX BAISÉS PAR LES JEUNES COMÉDIENNES AVEC NOUS LE PUBLIC LE PUBLIC LE PUBLIC QUI N'EXISTE PAS AVEC LES FRONTALIERS, AVEC LES MIGRANTS MÊME AVEC LES GENS DANGEREUX QUI VOTENT DANGEREUX TIENS IL FAUDRA BIEN JE VEUX SAISIR LE MONDE AVEC NOUS CRÉER LE BIOTOPE DE DEMAIN

APPRENDRE À HABITER UN MONDE

EXPÉRIMENTER LA PRESSION DÉMOGRAPHIQUE AVEC VOUS

ME DENSIFIER AVEC VOUS

ÊTRE ACTEURS ENSEMBLE DE NOTRE PROLIFÉRATION

PRENDRE EN MAIN NOTRE COHABITATION PRESSURISÉE

ÊTRE AUTONOMES ENSEMBLE

DANS LA FOULE DE NOUS-MÊMES

DOUTER ENSEMBLE DES ÉDITOS DE 24H QUI AFFIRMENT QUE LA CONCURRENCE ENTRE LES ARTISTES EST UNE SAINE ÉVIDENCE DOUTER ENSEMBLE DES ÉDITOS DE 24H QUI AFFIRMENT QUE LA CONCURRENCE ENTRE QUI QUE CE SOIT EST ENCORE UNE SAINE ÉVIDENCE

REPRENDRE LE POUVOIR AVEC VOUS LE POUVOIR DE NOTRE ESPACE DE NOS ESPACES

MULTIPLES

POLYSENSORIELS

METTRE L'INTELLIGENCE CRITIQUE ET L'IRONIE MESQUINE ET MON AUTOFLAGELLATION ENDÉMIQUE, TYPIQUE DU TROIS QUART DES BONNES FEMMES DE CE PAYS ET LA RHÉTORIQUE DU MANIFESTE ET MA COLÈRE INFANTILE

AU SERVICE DE LA SINCÉRITÉ DE LA NAÏVETÉ MÉTHODIQUE DE LA PUISSANTE DOUCEUR EN UN MOT

DE L'HORIZON

C'EST DIFFICILE

CONTRADICTIONS INTERNES DE MERDE

BUTE CE FLIC QUI EST DANS TA TÊTE!

J'AI L'AIR CON HEIN

AIDEZ-NOUS

OH C'EST INSUPPORTABLE

COMMENT FAIRE
POUR REMPLIR L'ESPACE DE SENSATIONS POUR LE PÉNÉTRER
VRAIMENT
CE BON GROS MAGMA QUALITATIF
S'EN METTRE PLEIN LES DOIGTS
ENSEMBLE

L' OUVRIR

L' OUVRIR

L' OUVRIR

LE RESSENTIR

II Y A QUELQUES MOIS À PEINE LE CONSEIL MUNICIPAL DE COPPET A ACCEPTÉ UN PROJET DE LOGEMENT RÉSERVÉ EXCLUSIVEMENT AUX SUISSES, ET SI POSSIBLE "DE NAISSANCE"

J'AI PEUR

J'AI TELLEMENT PEUR

DANS LE VESTIBULE IL Y A UN COIN D'OMBRE, UN DE CES ENDROITS SILENCIEUX ET CACHÉS, UN ANGLE DU MUR POUR PRENDRE LE FRAIS ET RÊVER. TU ENTRES DANS L'OMBRE AVEC MOI TU ME PRESSES DOUCEMENT DANS LE COIN, JE VOIS TON SOURIRE AMUSÉ JE CONNAIS BIEN CE SOURIRE JE L'AIME FORT MES CUISSES S'ENTROUVRENT TOUTES SEULES TON VISAGE

S'APPROCHE JE PRENDS TA GRANDE TÊTE ENTRE MES MAINS TU REGARDES LA CULOTTE CA VA ALLER TRÈS AH CA Y EST TOUT DEVIENT SOUPLE, JE CROISE TES YEUX GRIS BLEUS VERTS JAUNES ATTENTIFS UN DOIGT ET UN DEUXIÈME, TU ME DONNES EN MÊME TEMPS LE PLAISIR AIGU ET LE PLAISIR PROFOND JE COMMENCE À TELLEMENT AIMER CE QUE TU ME FAIS QUE JE VOUDRAIS MORDRE OU T'ÉPOUSER OU TE TUER LE JOUR MÊME DE LA CÉRÉMONIE TU ENTRES AVEC UN TROISIÈME DOIGT DANS MON JE SUIS LE COIN D'OMBRE POUR RÊVER C'EST UNE LONGUE HISTOIRE TRÈS DOUCEMENT FERMEMENT JUSQU'À TROUVER LE SOMMEIL J'AI VEILLÉ JE SUIS HABITÉE PAR TOI J'AI GLISSÉ UN BRAS SOUS TA TÊTE POUR QUE TU SOIS STABLE POUR DORMIR NOTRE AMOUR EST LE MUR POUR PRENDRE LE FRAIS MON AMOUR EST UNE ARMOIRE, UNE ARMOIRE À GLACE JE VOIS TON BEAU CORPS SE REPOSER NOTRE AMOUR EST UN COFFRE D'ACIER TREMPÉ

LE SOLEIL PASSE TRÈS HAUT PAR-DESSUS

TU ES MA MAISON

LES FENÊTRES SONT COMME LES PORTES PAR LA BEAUTÉ

DE LA NATURE ENCORE PROVIENNENT LES PORTES ONT-ELLES LA RESSEMBLANCE DES ARBRES DE LA FORÊT

MAIS TELLEMENT SIMPLES, LES IMAGES, TELLEMENT SACRÉES SONT-ELLES QUE VRAIMENT ON CRAINT SOUVENT DE LES DÉCRIRE

AUSSI LONGTEMPS QUE LA GENTILLESSE AU CŒUR, LA PURE, LUI DURE ENCORE

PLEIN DE MÉRITE, MAIS POÉTIQUEMENT, HABITE L'HOMME SUR CETTE TERRE.

2. CHRONIQUES DE LA MAISON

(DIX POÈMES POUR UNE HABITANTE, UN ARCHITECTE, UNE PRÉSIDENTE DU TRIBUNAL DES BAUX)

(SEULE L'HABITANTE A LA PAROLE)

I.

MON CORPS
DE GONZESSE
MA CHAMBRE MON NID MA CABANE MON TROU
MA RUE MON PATELIN MON LIEU MON COIN
MON QUARTIER MA VILLE MON MONDE

MA MAISON

VEULENT TOUT LE TEMPS ACHETER VEULENT VEULENT TOUT LE TEMPS ACHETER TOUT LE TEMPS ACHETER ILS VEULENT TOUT LE TEMPS ACHETER M'ACHETER MACHETER VOULEZ VOULEZ TOUT VOUS VOULEZ ÇA HEIN MACHETTER TOUT LE TEMPS

TCHAC!

MA MAISON COMME UNE GLACE QUI FOND

AU SOLEIL

MA MAISON SE TRANSFORME

DYNAMIQUE

MOUVANTE COMME UNE IDÉE SIMPLE

MA MAISON EST UN MOUVEMENT

UNE NON-CHOSE

COMME PAR EXEMPLE UN CERCLE DE FEU

J'Y INCLUERAI MÊME MÊME

VOS CONNERIES

ET NOUS SERONS TRÈS HEUREUX ENSEMBLE

JE VOUS EMMERDE

II.

CHEZ NOUS

DANS LA MAISON

ÇA GROUILLE ÇA SUINTE ÇA RONRONNE ÇA BRÛLE ÇA CARESSE ÇA CUIT ÇA PÈTE ÇA JOUE ÇA PLEURE C'EST BLANC C'EST VERT ÇA DANSE C'EST LIQUIDE ÇA SE TAIT

ÇA ESSAYE ÇA DÉGÈLE ÇA PLISSE ÇA FERME ÇA FROTTE ÇA COINCE ÇA CLAQUE ÇA VERNIT ÇA JOUE ENCORE ÇA DÉCOUPE ÇA JOUIT C'EST LISSE ÇA TOMBE ÇA CHANTE ÇA SCOTCHE ÇA VIEILLIT ÇA SE POSE ÇA RESPIRE ÇA PULSE ÇA CHIE ÇA MONTE ÇA DÉMONTE ÇA LÂCHE ÇA CRIE ÇA RESPIRE ENCORE C'EST VAPOREUX ÇA ARROSE ÇA DOUTE ÇA DORE ÇA SE FISSURE ÇA S'ALLUME ÇA GRATTE ÇA DIGÈRE ÇA COLLE ÇA SE REGARDE ÇA BADIGEONNE ÇA LOUPE ÇA BULLE ÇA MACÈRE ÇA CRITIQUE ÇA RENTRE ÇA SORT ÇA POURRIT C'EST SACRÉ ÇA BOUGE PRENDS MOI C'EST DOUX ÇA FOND C'EST BRILLANT ÇA S'ARRÊTE ÇA REND VACHEMENT BIEN ÇA GONFLE ÇA RIT C'EST RÉPÉTÉ ÇA RÉPARE ÇA S'AFFAISSE ÇA MEURT C'EST TROP CA CRISSE CA DEVINE CA SE TIENT TRANQUILLE CA CHANTE

CA RESPIRE ENCORE

TELLEMENT FORT

ELLE M'A DIT L'AUTRE JOUR : ÇA SE LOUE ÇA SE MESURE ÇA SE CLASSE Y EN A QU'ON DIT AVEC VUE ÇA SE MÉRITE ÇA SE DÉFEND ÇA SE FERME

JE NE SUIS PAS UNE LOCATAIRE

SALOPE VERNIE

ZOMBIE DE MON CŒUR

ANTI-POÈME À TOI TOUTE SEULE

TU ES LA GUERRE

TU ES CE QU'IL Y A DE PLUS BÊTE CHEZ MOI

MOI MADAME JE VAIS DEVENIR

UNE HABITANTE

III.

BAIL BAIL

IV.

COURREZ LES ENFANTS

ON VOUS REGARDE

V.

TU ME DISAIS

II N'Y A DE PAYSAGE QUE S'IL Y A UN POINT DE VUE

QUE S'IL Y A QUELQU'UN POUR LE REGARDER

IL N'Y A D'HABITER QUE S'IL Y A UN CORPS

JE TE REGARDE

NOUS VIVONS ENSEMBLE C'EST MERVEILLEUX

TU AS EU BESOIN

DE METTRE MON CORPS DANS UNE PETITE BOÎTE EMPILÉE
TU AS EU BESOIN

DE NE PLUS ME VOIR
JE VIS DÉSORMAIS DANS TA BOÎTE

DANS LE QUARTIER DU HAUT
ILS ONT DIT QU'ILS ALLAIENT TRANFORMER DES TRUCS

ILS M'ONT DIT QUE JE POURRAI PARTICIPER

C'EST CHOUETTE DE LEUR PART TU AS DE GENTILS COLLÈGUES JE SUIS TELLEMENT FIÈRE DE TOI JE TIENS TOUT EN ORDRE, AU CAS OÙ TU VOUDRAIS PASSER UNE FOIS

MAIS TU POSSÈDES DÉJÀ MON CORPS HEIN ? EN QUELQUE SORTE GRÂCE À TES BOÎTES

C'EST RIGOLO

JE TE PARDONNE

AVANT DE TE RENVERSER

SUR LA BANQUETTE ARRIÈRE, DANS LE GRAND PARKING QUE TU AS DESSINÉ POUR MOI. VI.

LA TERRE EST RONDE

ET MÈNE PARTOUT

MA MAISON AUSSI AU FAIT.

SI JE REGARDE BIEN.

SI JE REGARDE, MAIS VRAIMENT BIEN.

Ô GALILÉE, DOUX PETIT TAS DE CENDRES!

DANS MA MAISON JE NE PEUX PAS TE RÉFUGIER
JE N'AI PAS DE CHEMINÉE POUR T'ACCUEILLIR

TROP CHER DÉSORMAIS

JE SUIS TELLEMENT DÉSOLÉE

VII.

LA BULLE SPÉCULATIVE

LA BULLE DE L'IMMOBILIER

IL NOUS FAUT
MERDE ATTENTION!

LA BULLE

LA BULLE

LA BULLE

LA BULLE

LA BULLE

LA BULLE

LA BULLE

LA BULLE D'OSER.

HA HA.

VIII.

CHEZ MOI

C'EST TOUT BIQUET BIEN PENSÉ RIPOLINÉ

JE SAIS OÙ VONT LES CHOSES ET MÊME À PEU PRÈS CE QU'ELLES SONT

EN RÉALITÉ

C'EST MON CABINET DE CURIOSITÉ COMME UN JARDIN UN TAPIS D'ORIENT UN ORDRE DU MONDE POUR REJOUER L'ORDRE DU MONDE

OU UN ORGANISME QUI VIVRAIT EN SYMBIOSE AVEC MOI

C'EST CON HEIN C'EST SI PRÉCIEUX BON SANG

EN COMMISSION DE CONCILIATION J'AI PAS PU VOUS LE DIRE JE SAVAIS PAS ENCORE LE DIRE MADAME LA PRÉSIDENTE VOUS M'AVEZ DOUCEMENT FOUTUE DEHORS

JE PROPOSE DÉSORMAIS D'HABITER

DANS VOTRE VENTRE

MANGEZ MOI

IL FERA CHAUD

JE METTRAI DE LA MUSIQUE À COIN

JE M'ALLUMERAI UNE CLOPE SUR LE BALCON DE VOS REINS

BIM. ON SERA BIEN.

VIV.

ARCHITECTE!

X.

JE SUIS UNE JEUNE FEMME NON FUMEUSE, CALME, PROPRE, CONSCIENCIEUSE, ET SANS ANIMAUX.

JE CHERCHE UN APPARTEMENT. JE SUCE ASSEZ BIEN.

JE MORDS TRÈS BIEN AUSSI.

MERCI D'ÉCRIRE SOUS CHIFFRE.

MERCI D'ÉCRIRE

ÉCRIRE

ÉCRIRE

ÉCRIRE

D'ÉCRIRE SOUS LES CHIFFRES.

SOUS TES PLANS DRESSÉS, NOS POÈMES D'HABITANTS, MURÉS VIVANTS.

		_
Tous	mes	remerciements

Pour leurs talentueuses actions ou leurs fines relectures, leur précieux soutien ou leurs bonnes références :

à David Gagnebin-de Bons, Julie Bugnard, Olivia Csiky Trnka, Patrick de Rham, Lucie Eidenbenz, Simona Ferrar, Adrian Filip, Joëlle Fontannaz, Sabine Haupt, Mathias Glayre, Florian Leduc, Benoît Moreau, Peter & Kjerstin Palasthy, Aurélien Patouillard, Anne-Laure Sahy, Cécile Tirelli et Dragos Tara

Et pour m'avoir donné leur parole :

à Lucia Bordone, Blaise Sahy, Louis Schild, et Grégory Stauffer