HAL
open science

Corps enquêteurs et lieux performés. Enseigner l'expérience sensible de l'architecture

Valérie Lebois, Dominique Laburte

To cite this version:

Valérie Lebois, Dominique Laburte. Corps enquêteurs et lieux performés. Enseigner l'expérience sensible de l'architecture. Ambiances : Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain , 2018. hal-03039304

HAL Id: hal-03039304

https://hal.science/hal-03039304v1

Submitted on 3 Dec 2020

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

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

Ambiances
Environnement sensible, architecture et espace urbain

4 | 2018
Expérimentations

Corps enquêteurs et lieux performés

Enseigner l'expérience sensible de l'architecture

Investigative bodies and performed spaces. Teaching the sensory experience of architecture

Valérie Lebois et Dominique Laburte

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ambiances/1618
ISSN : 2266-839X

Éditeur :
Direction Générale des Patrimoines - DAPA - MCC, UMR 1563 - Ambiances Architectures Urbanités (AAU)

Ce document a été généré automatiquement le 29 novembre 2018.

Corps enquêteurs et lieux performés

Enseigner l'expérience sensible de l'architecture

Investigative bodies and performed spaces. Teaching the sensory experience of architecture

Valérie Lebois et Dominique Laburte

1 Le dessin a longtemps été le principal moyen de concevoir l'architecture dans tous ses niveaux de complexité, notamment celui de la dimension humaine. L'enseignement académique de l'architecture rattaché aux Beaux-Arts comprenait un cours de dessin de modèle vivant. Les architectes intégraient la dimension humaine, corporelle même, dans leur conception grâce au dessin. Carlo Scarpa, par exemple, figurait des corps humains nus dans ses dessins de détail de construction. Ils traduisaient graphiquement des attitudes ou des comportements attendus dans ses projets. A l'école d'architecture de Strasbourg, comme dans d'autres écoles d'architecture, un cours de dessin de nu subsiste encore. Il vise plus la maîtrise du dessin et l'habileté manuelle que la connaissance du corps humain, de ses gestes et de ses attitudes. Alors que le dessin à la main n'est plus le moyen principal de conception, comment penser aujourd'hui la présence humaine dans l'architecture, corps et esprit, finalité essentielle du travail d'architecture ?

2 L'expérience corporelle et sensible de l'architecture est un moyen de découverte de l'espace et de l'ambiance d'un lieu, ne pourrait-elle pas aussi s'imaginer comme moyen de connaissance, puis de conception pour introduire la dimension humaine dans le travail architectural ? Comment l'expérience sensible de l'architecture est-elle alors enseignable ?

3 Cet article fait le point sur une recherche de méthode développée à l'école d'architecture de Strasbourg. Elle repose sur un principe de pédagogie active où l'étudiant apprend en agissant, à partir d'interactions vécues entre le corps et l'ambiance d'un lieu.

4 Cette recherche a été menée avec une équipe pluridisciplinaire d'enseignants, appartenant aux sciences sociales (psychosociologue et anthropologue du sonore), à la démarche de conception (architecte et plasticien) et à la pratique corporelle (chorégraphe et danseur).

5 La médiathèque Malraux à Strasbourg a été retenue comme lieu d'expériences en raison de son programme et de ses caractéristiques spatiales.

6 En effet, la médiathèque est un type de programme où une activité institutionnelle cherche à intégrer la culture quotidienne, y compris dans ses comportements et ses gestuelles. Pour être en phase avec le monde contemporain, l'activité de la médiathèque est en évolution et il a été possible de confronter les propositions des étudiants aux réactions du personnel et de quelques usagers.

7 L'espace architectural de la médiathèque Malraux repose sur une intervention dans un bâti existant (ancien silo à grain construit en béton) et son extension. Il est conçu à partir de plateaux largement ouverts. Cette situation laisse imaginer des possibilités d'usages différents. Certains espaces sont néanmoins très marqués, dans leurs ambiances, comme la nouvelle cage d'escalier, la salle des miroirs ou la salle du patrimoine. Des tracés colorés portés par une géométrie déstructurante sont également très présents.

8 Le travail a été organisé en deux temps. Il a débuté par une phase d'enquête visant à capter l'ambiance des lieux à partir du « sentiment de soi » (Vigarello, 2014). Celle-ci consistait à rechercher une qualité de présence dans l'espace grâce à des temps d'observation et des mises en situation corporelles. Nous partons en effet du principe que la sensibilité accrue pour le corps accompagne la sensibilité accrue pour le milieu.

9 Une deuxième phase était une mise en application des connaissances acquises par l'enquête. Il était demandé une proposition d'actions pour rendre compte de la compréhension du lieu analysé. Ce travail a pris la forme de performances exécutées dans les lieux analysés de la médiathèque. La performance est une manière de penser en actions qui se rapproche de la conception architecturale.

10 Ce que nous développons ici s'inscrit dans la suite d'un premier article (Lebois, Laburte, 2016) dans lequel nous exposions plus globalement notre démarche. Le présent article s'attache à détailler les conditions de préparation corporelle et à rendre compte de la diversité des propositions des étudiants. L'analyse de leurs performances corporelles s'offre comme une possibilité d'apprécier les effets de la méthode pédagogique développée.

Le corps enquêteur

Dispositifs attentionnels[1]

11 La méthode d'enquête proposée repose sur un entraînement corporel, ouvrant à des perceptions et à des sensations dans des lieux particuliers de la médiathèque Malraux. Le corps y est pris comme vecteur de lecture d'un lieu. Il est considéré comme outil de perception et de connaissance. Ce dispositif d'enquête nécessite une phase d'immersion intense dans le terrain, durant laquelle le corps est autant instrument de captation que d'intelligibilité, autant objet d'étude qu'outil d'expérimentation.

12 Ces pratiques corporelles sont préparées et encadrées par des « facilitateurs sensoriels »[2], appartenant au monde de la danse et de l'anthropologie sonore. Nous avons ainsi collaboré avec les danseurs Vivian Fritz-Roa[3] et Pasquale Nocéra[4] ainsi qu'avec Patrick Romieu[5] anthropologue du son et de l'écoute. Ils demandent aux étudiants d'éprouver l'architecture par leur corps, mettant ainsi en action ce qu'avait montré Abraham Moles :

> « C'est l'expérience qui paraît être l'un des *stimuli* fondamentaux de l'activité biologique. Et c'est le rôle du constructeur d'environnement, organisateur de l'existence des êtres, de la régir » (Moles, 1972).

13 Les exercices proposés aux étudiants par les encadrants sont des expériences pratiques où le corps joue une place centrale. Ils invitent à un état d'attention psychophysiologique, en impliquant le corps. Ils cherchent à capter l'attention des étudiants à partir d'actions à réaliser dans un lieu à enquêter. Ces dispositifs attentionnels questionnent les différents régimes d'attention dans le but de découvrir l'ambiance d'un lieu. Ils invitent à sentir le passage d'une attention implicite vers une attention explicite (caractérisée par des mouvements moteurs : yeux, tête, tronc...). Ces mises à l'épreuve corporelle constituent donc des « expériences ouvrantes » (Bataille, 1970). Ouverture sur l'ambiance d'un lieu, à travers une ouverture de soi-même. Les « épreuves » sont formulées avec des instructions individuelles ou collectives. Ces instructions invitent à agir pour découvrir le lieu à enquêter.

14 Une première catégorie d'expériences repose sur des instructions demandant des contacts physiques avec les éléments de l'architecture ou le mobilier. Dans ce « corpocentrage », on se mesure avec les éléments matériels du lieu, dans des dimensions multiples. On cherche par exemple à ressentir, dans son corps, le rôle structurel des éléments architecturaux ou les usages possibles des meubles. Le contact s'établit en cherchant des gestes ou des postures favorables au ressenti.

15 Une deuxième catégorie d'expériences trouve sa source dans la mobilité du corps dans l'espace, selon le principe énoncé par Erwin Straus (1935, 2000), « nous nous mouvons en sentant. Nous sentons en nous mouvant. » Le mouvement du corps rend l'espace vécu inséparable du temps vécu, c'est un moyen de compréhension du lieu vécu. Plusieurs types de déambulation ont été proposés (en aveugle, ou sonore, par exemple), d'autres mises en mouvement cherchaient un déploiement corporel vers les éléments d'architecture du lieu (sols, parois, angles des pièces, etc.).

16 Une dernière catégorie questionne la présence des autres dans l'espace étudié. Les exercices consistent à observer d'éventuels changements dans sa perception. Cette présence peut être active, elle peut être aussi passive, comme dans de nombreux lieux publics traversés par la foule. Il est alors plus difficile de décrire des interactions.

17 Ce travail s'est déroulé quatre ans de suite, à partir d'exercices pouvant varier d'une année à l'autre. En voici quelques exemples.

Corpocentrage, faire corps avec les objets

18 Des exercices testent comment est évalué un objet en fonction de la position du corps et des mouvements des étudiants, et comment ces expériences sensorielles influencent leur façon de penser. On voudrait mettre en évidence comment les représentations de leur propre espace dépendent de leurs représentations perceptuelles et motrices. C'est en quelque sorte une manière de mettre en évidence leur capacité d'incorporation de l'ambiance, autrement dit l'influence des expériences sensori-motices sur la manière de penser et vice-versa.

19 *Étalonnage corporel.* L'hypothèse est de faire advenir la subjectivité en se mesurant aux choses à partir de son propre corps. L'instruction donnée aux étudiants consistait à « se saisir » des éléments physiques de l'architecture et de réaliser des actions telles que

regarder, marcher, tenir, lever, peser, s'appuyer… Des actions qui nécessitent la force des bras, ou l'équilibre du corps…

20 Par exemple la découverte d'un pilier se fait par transfert du poids du corps en faisant un appui, rendant possible un geste ou un mouvement. Le poteau est alors embrassé, ses arêtes sont suivies par le déplacement des mains. En s'y adossant, on se dresse ou s'abaisse, on le contourne…

Illustration 1 : Étalonnage corporel

SOURCE ET COPYRIGHT : © DOMINIQUE LABURTE

21 De même le contact avec les rayonnages des livres devient saisie, encadrement, ou contenance.

Illustration 2 : Étalonnage corporel

SOURCE ET COPYRIGHT : © DOMINIQUE LABURTE

22 *Ressentir l'horizontale et la gravité.* Dans le même espace, les étagères deviennent un support pour vivre l'horizontale. Couché au sol sous les rayonnages, ou debout et le haut du corps incliné sur les étagères. La gravité est vécue en cherchant à s'abstraire de la pesanteur, en se délestant, et en s'appuyant sur les étagères, comme on fait parfois en couchant le haut de son corps sur une table pour se reposer.

Illustration 3 : Ressentir l'horizontale et la gravité

SOURCE ET COPYRIGHT : © DOMINIQUE LABURTE

23 Ce qui est ressenti par le corps provient d'une familiarité avec les éléments d'architecture ou les meubles.

24 *Prendre position : lieux et postures.* Les gestes et postures sont inspirés par l'espace des rayonnages et interrogent la rigoureuse régularité de l'organisation spatiale nécessaire au rangement et au classement. Les expériences sont d'abord menées individuellement, sorte de prise de mesure des lieux par le corps et les mouvements du corps. La découverte du même lieu est ensuite menée en duo et enfin en petits groupes. Cette gradation ouvre à des interprétations différentes du lieu, qui peuvent néanmoins se conjuguer. L'expérience du lieu devient aussi expérience relationnelle.

Perception vivante des objets

25 Plusieurs exercices cherchent à faire vivre corporellement certains éléments d'architecture pour comprendre leur rôle dans l'espace ressenti. Cela se fait en deux phases : une phase d'*identification*, où il faut remplacer les éléments par son corps, puis une phase de *personnification* où on leur donne vie en agissant avec son propre corps. Par exemple, une expérience a conduit à vivre l'escalier. Chacun s'identifiait d'abord à une marche, en s'y allongeant, en se mettant à sa place. Le groupe devenait alors l'escalier. L'escalier « humain » était gravi par des marcheurs pour faire vivre aux « marches » la condition de l'escalier. L'expérience demandait à ressentir au plus profond de soi-même la matérialité de l'escalier, notamment à travers le toucher de l'acier galvanisé et la perception des ondes transmises par la charpente métallique.

26 Cette situation était ensuite vécue debout. La position verticale faisait ressentir autrement l'ascension ou la descente des marcheurs. Afin de vivre ces ascensions et ces descentes, on demandait aux marches personnifiées d'accompagner les pas des marcheurs avec des gestes chorégraphiques où les larges déploiements des bras encadraient et accompagnaient les gestes naturels des marcheurs.

Illustration 4 : Identification à l'escalier

SOURCE ET COPYRIGHT : © DOMINIQUE LABURTE

27 *Fusionner.* Une autre expérience, pour tenter de vivre un élément d'architecture à travers son corps, demandait d'entrer en contact physique avec un fauteuil. Des embrassades, des accolades, des enjambées, ou des enroulements cherchaient à ne faire plus qu'un avec l'objet. Comme dans l'expérience précédente, les mouvements et les postures individuels étaient des dispositifs attentionnels qui permirent de développer ensuite un travail de groupe où le siège devenait une base pour des attaches humaines. Un principe

d'agrégation était alors improvisé ou discuté, de telle façon que chacun reste en contact avec le fauteuil. La fusion à partir de l'ancrage au fauteuil devenait une tentative de partage spatial, et un début de relation aux autres.

Illustration 5 : Fusionner avec le mobilier

SOURCE ET COPYRIGHT : © DOMINIQUE LABURTE

Le bruit du sensible, résonance corporelle

28 Pour le philosophe Jocelyn Benoist (2013), la spécificité du son, c'est son « retentissement ». Le son est un bruit qui fait irruption, sans que nous l'ayons appelé. Le son serait fondamentalement une dimension du sensible qui n'est pas rapportée à l'intentionnalité. Le son nous arrive, il possède une dimension d'événementialité pure, contrairement à la perception englobante de la vision. Dans ce sens, c'est une ouverture au sensible. Le son est une porte d'accès à d'autres niveaux de perception d'un lieu. Et par voie de conséquence un contexte propice à l'action. Notre préoccupation est bien de sensibiliser les étudiants aux liens intimes qui se nouent entre un environnement sonore, une attitude d'écoute et un ressenti corporel.

29 Le corps considéré comme un capteur de sons, et un résonateur a fait l'objet d'expériences destinées à augmenter le niveau d'attention et de conscience du lieu. Il nous a notamment paru intéressant d'attirer l'attention sur les rapports extensif et intensif que le corps entretient avec le son. Dans quelles conditions, situations se trouve-t-on dans une attitude d'ouverture, d'accueil d'une ambiance sonore ? Celle-ci pouvant se traduire par un sentiment de déploiement de sa surface corporelle. *A contrario*, dans quelles circonstances, se trouve-t-on dans une attitude de vulnérabilité, de repli, de contraction ?

30 Deux types d'expérience ont été proposés, reposant soit sur des exercices d'écoute soit sur des exercices de mise en résonance. La mise en résonance étant une recherche pour vivre le son au travers de son corps.

31 *Écouter le paysage.* Sur l'esplanade de la médiathèque Malraux, les étudiants étaient invités à fermer les yeux et à étendre leur corps dans la direction des sons. Comme pour les attraper. Ces mouvements et ces positions cherchaient à capter les sons, avec tout son corps et pas seulement à entendre au travers de l'oreille.

32 Exercice délicat, puisque dans cet environnement urbain, le son périphérique diffus débordait largement sur les bruits directs, incitant plus à des mouvements qu'à des postures figées.

Illustration 6 : Écouter le paysage – Écouter l'escalier

SOURCE ET COPYRIGHT : © DOMINIQUE LABURTE

33 *Écouter l'escalier.* Dans ce même escalier où se sont déroulées les expériences rapportées précédemment, des écoutants devaient faire corps avec l'escalier en y plaquant le buste, la tête et l'oreille afin de ressentir la transmission solidienne du son. C'est une expérience d'attention pure, à l'écoute de la propagation du son et des ondes transmises par la structure métallique de l'escalier jusque dans son propre corps. Le son de l'escalier était produit par deux personnes qui le gravissaient et le descendaient. L'expérience montre que les bruits ressentis étaient beaucoup plus complexes que les simples coups des pas portés sur les marches. Les bruits de flexion, les grincements, les résonances renvoyaient à un imaginaire très détaché de la simple fonctionnalité de l'escalier.

34 *Gestes muets.* Un groupe d'étudiants devait mimer une situation sonore pendant qu'un autre groupe les observait de l'autre côté d'une paroi vitrée. Il était demandé de se concentrer sur la manière dont le corps pouvait se laisser traverser par l'ambiance sonore suggérée et la manière dont subtilement elle s'exprimerait dans la gestuelle, les expressions faciales, les relations avec les autres. Deux situations ont été proposées : celle d'être plongé dans un brouhaha, tel un café bondé, et celle de vivre le surgissement d'un son inquiétant difficile à identifier. Si la première situation a pu se traduire par des gestes et des attitudes mouvementées, la deuxième situation appelait davantage une attitude de sidération, d'abord très intériorisée puis partagée.

35 *Rupture du silence.* Dans la salle du patrimoine de la médiathèque existe un équilibre sonore propice à la concentration des usagers. Les bruits produits par les déplacements de chaises ou les prises de parole sont contrôlés par les usagers eux-mêmes, pour éviter tout bruit risquant de perturber le travail. Cet état sonore est qualifié de silence. C'est une situation sonore fragile puisque les parois très réverbérantes et le volume haut sont plutôt propices à la propagation des bruits.

36 Il a été proposé de vivre un évènement qui fait irruption sous la forme d'un cri de groupe : AH ! L'expérience reposait sur une rupture de l'état de silence et un retour à l'état d'équilibre initial. L'expérience sonore était aussi une expérience de vécu partagé du temps à travers la conscience de son déroulement.

37 Ce cri fut aussi générateur d'émotions pour son aspect transgressif. Crier dans le lieu le plus précieux de la bibliothèque n'allait pas de soi. L'émotion s'imprime dans la mémoire du lieu et en marque durablement l'ambiance.

Découverte par le mouvement

38 La mobilité est un facteur de liberté pour découvrir l'architecture. L'individu peut en effet créer lui-même son propre trajet exploratoire, à travers la réalité physique. Chaque alternative, chaque enchaînement lui apporte de nouvelles interprétations, et en ce sens, il agit sur la perception du lieu qu'il parcourt. Des consignes ont été données afin de découvrir l'éventail des perceptions résultant des mouvements de l'usager.

39 *Déambulation réflexive.* Il était demandé de marcher dans les allées, entre les rayonnages et de régler son pas et son allure en reflet des sensations ressenties en traversant l'espace. Cette interaction, non pensée *a priori*, faisait vivre des situations renouvelées par les participants : pas mécaniques, accélération, rapprochement ou éloignement des meubles, etc. Vécu par petits groupes, cet exercice obligeait à des adaptations d'itinéraires pour éviter les contacts avec les autres. Cette interaction non pensée préalablement a fait vivre des situations très renouvelées.

40 *Marcher dans la profondeur de l'espace.* Couchés au sol, les membres du groupe ont désigné et dessiné avec la main, au-dessus de leur tête, les contours de la salle de conférence. Puis ils ont déambulé à leur volonté, en continuant à dessiner avec le bras tendu pour intérioriser la profondeur ou la hauteur. Il pouvait aussi dessiner le dessus de soi, le dessous de soi, ou encore son à-côté. La conjugaison du mouvement de la marche et de celui du bras incorporait les caractéristiques physiques de l'espace. Cette appréhension venait compléter celle de la position statique, couchée, du départ.

Altérités spatiales

41 Il est pour nous très important d'insister sur la dimension relationnelle de l'expérience sensible. Il y a en effet un risque à penser l'expérience sensible comme une expérience égocentrique qui entretient une sorte de relation univoque avec l'espace. Il s'agit, au contraire, d'intégrer pleinement l'inter-corporéité dans l'ensemble de ses modes d'affection. Qu'ils portent sur la perception même de l'espace (Moles, 1972), sur les ajustements inter-individuels (Hall, 1966, 1971) ou encore sur l'expérience d'un « mode de présence con-senti » ou de la « co-présence active » (Grout, 2012). Plusieurs exercices ont ainsi visé à mettre en évidence la fluctuation des impressions dans le rapport à l'altérité.

42 *Déambulations et couches de conscience.* Dans un premier temps, il était demandé d'effectuer des parcours aléatoires entre les murs de la salle de conférence. Il fallait déambuler sans accorder trop d'attention à la vision centrale, mais en tentant plutôt d'être attentif à la vision périphérique. L'exercice continuait en incluant progressivement des interactions avec les autres, demandant même de répondre à ce qui pouvait se passer en dehors du champ de vision.

43 C'est une manière d'être présent dans un environnement ou une ambiance, une manière active de les connaître.

44 *Rencontres effleurées.* Cette expérience se déroulait en deux mouvements : d'abord une déambulation individuelle pour découvrir la salle du patrimoine, canalisée par les meubles et les évitements des autres marcheurs, ensuite des rencontres gestuelles où deux marcheurs cherchaient à s'atteindre avec les bras, les jambes ou les ondulations du corps, sans jamais se toucher.

45 Les rencontres gestuelles jouaient des caractéristiques physiques du lieu, notamment en permettant plus ou moins d'ampleur ou autorisant le développement des gestes seulement dans certaines directions.

46 *Cueillettes gestuelles.* Au cours d'une visite dans la médiathèque, les étudiants étaient invités à repérer des gestes et des attitudes qu'ils jugeaient remarquables. Ces gestes étaient mémorisés et reproduits ensuite, dans la salle de conférence, au cours d'une déambulation. Ils n'avaient alors plus d'autre valeur qu'eux-mêmes, ayant perdu leur sens originel attaché à un usage. La marche durait quelque temps, seulement interrompue par des positions d'arrêt qui couplaient les gestes les uns aux autres. C'était une transcription par l'absurde des interactions vécues, voire subies, dans l'espace architectural ou dans l'espace urbain.

47 *Filature corporelle.* Dans cet exercice, on retrouve pleinement le principe du corps enquêteur. Par groupe de deux, les étudiants avaient pour consigne de suivre, sans se laisser repérer, une personne entrant dans la médiathèque pendant une durée de cinq minutes. L'objectif n'était pas tant de faire un relevé de ses activités que d'entrer dans une relation d'empathie corporelle avec elle, autrement dit de se fondre dans sa gestuelle, son rythme de marche, la tenue de son corps. À l'issue des cinq minutes, les étudiants analysaient les différentes séquences identifiées (rythmique, posturale, gestuelle), cherchaient à les préciser, d'abord individuellement, puis à deux. La confrontation des portraits corporels était en effet très utile pour que chacun trouve les moyens d'expliciter cette expérience peu familière.

Lieux performés

48 *In praesentia* était le titre d'une performance de l'artiste Marina Abramovic au Moma en 2010. Pour les spectateurs, la conscience d'être là, ici et maintenant, reposait sur la simple présence de l'artiste. Elle était assise et l'on pouvait venir s'asseoir face à elle pour échanger un regard, sans un mot. Chacun décidait du moment pour se lever. Prendre le temps pour regarder et être regardé, c'était vivre le présent et voir si sa vie en était à la hauteur. Il y a ainsi des expériences qui facilitent la conscience du moment et du lieu.

49 De la même manière, chaque année, les étudiants sont invités à clore l'enseignement du séminaire par la proposition d'une *performance corporelle* qu'ils réalisent en petits groupes (5 à 8 étudiants) au sein de la médiathèque Malraux. Cet exercice final a pour objectif de fixer une certaine mémoire du lieu à travers ce qu'ils ont su capter de sa substance ambiantale. La performance se veut l'incarnation de l'attention mentale et physique qu'ils ont été amenés à cultiver tout au long de la phase préparatoire précédemment exposée.

50 Cette phase de mise en partage des expériences et de recherche de leur figuration constitue une étape décisive vers la conception du projet d'architecture. Représenter l'espace est en effet une préoccupation constante des concepteurs. L'enjeu est ici de développer une forme de médiatisation complémentaire aux modes de visualisation habituels que sont le dessin, le plan, la maquette ou la simulation virtuelle. Le corps devient la matière première de la représentation et la donnée temps son mode d'organisation. À la différence d'une représentation visuelle figée, la performance corporelle existe par sa dynamique. Elle fait vivre le pouvoir narratif des corps dans l'espace en mettant en évidence la manière dont les corps participent à sa construction.

Cette re-présentation insiste aussi sur la manière dont l'espace se manifeste en termes de potentiel et de contrainte aux intentions de mouvement et d'existence des corps.

51 L'analyse des performances des étudiants[6] nous permet d'appréhender ce que le travail d'immersion préalable a changé dans leur manière de qualifier les relations corps-espace. Aussi nous cherchons à comprendre comment le travail de la performance leur permet d'approfondir ce que Steven Holl (2006) nomme la richesse de l'entremêlement permanent entre les individus et leurs environnements construits, ce jeu de coulisses et d'imbrications continuelles entre arrière-fonds, horizons intermédiaires et environnements immédiats.

52 Trois principales thématiques se dégagent de leurs propositions. La première porte sur l'expression de rapports de force avec la structure architecturée, le milieu ambiant et l'organisation réglementaire de la médiathèque. La deuxième aborde les ressources de l'espace personnel dans la construction du rapport à soi et aux autres. La troisième vise la captation des rythmiques, entre variations et continuité.

Résistances et reconquêtes

53 Les performances proposées sont quasiment toutes traversées par une volonté de traduire dans le corps une idée de résistance, si ce n'est de lutte. Dans cette première thématique, les motifs de résistance sont multiples : résistance face à soi-même, face aux autres, face au lieu, face aux normes explicites et implicites de l'établissement.

54 N'est-ce pas la preuve d'un premier degré d'intériorisation du mouvement ? Celui-ci n'est plus seulement vécu dans un rôle utilitaire, machinal. Il est perçu comme un moyen d'exprimer un état d'être et une manière de vivre l'espace en tant que matière. Se mettre en mouvement devient bien plus qu'un simple déplacement, c'est rencontrer une certaine résistance, c'est transformer l'espace tout en se transformant soi-même. Dans ce lieu d'ordre et de maîtrise de soi que représente la bibliothèque, les étudiants semblent vivre comme un défi la recherche des limites de ces transformations.

55 Les possibilités de malléabilité sont notamment abordées à partir des tensions que génère le rapport corps/matière. Une question taraude les étudiants : qui du corps ou de la matière sculpte l'autre, qui du corps ou de la matière absorbe l'autre ? Des étudiants ont ainsi choisi pour leur performance de s'envelopper intégralement, tête comprise, d'une combinaison rouge, la même couleur que ces larges aplats qui traversent du sol au plafond l'ensemble de la bibliothèque. C'est comme si la déteinte sur les corps était inévitable et, plutôt que de lutter, ils ont voulu vivre la couleur comme une seconde peau. De manière inattendue, c'est en acceptant totalement l'incorporation que des nouvelles possibilités se sont ouvertes à eux, comme celle de redonner souplesse, rondeur, vie à une couleur qui semblait s'être éternellement figée. Dans leur offensive, les étudiants ont décidé sciemment d'aller « envahir » le seul endroit où cette couleur est absente, s'offrant à leur tour la possibilité d'habiller l'espace. De manière moins spectaculaire mais dans le même esprit, il y a ceux qui ont tenté dans une position allongée le « camouflage » en adoptant une partition vestimentaire bicolore comme celle présente au sol. Pour d'autres, il s'agissait de montrer comment la structure massive des piliers de béton ou la densité des rayonnages faisait disparaître les corps. Ces propositions portent implicitement en elles le constat de Richard Shusterman (2010) :

> « nous ne pouvons ressentir le corps seul, indépendamment de son *Umwelt* global. Lorsque nous nous allongeons et que nous fermons les yeux, seuls, immobiles, ne

> cherchant qu'à nous ressentir nous-mêmes, ce que nous ressentons en réalité, si nous y sommes bien attentifs, c'est la surface environnementale sur laquelle nous reposons, ainsi que l'air ambiant respiré et perçu à la surface de notre corps exposé de la sorte ».

En plus de cette prise de conscience, il y a aussi la volonté de se faire l'écho de l'emprise du milieu particulier de la médiathèque et de montrer combien le corps doit lutter pour exister dans une architecture si démonstrative. C'est comme si l'architecture de la médiathèque Malraux absorbait plus qu'elle ne rendait possible l'affirmation de son individualité propre.

Illustration 7 : Vivre la couleur

SOURCE ET COPYRIGHT : © DOMINIQUE LABURTE

56 Les étudiants prennent aussi le risque de sortir d'un régime d'accord avec l'ambiance pour tester ses possibilités de modulation jusqu'à rechercher, dans certains cas, son altération (Thibaud, 2015). Les performances sont ainsi souvent construites autour de points de rupture qui marquent la bascule entre conformation et déformation des attitudes. La rupture consiste alors à signifier par un acte bref mais puissant que tout a changé, que l'ordre en place est bouleversé. Dans un climat tenu par une charte du silence, l'ordre qui paraît le plus évident à ébranler est l'ordre sonore. D'autant plus, quand il va à l'encontre d'une architecture qui ne demande qu'à révéler son potentiel sonore. Ainsi, d'un claquement de livre, de pieds martelés au sol ou de quelques éclats de voix, il est facile de perturber le calme d'une salle de lecture dotée d'une triple hauteur. Pareil pour les escaliers qui se transforment en une formidable caisse de résonance dès que leur structure métallique est mise en vibration. Ce qui fait dire au directeur de la bibliothèque que « l'architecture est vécue ici comme une provocation », « un esprit contre lequel il faut lutter ». C'est bien ce décalage, voire cette inadéquation, que veulent révéler les étudiants sans pour autant trancher si c'est l'organisation humaine et ses règles qui doivent s'assouplir pour mieux profiter du potentiel spatial ou si c'est l'architecture qui est en cause par ce qu'elle impose comme effort de maîtrise.

57 Les étudiants se sont attaqués à d'autres types de mise en ordre. Dans une performance, le bouleversement était amené par l'irruption, sans bruit, d'un personnage, presque aérien, qui d'une simple caresse apposée sur l'épaule des autres figurants changeait radicalement leurs comportements. C'est dans ce cas « l'ordre positionnel » qui était visé, autrement dit les normes instituées en matière de gestes, de postures et de mouvement. Le passage au désordre se traduisait par un autre usage du mobilier : deux personnes d'abord assises face à face à une table de travail grimpaient dessus au signal de la caresse et s'y asseyaient pour discuter. Le changement se traduisait également par le brouillage entre zone de lecture et zone de circulation : entre les rayonnages, un personnage s'allongeait, un livre dans les mains, comme il l'aurait fait à la plage, un autre y installait une chaise, un autre s'asseyait en tailleur au sol.

58 Là où l'usage semble purement utilitaire et pragmatique, n'invitant qu'au passage, la performance en fait des lieux d'ancrage. Elle remet en cause la fluidité qu'inspire a priori le principe d'un plateau ouvert. Comme le remarque Luigi Failla (2017) à propos des *open spaces* aménagés dans les bibliothèques des années 1990, « bien que l'on parle d'espace libre, l'espace est encore strictement divisé en sous-zones monofonctionnelles : il y a la zone où les livres sont disposés en libre-service, celle où les usagers lisent, où ils étudient, où ils demandent des informations… » Le procédé avant/après est efficace pour montrer l'intériorisation de règles collectives quant à la fragmentation des usages. Mais plus encore, il questionne sur les ambiguïtés du personnel dans sa manière de penser le confort de l'usager. Si la présence de toutes sortes de fauteuils, plus accueillants les uns que les autres, appelle *a priori* les usagers à prendre leurs aises, la facilité à semer le désordre tend à montrer que l'invite serait en partie trompeuse. En témoigne aussi la marche cadencée, quasi militaire, qu'avaient organisée des étudiants en suivant scrupuleusement la géométrie formée par l'alignement des canapés. Ces actions laissent à penser qu'il y a peu de place pour l'imprévu : tout prend une forme imposée, tout est prédéterminé, même les corps. Cela rejoint les préoccupations de certains professionnels qui, au vu de l'évolution de leur profession, se demandent avec acuité :

> « Quelle marge de liberté les usagers, voire les bibliothécaires eux-mêmes, ont-ils pour introduire des gestes nouveaux, pour sortir de la notion d'interdit, de l'immobilité, de la contrainte ? Quels sont les enjeux de l'introduction du corps dans la réflexion professionnelle ? » (Leclaire, 2010)

59 D'autres performances ont abordé moins frontalement cette idée de résistance pour être pleinement dédiées à la réinvention des lieux. Ainsi, le hall d'entrée qui se caractérise dans son usage quotidien par un cadrage horizontal généré par les arrivées et les sorties d'usagers, a été recadré et révélé dans sa verticalité. Précisons que le hall, anciennement silo à grain, est évidé en son centre rendant visible, telle une coupe, les six niveaux du bâtiment. C'est vers cette profondeur de l'espace que les performeurs ont cherché à attirer l'attention. Ils ont commencé par le faire très progressivement en déroulant petit à petit la ficelle de leur ballon gonflé à l'hélium qu'ils tenaient à la main. Ils ont développé cette action tout en suivant les flux entrant et sortant des usagers. Un autre performeur a commencé à jouer de la guitare en se déplaçant selon une autre trajectoire, celle-ci moins habituelle puisqu'elle dessinait au sol le périmètre de la grande hauteur et encerclait ainsi les spectateurs. Il reste que la mélodie douce et répétitive qu'il égrenait trouvait un point d'accord avec le rythme du flux. En effet, il semble que c'est davantage l'enchâssement d'ambiances qui a été travaillé ici, plus que le point de rupture. Enfin, s'est ajouté la voix d'une dernière performeuse, d'abord par petites touches puis de plus en plus puissante. Sa voix aérienne aux accents lyriques a produit un sentiment émotionnel fort comparable, pour certains spectateurs, à celui ressenti dans une cathédrale. Le lieu s'est alors révélé dans sa grandeur acoustique et s'est donné à vivre dans une autre dimension, prise au sens large du terme (géométrique, affective et symbolique). Les étudiants racontent avoir eu l'idée de cette transformation du lieu grâce au témoignage d'une employée aveugle de la bibliothèque pour qui le hall est de tout le bâtiment un des seuls points de repères intelligibles. Il est intéressant de souligner que ce n'est pas l'indice visuel de la grande hauteur qui leur a servi de point de départ.

Illustration 8 : Une autre profondeur

SOURCE ET COPYRIGHT : © DOMINIQUE LABURTE

60 Dans cette idée de bousculer et de réinventer les lieux, une autre performance visait à faire surgir le dehors dans le dedans, et vice-versa. Les étudiants ont intitulé leur performance « La ville dans la médiathèque, la médiathèque dans la ville ». Leur propos consistait à tester le degré d'ouverture de la bibliothèque avec son environnement extérieur. La question de l'ouverture était appréhendée sous plusieurs angles. Un aspect portait sur la nature même de la paroi qui sépare l'intérieur de l'extérieur. Le but était d'interroger les qualités et les possibilités d'une paroi vitrée en termes d'échanges d'un univers à l'autre. Les étudiants ont ainsi décidé de se scinder en deux groupes pour se positionner chacun de part et d'autre de la paroi, en face à face, l'un à l'extérieur de la médiathèque sur le quai portuaire et l'autre au rez-de-chaussée de la médiathèque au niveau du palier d'accès aux étages. Les spectateurs placés à l'intérieur du bâtiment ont assisté simultanément aux deux scènes, celle de l'extérieur étant visible à travers le vitrage. Si la paroi était considérée comme un axe de symétrie pour organiser les correspondances entre les deux scènes, elle n'a pas été utilisée comme lieu d'échanges entre les protagonistes. Il s'agissait même de montrer le contraire en insistant sur l'idée de deux mondes qui ne communiquent pas. Cette idée était traduite par le fait de commencer la performance dos à dos le long de la paroi de verre puis celui de ne jamais établir de contact entre ceux de l'intérieur et ceux de l'extérieur. Les étudiants ont ainsi voulu révéler les paradoxes que leur inspirait cette façade vitrée. Si le verre leur donnait *a priori* le sentiment d'une possibilité de continuité perceptive entre le dedans et le dehors, sa mise en forme leur est apparue finalement limitée dans sa capacité à créer un appel d'un univers à l'autre à cause de sa trop grande étanchéité. Les étudiants l'ont exprimé en ré-introduisant les sons de la ville à l'intérieur de la médiathèque avec une bande sonore qu'ils ont fait entendre toute la durée de la performance. Ils ont rétabli en quelque sorte les grandeurs perceptives qui leur semblaient manquer afin de faire exister la ville pour la médiathèque. Cela ramène au « gradient sensoriel de la paroi » tel qu'a pu le définir Moles (1972). Autrement dit, de quelle manière la paroi affaiblit l'extérieur par rapport à l'intérieur ? Quelle opposition crée-t-elle entre un dedans et un dehors ? Entre le perçu et l'image ? Malgré sa transparence, cette façade est ici assimilée à une variation trop brusque des propriétés sensorielles de l'espace qui empêche de *sentir* ce qui se passe de l'autre côté. A la différence des architectes de la médiathèque, Jean-Marc Ibos et Myrto Vitart, les étudiants ne perçoivent pas sa transparence comme « une continuité naturelle des quais, un moyen de dévoiler les activités en libre accès, le café ou les expositions ». La

médiathèque leur apparaît, de l'extérieur, comme un bâtiment introverti, secret, restant muet à son environnement. Ce sentiment est aussi nourri par le fait que, dans son fonctionnement actuel, la façade reste une « vitrine » qui n'autorise pas à en faire un lieu de passage, de prolongement des pratiques. La performance vise, en effet, à mettre l'accent sur un sentiment contrarié où l'ouverture attendue est plus une illusion qu'une réalité. Cette frustration est exprimée de manière très explicite dans la dernière action de la performance qui voyait les étudiants se regrouper là où la baie vitrée est une porte (deux grands battants uniquement utilisés comme sortie de secours) en poussant de part et d'autre sur le verre comme pour permettre son ouverture. On touche aussi ici à la question des fausses invitations auxquelles se heurtent les usagers, privés d'un accès pourtant existant.

61 Il faut dire que, là où se déroule la performance, l'invitation vers l'extérieur va de soi dans la mesure où un escalier fait la jonction entre le rez-de-chaussée légèrement surplombant de la médiathèque et le sol urbain et, où à cet endroit du quai, une péniche a installé une terrasse en bois avec tables et chaises. Cet aménagement reflète la vocation de la presqu'île Malraux qui se veut, dans son ensemble, un lieu de promenade et de détente. Les étudiants ont ainsi mis en relation un espace extérieur qui invite à se poser avec un espace latéral de la bibliothèque principalement dédié à la circulation. Ce choix des lieux, intérieur et extérieur, amorce déjà l'inversion (dynamique à l'intérieur et statique à l'extérieur) qui servira de fil rouge à la performance. L'inversion sera ensuite amplifiée par la réalisation de gestes considérés comme urbains au sein de la médiathèque (faire son footing, attendre et prendre le tramway, téléphoner en marchant, pêcher) et l'exécution de gestes caractéristiques de la bibliothèque au-dehors (utiliser son ordinateur, regarder un film, choisir un livre dans un rayonnage puis le lire).

62 Autant les premiers gestes apparaissaient décalés avec les habitudes du lieu, encore que certains trouvaient à se fondre dans les allées et venues des usagers de la bibliothèque, autant les seconds appartenaient déjà au vocabulaire urbain. Seule note dissonante : la température hivernale qui régnait au moment de la performance ne rendait pas évidente l'envie de profiter de l'extérieur. Il reste que l'ouverture est ici questionnée en termes de perméabilité des pratiques. En s'installant sur le quai comme ils s'installeraient dans la médiathèque, les performers montrent que ce sont davantage les pratiques qui font un lieu, plus que le lieu lui-même. D'autant que la possession des nouvelles technologies rend possible cette autonomie et ce détachement du lieu. L'espace public et la bibliothèque semblent alors interchangeables. C'est d'ailleurs la mutation vers laquelle les médiathèques sont entraînées : s'ouvrir à une pluralité de fonctions typiques de l'espace urbain (Failla, 2017). En ce sens, il n'est sans doute pas hasardeux que la performance ait pris pour cible un lieu de passage, relativement indéterminé, car ce sont justement dans ces espaces de transition que la médiathèque est amenée à se transformer. Comme le montre Luigi Failla, « les espaces qui étaient autrefois apparentés à des zones d'incertitude spatiale du projet, ou du moins de second ordre (espace de connexion, escaliers, atrium, etc.) acquièrent un statut de premier ordre [dans les nouveaux projets]. Ces nœuds favorisent la perception de l'hétérogénéité de l'espace à travers une série de discontinuités, de ruptures, de juxtapositions aux limites éphémères, où documents et publics cohabitent » (p. 118). Si la médiathèque Malraux est travaillée par cette mutation (installation de fauteuils sur les paliers, polyfonctionnalité du rez-de-chaussée), elle reste attachée à une organisation ordonnée et fonctionnelle qui s'appuie sur une différenciation des espaces. A travers cette performance, les étudiants ont voulu

expérimenter ce que deviendrait la médiathèque Malraux si elle s'engageait dans une relation réellement poreuse avec son environnement urbain, tant en termes de voies de passage que de logique de fonctionnement.

Rapport à soi, rapport aux autres. Les ressources de l'espace personnel

63 Comme le souligne Jean-François Jacques (2009), la bibliothèque est « un lieu paradoxal : lieu public, elle accueille des individus qui viennent y pratiquer des activités personnelles, dont certaines sont, à des degrés divers, intimes ». Mais que recouvre cette intimité ? De quels moyens les usagers disposent-ils pour créer leur propre espace ? En quoi l'architecture et l'aménagement des lieux accueillent-ils l'intime ? Que partage-t-on avec son voisin si les interactions sont principalement silencieuses ? Quelles sont les rencontres possibles ? Autant de questions auxquelles s'attachent les performances regroupées dans cette deuxième thématique.

64 Certaines réponses sont apportées par la provocation, notamment en cherchant à créer un contraste par l'introduction d'objets à caractère domestique dans un lieu réputé austère. C'est ce qui s'est produit lorsque les étudiants ont installé dans la salle du patrimoine un tapis épais au sol et ont recouvert d'une nappe rouge l'une des tables de travail. Outre le dérangement visuel, ce qui interpellait c'est la capacité du tissu à évoquer une forme d'intimité et à produire une attractivité sensorielle. En réactivant le rapport tactile à la matière, cette proposition rappelle l'importance du dialogue entre corps et texture dans les mécanismes d'appropriation d'un lieu.

65 D'autres performances ont tenté de signifier ce rapport intime du corps à l'espace dans ce qu'il peut avoir de non matérialisable. C'est par exemple rappeler le rôle et le sens de la distance qui sépare plusieurs individus assis à une même table. Des étudiants ont choisi de la montrer, autour d'une table de travail, en étirant leur bras jusqu'à ce que leurs doigts se touchent. À travers cette représentation simple et métrique de la proxémie, ils rendent visible une des épaisseurs de l'espace personnel, celle qui renvoie à ce que Abraham Moles (1972) appelle la « sphère du geste immédiat » (coquille intermédiaire entre celle du corps propre et celle de la pièce), encore nommée dans le domaine de la danse la « kinésphère » (Laban). Il s'agit de l'espace occupé par chaque personne et dont l'extension maximale est donnée par l'extension des membres.

66 D'autres encore ont proposé de sortir de la bulle de proximité pour envisager des extensions possibles au-delà de l'espace physique. Une performance s'est particulièrement confrontée à cette question. Celle-ci mettait en correspondance trois performeurs installés chacun à un poste audio avec trois autres positionnés au-dessus de chacun d'eux, utilisant l'espace surplombant de la mezzanine. D'abord ce qui frappait, c'était de voir ces trois personnes qui, même si elles étaient installées dans des fauteuils confortables, étaient cernées visuellement par le dispositif spatial qui les entourait (alignement des sièges face à l'entrée de la salle, miroir sur toute la hauteur démultipliant les plans, mezzanine offrant une vue surplombante). Cette situation d'exposition semblait difficilement compatible avec une intimité d'écoute. D'ailleurs une performeuse fermait les yeux, un autre tournait légèrement la tête pour éviter les regards du public. Passée cette première observation, très vite, le spectateur comprenait que le performeur qui s'animait sur la mezzanine n'était autre que le double en mouvement de celui qui portait le casque. Ce dédoublement révélait l'échappée belle que s'offrait l'auditeur par la

musique. En d'autres termes, si le lieu n'autorise pas l'intimité, l'usager possède la ressource de la créer grâce à ce que la musique lui permet de générer comme autre univers. Cela rejoint une des définitions de l'intime : « l'intime, c'est d'abord ce qui est secret, invisible, impénétrable, profond, propre à une seule personne » (Jacques, 2009). Il est intéressant à ce titre de noter la réaction d'une bibliothécaire : « Je ne regarderai plus de la même manière les gens qui écoutent de la musique. Cette performance humanise les fantômes ». C'est comme si de reconnaître une existence émotionnelle rendait plus acceptable cette juxtaposition d'espaces privatisés par des usagers d'apparence passive.

67 L'intimité est aussi abordée à partir du regard sur soi, du regard de l'autre, du regard sur l'autre surtout dans une bibliothèque où les miroirs sont omniprésents. La question revient à se demander quels rapports ces miroirs instaurent entre les individus ? Si la fonction la plus évidente semble être un accroissement de visibilité et de contrôle, ce sont souvent d'autres propriétés que les étudiants ont cherché à mettre en avant. Ils sont intéressés à montrer l'écart entre le réel et le reflet, entre deux réalités qu'ils perçoivent différentes et dissociées. Par exemple, ils observent que la rencontre de l'autre *via* le miroir n'a pas la même charge émotionnelle que la rencontre en face à face. Elle est moins intimidante et tend à lisser l'autre dans sa singularité. Certains vont même jusqu'à considérer le miroir comme un moyen d'anonymisation des personnes. Ils le signifieront en portant des masques blancs pendant toute la partie de la performance où ils se retrouveront face miroir. La sensibilité à cette différenciation dériverait-elle de l'usage intensif d'écrans de toutes sortes qui caractérise notre époque et plus encore de la dextérité que cette génération possède pour jongler entre monde virtuel et monde réel ?

68 Si les miroirs rendent des espaces visuellement interdépendants, ils sont aussi questionnés comme source de contagion entre les individus. Ainsi dans une performance, les étudiants, répartis sur la partie haute (mezzanine) et basse de la salle, ont formé une chaîne où chaque individu répondait à l'autre en imitant sa gestuelle uniquement en se regardant à travers le miroir. Dans un lieu où les interactions verbales ne sont pas encouragées, les étudiants insistent sur la manière dont le corps sert de vecteur d'informations plus que le langage lui-même. De plus, l'idée de transmission en chaîne tend à penser que le mouvement de l'autre a un impact sur le mouvement de celui qui regarde. Le signifier à travers un miroir peut aussi montrer que ce processus de contagion se joue dans des états de conscience flottants où l'image de l'autre est plus floue que réelle. C'est aussi dans cet esprit que des étudiants ont décliné les formes possibles de croisement dans les escaliers de la bibliothèque. Le but était de comprendre comment on réagit à la rencontre dans ce lieu du mouvement particulièrement déstabilisant à cause de sa structure vibratile et ajourée, de l'imbrication de deux volées inversées et de la présence de miroirs sur toute sa hauteur. La performance en question, volontairement graduelle, se jouait des possibilités d'amplification tant visuelle qu'auditive offertes par le lieu. A voir les regards lancés en permanence sur le nez des marches par les performeurs, on peut en déduire qu'il est impossible dans ce lieu d'oublier son corps tant l'attention requise est intense. Tout comme il est impossible d'oublier celui des autres tant ils sont révélés dans leurs moindres mouvements par les propriétés du lieu. Mais, paradoxalement, cette intensification dans la présence de soi s'accompagne aussi d'un sentiment de confusion, de dilution des perceptions du fait de tous les phénomènes de démultiplication. La performance mettait l'accent sur des rencontres qui ne se faisaient pas aisément et qui nécessitaient toujours un effort physique, comme le fait de se mettre sur la pointe des pieds et d'étirer tout son corps pour permettre l'accolade avec quelqu'un

qui se trouvait sur la volée d'en face. Si la rencontre ne bénéficie pas dans ce lieu des meilleures conditions, c'est aussi la difficulté de faire un qui est interrogée. Cette interrogation apparaissait de manière explicite à la fin de la performance quand, regroupés sur une des volées de l'escalier, les performeurs hissaient au-dessus des garde-corps la dernière performeuse restée sur la volée d'en face. On comprenait alors que le corps du groupe ne pouvait retrouver son unité qu'au prix d'un engagement physique intense.

69 Enfin, c'est quand les étudiants se posent la question du placement du public pour leur performance qu'ils prennent le plus conscience que le miroir crée un point focal dans l'espace, qu'ils peuvent ainsi facilement orienter et cadrer leur performance à la manière de tableaux. Ils réalisent aussi que les miroirs ont un fort pouvoir d'immersion, faisant du spectateur tout autant un acteur de la scène à laquelle il assiste.

Captation d'un espace-temps. Entre variations et continuité

70 Une ambiance est ténue, fragile, pouvant à tout instant subir de légères ou d'importantes transformations. Ce sont ces variations qui nous font sentir la pulsation d'un lieu, qui nous renseignent sur la manière dont le temps s'y déplie. C'est un aspect auquel nous avons sensibilisé les étudiants dans la phase de préparation. Nous retrouvons dans leurs performances cette considération pour la dynamique de l'ambiance dans le désir de traduire des phénomènes rythmiques caractéristiques de la vie même de la médiathèque.

71 On observe ainsi une attention pour les rythmes qui font évènements. En l'occurrence, ceux qui correspondent à des changements d'ambiances contrastés et qui sont associés au franchissement de seuils clairement identifiables. Le plus évident est celui qui marque l'entrée dans la médiathèque. Il se caractérise par un phénomène de propulsion qui n'échappe pas aux étudiants. Celui-ci est produit par le passage d'un sas aux portes coulissantes qui, après avoir ralenti le mouvement de ceux qui arrivent, est suivi d'une reprise d'élan comme si les personnes étaient aspirées par devant et poussées par derrière. Le phénomène est accentué, donc d'autant plus lisible, quand le sas est utilisé comme protection thermique pendant la saison froide. A cette période, le passage par le sas oblige à un arrêt plus ou moins long, avec plus ou moins de personnes, le temps que les premières portes se referment pour que celles de devant s'ouvrent. Dans une performance prenant place dans le hall, déjà évoquée précédemment, les étudiants ont cherché à souligner ce rythme, en s'insérant dans le flux, entrant et sortant, « sans le contrarier » et en travaillant sur la synchronicité des corps. Les étudiants ont, en effet, réglé leur déplacement sur une cadence commune qui exprime une absence d'intentionnalité personnelle. C'est comme si ce déplacement pouvait se faire sans véritable conscience d'être là, de manière quasi téléguidée. Bien que leur démarche restât souple et non caricaturale, elle donnait à penser que leur corps se laissait porter par le lieu et son tempo renforcé par les notes répétitives de la guitare. Pourquoi d'ailleurs avoir choisi de marquer le tempo de cette façon ? Le langage des corps ne suffisait-il pas ? Ou est-ce pour reconnaître au rythme une certaine autonomie, indépendamment des flux qui le façonnent, et ainsi grossir sa force d'imprégnation ?

72 Ce phénomène de propulsion du sas d'entrée a été repris dans une autre performance mais, cette fois, en le déplaçant sur un autre seuil tout aussi remarquable, celui de l'entrée de la salle du patrimoine. Il est intéressant de voir comment les étudiants s'y sont pris pour transposer les caractéristiques de l'un sur l'autre, d'autant que les pratiques qui

caractérisent ces deux seuils sont très distinctes, voire contraires. A la différence du sas d'entrée principal, le seuil de la salle du patrimoine est emprunté par une poignée de lecteurs et son franchissement est marqué par un passage lent et solennel qui consiste à pousser une lourde porte découpée sur toute la hauteur de la salle. Les étudiants ont alors dépouillé ce seuil de tout ce qui lui confère le statut d'acte rare pour le transformer en une action plus routinière. Ils ont commencé par inverser l'entrée et la sortie, changeant ainsi la portée symbolique du seuil (le passage vers l'intérieur a une valeur plus forte que le passage vers l'extérieur). Dans leur performance, sortir de la salle du patrimoine revenait à entrer dans la médiathèque. D'autre part, la porte qui nécessitait pour son ouverture un effort, ramenant celui qui le faisait à une conscience du lieu, s'est transformée en porte automatique. Connaissant ces portes, le spectateur ne pouvait être que bluffé par une manipulation qu'il ne pouvait ni voir, ni deviner. C'est enfin l'attitude corporelle de chaque performeur qui permettait de faire très rapidement le rapprochement avec le hall d'entrée de la médiathèque. Les performeurs étaient habillés de leur manteau et marquaient un arrêt très net au seuil des portes puis se propulsaient, chacun à leur manière, suivant une direction et un rythme qui leur était propre. Ce dernier élément montre d'ailleurs une différence d'interprétation avec la précédente performance qui avait opté pour une synchronicité des corps. Si les étudiants ont choisi de faire ce déplacement de seuil, c'est aussi qu'il leur permettait de placer les spectateurs dans une position de surplomb et ainsi gagner en visibilité. Contrairement au vrai hall d'entrée où les spectateurs auraient été à hauteur d'yeux, les spectateurs étaient ici placés au-dessus de la salle du patrimoine, avec une vue plongeante sur l'espace de la performance. Les étudiants disent avoir pensé au dispositif d'entrée de certains opéras, permettant depuis les escaliers, d'avoir une vue globale du hall.

73 Outre les phénomènes saillants, une autre approche a consisté, à l'inverse, à saisir la rythmique ambiante, celle qui, tel un bruit de fond, constitue la teneur temporelle du lieu. Dans cet esprit, une performance a cherché à rendre compte de la diversité des activités de la médiathèque en les inscrivant dans un cycle. Le point de vue qui est ici privilégié n'est plus celui de l'usager mais celui d'un employé du lieu qui vit le temps long d'une journée de travail dans ce qu'elle comprend de répétitions et de routines. Les étudiants ont souhaité rassembler dans un seul espace-temps une palette d'activités afin d'en accentuer la concentration et les effets rythmiques. Ils ont recherché un lieu contenu et contenant, aux contours bien définis, lieu rare dans une bibliothèque caractérisée par ses espaces ouverts. Leur choix s'est porté sur la cage de verre de la salle du patrimoine. Ils ont aussi choisi cette pièce pour le dispositif des deux grandes portes battantes positionnées de part et d'autre de la banque d'accueil. Un dispositif qui leur permettait de reproduire le principe du côté cour et côté jardin de la scène théâtrale, et ainsi scander avec précision les entrées et sorties des six personnages. La performance a consisté à faire rentrer et sortir successivement ces six personnages, chacun exécutant une tâche bien précise et toujours la même. La notion de cycle était traduite par l'introduction progressive des personnages, répétant autant de fois nécessaires leur entrée et leur sortie pour permettre à chacun de rentrer dans la boucle. Le premier cycle était assuré par un seul personnage, le 2e par deux, le 3e par trois jusqu'à atteindre au 6e cycle une sorte d'apogée dans l'entremêlement des rythmes, des usages et des interactions entre les personnages pour revenir à la fin de la performance au 1er cycle. Le premier personnage répétait ainsi douze fois son action. Certaines actions comportaient des interactions entre les protagonistes comme la transmission d'un livre, d'une référence, mais celles-ci étaient toujours silencieuses. La relation au travail était amenée

par une gestuelle précise, rapide, efficace mais faite sans y penser, comme ce personnage qui rentre dans la pièce avec une trajectoire précise, remet machinalement en place les livres sur une étagère et repart avec une trajectoire tout aussi précise. Idem pour cet autre personnage qui entre avec un chariot, appelle du regard l'usager concerné par le livre ramené de la réserve, lui donne puis repart d'une manière toute aussi neutre en poussant le chariot. Cette dernière scène met particulièrement l'accent sur la manière dont la polyrythmie (chacun fait ce qu'il a à faire) peut être à la base de la synchronie sociale (chacune des actions participe d'un ensemble interactionnel plus large) dans la mesure où c'est l'emboîtement des activités qui va conforter le mouvement global du lieu. Ce mouvement global, est accentué dans la performance par la répétition des actions et la mécanique rôdée de la gestuelle qui donnent l'impression d'un temps qui s'étire indéfiniment. Ce qui devient très vite angoissant pour le spectateur, créant chez lui un sentiment d'étouffement dans un espace pourtant doté d'une grande hauteur. Si les étudiants ont voulu rendre compte de la nécessaire rationalité qu'entraîne la gestion d'une médiathèque de cette envergure, ils ont aussi souhaité renvoyer au passé industriel du bâtiment. Selon eux, l'architecture ne fait pas que transmettre une mémoire visuelle, elle lègue aussi une partie de la logique temporelle pour laquelle elle a été construite. Autrement dit, cette performance visait à rendre perceptible la superposition des strates temporelles qui façonnent le fonctionnement ordinaire de la médiathèque dans une sorte d'écho aux strates plus anciennes contenues dans l'histoire du bâtiment. On pourrait trouver *a priori* paradoxal de choisir le procédé de la condensation pour rendre compte de la singularité de ces strates.

74 A l'inverse, une performance, déjà évoquée, consistait à confronter la médiathèque à un autre rythme que le sien, celui de la ville. La confrontation ne se voulait pas brutale puisque l'endroit choisi pour la performance, le rez-de-chaussée de la médiathèque, pouvait sur certains aspects être apparenté à un espace urbain. Le but était davantage d'intensifier ce qui était palpable de la dynamique de cet espace plutôt que de créer une rupture. Ce plateau du rez-de-chaussée se caractérise en effet par une diversité d'usages à dominante collective (cafétéria, actualité, nouveautés, espace rencontre, borne de dépôt des livres, point information). Il est aussi un lieu de passage obligé pour accéder aux autres espaces de la médiathèque. Un axe de circulation se repère facilement le long des baies vitrées. Les allées et venues des usagers dessinent un trajet rectiligne marqué par une accélération et une détermination du pas. C'est particulièrement le flux présent dans cette bande d'espace qui a attiré les étudiants. Ils y ont vu le lieu d'une traversée motivée par son efficacité qui ne s'encombre pas de flânerie. Le béton ciré, par son absence d'aspérité, favorise une telle allure : l'usager glisse plus qu'il ne marche, de la même manière que le constate Rachel Thomas (2007) pour le piéton du fait de l'aplanissement et du lissage des surfaces de la ville. Les propriétés de ce sol semblent propices aux analogies urbaines car les reflets du béton gris ciré évoquaient à certains spectateurs « une rue arrosée ».

75 Les étudiants ont eu de l'intérêt pour accentuer l'urbanité de cette bande d'espace en combinant deux attitudes différentes. La première visait à travailler sur l'amplification gestuelle avec l'idée que, dans l'espace urbain, le geste peut s'autoriser à être plus extraverti et plus expansif. Ainsi la performeuse qui téléphonait, ne se contentait pas de répondre à son interlocuteur, elle faisait les cent pas, fumait et agitait les bras de manière intempestive. Un autre utilisait la bande de circulation non plus pour marcher mais pour courir à petite foulée tel un entraînement sportif. L'autre attitude consistait à dérouler un

enchaînement précis de micro-séquences de la vie citadine comme celle d'attendre et de prendre le tramway. L'attente était signifiée par quelques regards adressés au lointain faisant de la bande de circulation piétonne une voie routière, et, pour le trajet, la performeuse venait s'agripper au montant de la baie vitrée et signifiait le déplacement de la rame par un léger basculement du buste d'avant en arrière. Ses gestes étaient économes, précis et réglés. Ils ne s'éparpillaient pas, à la différence des premiers. Il reste que, dans l'une et l'autre attitude, le geste ne revendiquait pas un caractère exceptionnel, il se voulait même banal, pris dans une routine de réalisation. C'est aussi pour cela qu'ils étaient répétés de nombreuses fois. Précisons que l'ensemble des actions que les performeurs avaient à exécuter se voulait calé sur une bande sonore composée de sons recueillis en ville, dont la durée était exactement celle de la performance. Pour le spectateur, ce « calage » n'avait rien d'évident puisque, en apparence, chaque performeur déroulait sa séquence selon son propre rythme et ne semblait pas réagir à des sons en particulier. Pour les étudiants, l'articulation entre flux sonore et flux d'activités était pourtant primordiale car ils la voyaient comme un mode d'action pour agir sur le ton de l'ambiance, sur sa coloration. Ainsi leur objectif était moins d'intervenir sur la nature même du lieu que de donner à vivre une montée en puissance de son arrière-plan. On touche ici plus au fond qu'à la forme. On peut y voir en cela la volonté de tester la capacité de la médiathèque Malraux à supporter et à accueillir une plus grande hétérogénéité en termes de rythme d'activités et de mouvements.

Conclusions

> « La médiathèque est une organisation préméditée de l'espace de lecture et de consultation, traduite par une architecture qui est l'occasion d'un véritable geste architectural. » (Ministère de la Culture, 1998)

76 Cette citation inscrite sur la façade arrière de la médiathèque Malraux semble avoir servi de fil rouge aux étudiants, tant ils ont montré une volonté dans leur performance de déconstruire ce qui semblait aller de soi, d'interroger le conditionnement des lieux et des comportements. Les perforations verticales entre les niveaux, les grandes surfaces réfléchissantes des miroirs, la création de flux horizontaux et verticaux en excentrant les escaliers, l'omniprésence des formes colorées, ont représenté autant de dispositifs qui ont entraîné des expériences sensibles étonnantes.

77 On l'aura compris, proposer aux étudiants une approche immersive des lieux, cherche à mettre en mouvement la pensée de l'architecture à partir de leur engagement corporel. Le temps de « déstabilisation » perceptive des expériences puis la conception de performances a mis en valeur une possibilité de langage corporel dans les lieux étudiés. En faisant émerger une conscience corporelle, ils se sont trouvés à l'opposé de la position surplombante à laquelle ils sont généralement habitués au cours de leur formation. Le passage de la conscience d'être, ici et maintenant, à la pensée d'une action est un moment de flottement entre la subjectivité et des connaissances partagées, certainement très utile à l'établissement de la confiance nécessaire à la conception. Un glissement bénéfique s'opérerait donc entre conscience de soi et confiance en soi.

78 Pour plus de clarté, nous pourrions définir les étapes de notre démarche pédagogique à partir des trois postures de recherche que défend Rachel Thomas pour une compréhension des ambiances urbaines. Celles-ci sont résumées selon trois expressions inspirées des travaux de J.-P. Thibaud (2003) : « Faire corps - prendre corps - donner corps

aux ambiances urbaines » (Thomas, 2013). Nous retrouvons dans cette triade, les trois stades à partir desquels nous avons construit la progression de notre enseignement. La première étape consiste à amener les étudiants à *faire corps* avec les ambiances de la médiathèque Malraux. Elle vise à poser les bases d'un processus d'intériorisation, de conscientisation qui invite l'étudiant à être sensible à la manière dont il incorpore l'ambiance dans laquelle il se trouve à partir de son attitude, de sa gestuelle, de ce qu'il s'autorise ou non à faire. Cela consiste principalement pour l'étudiant à développer sa capacité d'écoute envers soi et son environnement ainsi qu'à vivre avec plus d'acuité sa condition corporelle. La principale difficulté étant de faire accepter le temps long et nécessaire de l'immersion. La deuxième étape se veut plus engageante puisqu'elle demande de *prendre corps* dans ces ambiances. Elle nécessite de rentrer en tension avec le lieu, d'en sentir ses résistances comme ses potentialités. Cette étape passe par l'expérimentation. Elle vise à jouer du pouvoir expressif du corps, des possibilités d'interventions individuelles et collectives afin de faire grossir les modes d'existence de l'ambiance pour les rendre plus intelligibles. La difficulté est de trouver les mises en situation qui vont exacerber cette rencontre sans la dénaturer. Il y a aussi le risque de se laisser déborder par l'énergie du jeu en évacuant toute capacité réflexive. Enfin, la troisième étape est celle de *donner corps* à l'épaisseur de la vie sensible de la médiathèque. Les étudiants sont invités à aller au-delà d'une lecture descriptive des rapports entre corps et ambiance pour trouver les moyens de leur traduction *via* la performance corporelle. A partir de ce mode d'expression, il leur faut révéler ce qu'ils ont saisi de la puissance d'imprégnation des lieux.

79 Proposer plusieurs années de suite ce séminaire nous a permis de mieux baliser la place et le rôle de l'expérience dans notre démarche. Nous avons appris à la densifier en lui accordant toujours plus de poids dans sa dimension vécue mais aussi à l'encadrer de temps réflexifs et d'opérations de conceptualisation. Les débats réguliers que nous avons plus largement au sein de l'école et en dehors nous permettent également de mieux appréhender la finalité d'une telle approche au sein d'une formation en architecture.

80 Aussi, l'expérience corporelle de l'architecture est sans doute à questionner aujourd'hui alors que la modélisation informatique est devenue le principal outil de la conception architecturale. En effet, la disparition du dessin manuel a gommé une dimension « corporelle » du travail d'architecture. Mais n'est-ce pas une chance pour échapper à un travail qui était souvent mécanique et pas toujours valorisant ? Cela permet de s'investir dans des méthodes plus conscientes, en utilisant l'expérience corporelle de manière créative car l'expérience sensible est un moyen de véritablement vivre l'architecture projetée. Par exemple, des architectes aussi différents que Peter Zumthor ou Kazuyo Sejima fabriquent des grandes maquettes pénétrables, au moins avec la tête. Dans le cas de Zumthor certaines maquettes sont réalisées avec des matériaux reproduisant fidèlement la matérialité du futur édifice, afin d'offrir les possibilités de s'y projeter corporellement.

81 L'expérience sensorielle offre aussi un moyen de recueillir des informations sur la perception de l'environnement bâti ouvrant à une démarche ouverte, voire partagée du projet. Le travail de l'architecte Jan Gehl (2013), par exemple, repose sur l'énoncé de la perception sensorielle que des habitants ont de leur environnement pour comprendre comment celui-ci ouvre ou inhibe des possibilités d'interaction. Cette méthode de travail a conduit à des actions d'amélioration d'espaces urbains comme à Copenhague, New York ou EuraLille. Elle se sert de l'expérience sensible pour ouvrir à une expérience de la

relation sociale et conduit à une conception plus démocratique du projet urbain et architectural.

BIBLIOGRAPHIE

Abramovic, Marina. 2017. *Traverser le mur*. Paris : Fayard.

Bataille, Georges. 1970. *Courts écrits sur l'art*. Paris : Gallimard.

Failla, Luigi. 2017. *La bibliothèque comme espace public. Du livre à la ville*. Lavis : éd. MétisPresses.

Gehl, Jan. 2013. *Pour des villes à échelle humaine.* Montréal : éd. Ecosociété

Grout, Catherine. 2012. *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace*. Bruxelles : Ed. Lettre volée.

Hall, Edward. T. 1971 [1966]. *La dimension cachée*. Paris : Points.

Holl, Steven ; Pallasma, Juhanni ; Perez Gomez, Alberto. 2006. *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco : William Stout Publishers.

Jacques, Jean-François. 2009. Intimité, *Revue de l'association des bibliothécaires de France*. nº 47/48, décembre, p. 8-12.

Lebois, Valérie ; Laburte. Dominique. 2016. L'engagement corporel, une démarche du projet architectural. Pédagogie pluridisciplinaire et immersive des ambiances architecturales. In : Rémy, Nicolas (dir.) & Tixier, Nicolas (eds.). *Ambiances, tomorrow – Ambiances, demain : Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances – Actes du 3e congrès international sur les ambiances*, Volos, 21 - 24 septembre 2016. University of Thessaly : Réseau international Ambiances. vol. 1, p. 301-306.

Leclaire, Céline. 2010. S'asseoir, braconner, se courber : le vocabulaire des corps à la médiathèque. *Bulletin des bibliothèques de France*. t. 55, nº 6, p. 59-64.

Moles, Abraham & Elisabeth, Rohmer. 1972. *La psychologie de l'espace*. Paris : Casterman.

Straus, Erwin. 2000 [1935]. *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble : J. Millon.

Shusterman, Richard. 2010. *Soma-esthétique et architecture : une alternative critique*, Genève : Haute école de design.

Thibaud, Jean-Paul. 2015 [2003]. Grammaire générative des ambiances. In : *Eprouver la ville en passant. En quête d'ambiances*, Lavis : MétisPresses, p. 193-220.

Thomas, Rachel. 2013. Décrire l'arrière-plan corporel de l'expérience urbaine. In : Thibaud Jean-Paul, C. R. Duarte (eds). *Pour une écologie sociale de la ville sensible. Ambiances urbaines en partage*, Vérone : éd. MétisPresses, p. 227-239.

Vigarello, Georges. 2014. *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*. Paris : Seuil.

NOTES

1. L'expression « dispositifs attentionnels » désigne un ensemble de mises en situation et de consignes corporelles proposant aux étudiants des expériences pour augmenter leur attention au présent et à la conscience d'être. Jérôme Grégory l'a utilisé pour présenter sa formation à la Haute École d'Art du Rhin - HEAR, destinée à préparer à une observation attentive des œuvres d'art. L'expression vise à obtenir un effet comparable à l'état d'hyper-attention, fondé aussi sur l'expérience du spectateur d'une œuvre d'art, que Georges Didi-Huberman nomme « attention flottante » dans « Devant l'image », (Les éditions de Minuit, 1990).
2. Dans l'article présenté pour le 3e Congrès International sur les Ambiances à Volos, nous avions nommé « facilitateurs sensoriels » des personnes qui cultivent une relation au corps singulière et qui sont capables de la transmettre. Ils placent les étudiants dans des mises en situation aptes à questionner le rapport sensoriel à l'espace. Outre les personnes déjà citées, on peut encore mentionner Thierry Jammes, spécialiste de la mobilité des déficients visuels, aveugle de naissance.
3. Vivian Fritz-Roa, danseuse, chorégraphe, docteure UFR des ARTS, Université de Strasbourg. Voir son site internet : https://vivianfritzroa.com/
4. Pasquale Nocera, danseur, chargé de l'Accueil studio, Ballet de l'Opéra national du Rhin
5. Patrick Romieu, anthropologue du son et de l'écoute, chercheur associé au CRESSON, co-fondateur & animateur de l'association aCousson4, directeur de l'Observatoire sonore de Haute-Provence.
6. Nous disposons au total de onze performances corporelles réalisées au sein de la médiathèque Malraux sur trois années consécutives (2015 - 2017) par des groupes d'étudiants différents à chaque rentrée universitaire. Elles ont été présentées devant un public constitué de membres de la médiathèque, d'enseignants invités et d'usagers curieux. Après chaque performance, le public était invité à réagir et à livrer son point de vue et ses réflexions. Nous avons consigné ces échanges et gardé une trace vidéographique de toutes les performances.

RÉSUMÉS

Enseigner l'expérience sensible de l'architecture apparaît une nécessité alors que les moyens de conception deviennent de plus en plus immatériels. Il est proposé pour cela une méthode reposant sur un principe de pédagogie active où l'étudiant apprend en agissant, à partir d'interactions vécues entre son corps et l'ambiance d'un lieu. Un premier temps consiste à enquêter sur l'ambiance à partir d'exercices corporels destinés à retenir l'attention des étudiants. Un deuxième temps leur demande une restitution des résultats de l'enquête à travers la conception et la réalisation d'une performance corporelle. Cet article est une synthèse des travaux d'étudiants de master 1 et master 2 de l'école d'architecture de Strasbourg, immergés dans les espaces de la médiathèque Malraux à Strasbourg.

Teaching the sensory experience of architecture is a necessity as the means of design features become increasingly immaterial. For this reason, a method based on a principle of active pedagogy is proposed, where the student learns by acting, based on interactions between the

body and the atmosphere of a place. A first step is to investigate the atmosphere through physical exercises, designed to retain the attention of students. A second stage asks them to provide the results of the investigation through the design and the realization of an embodied performance. This article summarizes the work of students in first and second year of Master's degree at the Graduate School of Architecture of Strasbourg, immersed in the spaces of the Malraux multimedia library in Strasbourg.

INDEX

Mots-clés : expérience sensible, corps, dispositifs attentionnels, performance
Keywords : sensory experience, body, attentional devices, performance

AUTEURS

VALÉRIE LEBOIS

Valérie Lebois, Ensas, Graduate School of Architecture of Strasbourg – AMUP (EA 7309), Université de Strasbourg, France, psychosociologue, docteure en architecture. Enseignante à l'école d'architecture de Strasbourg. Chercheure au laboratoire AMUP.
valerie.lebois@strasbourg.archi.fr

DOMINIQUE LABURTE

Dominique Laburte, Ensas, Graduate School of Architecture of Strasbourg – LaboLumière AMUP (EA 7309), Université de Strasbourg, France, architecte, co-fondateur et codirigeant du bureau d'architecture Sutter & Laburte. Enseignant EnsaNancy et EnsaStrasbourg. Directeur de recherche au Cempa - EnsaNancy. Chercheur à l'AMUP - EnsaStrasbourg - Université de Strasbourg, avec la responsabilité du LaboLumière depuis 2008.
dominique.laburte@strasbourg.archi.fr