PARFOIS JE SUIS DEUX

Julien Tamini

Parfois je suis deux

Introduction

Danse

Quelle est la place de la danse dans la ville ?

Préambule : Je danse

Histoire de la danse contemporaine

La ville comme scène

La danse, communication et perception collective dans l'espace commun

Questionner le statut du spectateur

Mettre en scène l'espace public

Ville

Quelle est la place du design dans la ville ?

Préambule : le mythe de l'espace public

Une urbanité à repenser

Vivre l'espace public

Susciter l'intérêt pour réinventer sa ville

Nouvelle d'après

Annexes et bibliographie

Parfois je suis deux

L'espace scénique urbain de la danse peut-il impulser un nouveau dynamisme à la ville ?

Introduction

Avant tout, il sera précisé que je ne suis pas danseur professionnel. Je ne suis qu'un amateur, qu'un débutant qui gesticule sans maîtriser ses mouvements. Mais nous partirons du principe que taper du pied, bouger la tête, gesticuler, marcher en rythme, faire rebondir les doigts sur l'accoudoir du siège, c'est danser, sous toutes les formes qu'il soit.
Dans mon texte *Je danse, tous les jours je danse*, je tente de mettre des mots sur les motivations et les raisons qui me mènent à ce projet. En effet, il est dit que je danse dans toutes mes activités quotidiennes, de manière inconsciente, pour répondre à un besoin d'essouffler une énergie débordante. J'utilise la danse comme un moyen d'expression, car parler et écrire me crispe et crée un manque de confiance en moi. La danse est la représentation de mes émotions dans leurs états bruts. Je m'intéresse à l'instantanéité de ce que libère le corps. Et c'est cette poésie du mouvement, irréfléchie et interactive, que je me suis amusé à transposer dans mon environnement pour voir le monde se mettre à danser. À travers l'architecture, l'homme et le temps. Ma ville s'est transformée en une magistrale accumulation de mouvements et de dialogues entre ces différents éléments.
Dans ces quelques lignes, je dévoile donc mon attirance pour la danse et notamment pour la danse contemporaine, et ce pour ses facultés d'expression. C'est à ce moment-là que je pose un premier constat. Assister à des performances de ce type nécessite une réelle volonté personnelle de s'initier à ces pratiques. En effet, les représentations de danse sont majoritairement réservées à un public averti, dans des lieux clos, et cela implique aussi un investissement financier. Ainsi, je me permets de parler encore un peu à la première personne, car je fais partie de cette multitude d'individus qui sont sûrement intéressés, mais encore bien trop peu initiés à cet art, pour avoir la volonté d'aller assister à des représentations.
De là découle mon premier questionnement, sur la possibilité de faire venir à nous ces performeurs, notamment dans la ville qui est irrémédiablement une scène gigantesque à ciel ouvert. Peut-être, cela permettrait d'ouvrir le regard à tous, sur ces pratiques. Une ouverture qui doit alors se manifester par ces représentations publiques, mais aussi par une médiation à ne pas négliger, pour inviter l'observateur à comprendre. C'est alors que se dégage une idée : comment permettre, au non-initié, au débutant, de recevoir ce type de prestations ? Les performeurs, eux, peuvent voir dans cette nouvelle pratique une ambition d'évolution. Peut-on aborder la danse dans l'espace public comme un nouveau terrain de pratique ? La ville devient un support chorégraphique, qui s'ouvre encore un peu plus vers l'inattendu et la spontanéité. Il semble aussi intéressant d'aborder un public nouveau, pour questionner ses représentations, et les expliquer.
Alors dans quelle mesure l'intervention du designer d'espace peut-elle y prendre part ? Peut-être, faut-il reconsidérer sa fonction et le placer à la fois comme un scénographe, mais aussi comme un designer de services. Si l'on considère la scénographie comme un art de la relation, entre les performeurs, les spectateurs, et l'urbain, peut-on explorer la question de faire scène, sous toutes ses formes, comme un des ingrédients d'une nouvelle pratique collective dans l'espace public ? Il est alors aussi essentiel d'orienter la recherche et les rencontres vers ces acteurs que sont les performeurs, les spectateurs et l'urbain.
Je m'intéresse à cette corrélation entre l'architecte urbaniste et le scénographe, le scénographe et le designer de services, le danseur de salle et le danseur urbain, le spectateur initié et le novice. *Parfois je suis deux* devient ce lien de causalité qui implique, le danseur et son personnage,

le danseur et le spectateur, le danseur et la ville, le spectateur et la ville, le danseur et la scène, le spectateur et la scène. Tout un chacun est relié à un autre acteur. *Parfois je suis deux* c'est aussi moi-même, à la fois designer de services et scénographe, spectateur et danseur, usager de la ville et inventeur d'une nouvelle urbanité.

DANSE

Quelle est la place de la danse
dans la ville ?

Préambule

Je danse. Tous les jours je danse.

Je danse pour différentes raisons. Je danse parce que je suis heureux, parce que je suis triste, parce que je m'ennuie, parce qu'il fait beau. Je danse quand je range mon appartement, quand je suis au travail, dans les files d'attente, dans le bus, dans ma voiture. Je danse pour tout un tas de raisons. N'entendez pas que je sois un danseur avisé. Je parle de la danse, sous toutes ses formes.
Tapez du pied, bougez la tête, gesticulez vos bras, marchez en rythme, faites rebondir vos doigts sur l'accoudoir du siège. Voilà, vous dansez. Facile, n'est-ce pas ? Et bien ce sont tous ces petits gestes du quotidien qui font de moi un danseur né. Je danse ma vie tous les jours. Le temps a été long avant de comprendre ce besoin profond de danser. Un besoin interne pour une expression totalement extérieure.
C'est étrange, car depuis petit, je suis sujet à un manque de confiance en moi. Je n'ose pas toujours prendre la parole en public, car j'ai certaines lacunes d'orateur. J'aime m'exprimer à l'écrit, mais je n'aime pas qu'on puisse découvrir ce qui vit en moi. Et pourtant, j'adore danser. Ce qui est contradictoire à mon désir habituel de conserver mes émotions pour moi. En effet, par la danse j'exprime tout ce qui vit en moi et je le montre. Alors, quand je me suis mis à réfléchir à cette émotion que je laissais paraître, par ma pudeur et ma timidité retrouvées, je n'ai plus dansé. Pendant quelques mois, ou quelques années peut-être. Mais ces moments, sans libérer l'énergie qui était en moi, m'ont permis de constater que danser était un besoin presque vital pour moi. Peut-être suis-je un hyperactif, ai-je besoin d'un défouloir. Alors j'ai arrêté de réfléchir à ce que je donnais à voir de moi, et je me suis rendu compte

que danser était avant tout instinctif, irréfléchi.
C'est ce qu'il me plaît dans ce processus d'accumulation de mouvements. On transmet notre être intérieur, sans avoir à trouver les mots justes, à ponctuer notre discours d'une émotion qu'on met en scène. La danse est instantanée, on exprime ce qu'il y a de plus fort en nous à un moment précis. L'éphémère de nos émotions donne de courts moments de partage et d'interaction avec notre environnement.
Alors, j'ai commencé à m'intéresser de plus près à tout ce qui m'entoure. Et le monde s'est mis à danser. En commençant par la ville à proprement parler. Regardez ces bâtiments, ils sont si hétérogènes et pourtant chacun d'eux semble composer son mouvement par les rythmes de ses fenêtres, son habit de pierre ou de son crépi plus ou moins coloré. Ils se répondent d'une rue à l'autre par leurs volumétries, leurs différences et leurs similitudes. Le tissu urbain entre alors dans un gigantesque dialogue chorégraphique.
En zoomant un peu plus dans cette ville, on y trouve tous ces espaces qui la constituent, et qui nous accueillent, nous, humains. Car tout ce tissu nous est dédié et constitue notre espace de déplacement, de pause, de vie. Nous sommes sur une piste de danse où tout est permis. Entrez sur cette place, au printemps, les amoureux de tout âge déambulent lentement sous le doux soleil qui illumine la place. En été, la fontaine fait gesticuler ces enfants qui se trempent, les pieds dans l'eau. En automne, les rares piétons accélèrent le rythme de leurs pas pour se réfugier à l'abri de la pluie, dans le centre commercial. En hiver, le sapin de Noël entraine, par petits pas, un mouvement concentrique de la foule vers ces lumières qui s'élèvent jusqu'à 30 mètres plus haut. Cette foule, ces personnes, qui courent, qui marchent, qui se croisent, qui se demandent l'heure, qui s'entrechoquent par faute de ne pas avoir regardé devant eux, sont les performeurs de cette ville qui danse. Ils apparaissent sur cette place et disparaissent dans les coulisses des rues, quelques secondes plus tard. Les flux d'une population et les gestes de tout un chacun constituent cette gigantesque composition inattendue et évolutive, en fonction des interactions entre eux, la ville, et le temps.
C'est en vous faisant part, exceptionnellement par écrit, de mes émotions, de mon interprétation de la ville, que je vous invite dans mon monde. Celui de l'expression par la danse. Il vous en faudra du courage pour me rejoindre, j'en ai conscience. Pour beaucoup, il est plus facile, et moins intimidant, de s'exprimer au monde par la parole. Moi, j'ai dû prendre mon courage à deux mains pour vous.
J'ai tenté de transposer avec des mots ce que j'aurais aimé vous dire par le geste. Mais je ne suis pas seul. Le monde est constitué d'une multitude d'individus qui utilisent la danse comme moyen d'expression. Du débutant qui gesticule, en passant par ce danseur de break dance qui tourbillonne, jusqu'à cette danseuse contemporaine qui flotte en apesanteur. Tous se confient à vous. Regardez de plus près, lisez entre les mouvements. Ce qui vous paraissait être une accumulation de gestes sans résonnance particulière, vous apparaîtra peut-être aujourd'hui comme une émotion, un discours, ou une prise de position politique.

Histoire de la danse contemporaine

Dans sa définition et son essence brute, la danse se définit comme ***« Un mouvement rythmique du corps de l'homme. Une activité ludique d'une personne seule ou de plusieurs partenaires, consistant à exécuter une suite de pas, de mouvements du corps et d'attitudes rythmiques, le plus souvent au son d'une musique instrumentale ou vocale. »***[1]
Mais, plus qu'un simple descriptif d'actions, la danse est une pratique qui relève du sensible, qui se mue depuis le début de son existence[2]. Mon projet s'intéresse à la danse dans son ensemble, aux émotions personnelles ou de groupe qu'elle peut générer. Mais il s'agit plus particulièrement de mettre en lumière la danse dans ses applications contemporaines. Cette pratique, difficile d'accès et d'appréhension, est sujette à un manque de reconnaissance de tous les publics. Car elle est au cœur de problèmes tant économiques, concurrentiels que de médiations[3]. Il semble alors intéressant de définir brièvement l'histoire et l'origine de cet art qui semble, aux premiers abords, étrange et abstrait.
En effet, la danse contemporaine s'est développée suite aux différentes transformations de la danse en général. Elle puise une inspiration dans le mouvement de l'époque moderne au début du XXème siècle. La danse moderne se démarque de la suprématie des ballets classiques en s'affranchissant des pas codifiés. Le corps dansant se tourne

1. Définition tirée du site : http://www.cnrtl.fr/definition/danse
2. cf. La danse communication et perception collective dans l'espace commun, p. 29
3. cf. Annexe : étude de marché de la danse contemporaine

vers la recherche de l'expression, les mouvements sont dédiés à l'émotion intérieure et une réelle liberté est prise sur les autres danses qui imposent des règles. Parmis les pionnières de ce courant on peut citer Isadora DUNCAN une danseuse et chorégraphe américaine, qui pratique la danse libre. Elle favorise l'expression corporelle comme une reconnexion avec la nature et incarne la libération du corps féminin.
Ou encore Marta GRAHAM, une autre danseuse chorégraphe américaine qui révolutionne le monde de la danse par son art qui tend à exprimer le soi intérieur. Par le corps faire émerger les émotions humaines. Sa faculté d'enseigner cet art reste encore aujourd'hui d'actualité.
Dans les années 1960-1970, c'est sous l'impulsion de cette époque moderne que la danse contemporaine se développe petit à petit avec des artistes, danseurs et chorégraphes, qui réinventent toujours plus les codes de la danse en puisant leur inspiration dans d'autres types d'art. La particularité de la danse contemporaine se trouve dans son appropriation très large. En effet, Merce CUNNINGHAM, élève de Marta GRAHAM avant d'être danseur et chorégraphe, incarne le post-modernisme et met de côté les émotions du danseur comme mouvement pour laisser place aux émotions du spectateur. Sous son impulsion, l'art de la scénographie est en plein essor. Aussi, Il ancre, avec d'autres danseurs, chorégraphes, en parallèle, les principaux axes d'expérimentation autour du Temps, de l'Énergie, du Poids, et de l'Espace.
Pina BAUSCH autre danseuse chorégraphe reconnue, puise dans le théâtre et la danse pour proposer un nouveau type de spectacle. La particularité de la danse contemporaine, c'est cette possibilité de s'inspirer de diverses formes d'art tels que la cinématographie, le théâtre, le cirque, l'architecture ou encore la littérature pour en faire un art très riche.
Une richesse culturelle aux multiples inspirations qui peuvent néanmoins desservir à l'appréhension d'une œuvre, notamment pour un public amateur.

La ville comme scène

Dynamique des lieux

Posons notre regard sur les espaces de la ville. Qu'elle est poétique cette ville ! De toutes ses typologies d'espace, la ville propose à ses usagers un paysage de toutes les sensibilités. Elle s'étire au réveil par ses grandes places, suffoque dans ses ruelles étroites, respire par ses parcs, pense son futur dans le mouvement de l'eau, et se renouvelle au gré des besoins de ses habitants. Et, certains d'entre eux voient ce que la ville a à offrir.
Et pour la remercier, la questionner, ils dansent cette ville. Tous les espaces qui la constituent deviennent, par le même regard qu'un chorégraphe pourrait avoir, des décors et des scènes de danse grandeur nature. À Lyon, Pierre DELOCHE[4] interprète, par son œuvre Traversée[5], la Place des Terreaux que l'artiste Daniel BUREN et l'architecte Christian DEVRET avaient conçue ensemble.

Pierre DELOCHE, *Traversée*, Lyon, 2002

4. cf. Questionner le statut du spectateur, p. 47
5. Pierre DELOCHE, Traversée, 2006, Lyon, France

Le danseur-chorégraphe, s'inspire de la trame orthogonale des traits blancs sur la dalle du sol, et invite par ses créations civiles, à faire dialoguer cette place. Les danseurs sont parés de vêtements noirs et blancs, et installent une linéarité dans leurs mouvements, reprenant la trame du site. Ils font corps avec le lieu, ils l'habitent entièrement jusqu'à se fondre dedans. En cela, la place ne devient pas un espace de trajectoires humaines désintéressées. Elle prend vie et propose, à tout passant qui souhaite s'interroger sur cette performance, un regard sur l'espace dans lequel il se trouve. D'ailleurs, le sociologue George SIMMEL[6], dans son essai sur *Venise*, bien que son analyse de cette ville soit principalement une critique, parle de ce tissu urbain comme s'il décrivait un décor. Il considère Venise comme une scène, accoutumée des plus belles parures architecturales, où l'habitant devient un acteur qui a pleinement conscience que les coulisses de la ville sont tout autre. Il oppose Venise à la ville de Florence, pour nous dire que chaque ville se compose d'un décor particulier, qui dégage par son histoire et ses perspectives à venir, une réelle identité. C'est pourquoi il semble intéressant de s'inspirer de ses propos, pour souligner le fait que la dimension archétypale et historique de l'architecture des villes - qui constitue leur identité et autour de laquelle elles se transforment - est la première source d'inspiration des danseurs et chorégraphes, on parle alors de lieux dramaturges. Comme l'interprétation de la compagnie Migrateurs/Transatlantique propose *Statues quo* pour le projet chorégraphique *Villes Mouvementées*[7], qui propose des statues mouvantes interprétées par les danseurs, dans toute la ville. Ouvrir le regard du citadin sur son environnement, et mettre la ville en corps est leur démarche. Ils identifient leurs personnages aux éléments de la ville et notamment à des éléments qui font partie de l'identité historique des urbanités, telles que les sculptures ornementales des architectures.

Migrateurs / Transatlantiques, *Statues quo*, Marseille, 2007

6. George SIMMEL, Rome, Florence, Venise, Allia, 1998, 61 pages, Petite collection

7. Villes Mouvementées est un projet urbain et chorégraphique, prenant la ville comme espace chorégraphique, et les corps en mouvement comme les révélateurs de l'urbain, ce projet propose une série d'interventions qui met le public, les passants au coeur de la proposition.

Le corps comme mesure

Évider les lieux, vivre l'espace, par le corps et le mouvement. Rythmer ses pas sur la trame du sol, glisser d'une limite à l'autre des murs, se jouer de la lumière qui immerge le volume. Saisir l'identité de l'espace pour se l'approprier. La danse est une de ces pratiques artistiques qui se saisit au maximum la spatialité. D'ailleurs, c'est une des raisons qui a poussé les premiers danseurs de l'urbain à quitter la boîte noire qu'est la scène d'intérieur. Expérimenter de nouveaux terrains, de nouvelles poétiques et relations aux publics. Ces expérimentations et performances urbaines prennent sens dans l'immensité qu'est la ville. Pour différentes raisons, le tissu urbain est de plus en plus pensé à trop grande échelle pour l'humain, alors que l'architecture est l'invention de ce dernier, dans une nécessité de répondre à ses besoins.[8] Alors, par la force d'expression du corps inclus dans un espace donné, la danse peut devenir engagée. Bien sûr, dans beaucoup des prestations, qu'elles soient en salles ou en extérieurs, réside une conviction, une opinion. Mais, en s'attardant simplement à la place du corps dans la ville, il est intéressant de questionner l'environnement, tant architectural qu'humain. Ce sont des interventions comme celle de Willy DORNER, avec *Bodies in the urban space*[9], qui invite à porter un regard sur l'échelle de l'urbanité. En effet, le chorégraphe, accompagné de performeurs-danseurs, utilise le corps comme outil de mesure des dimensions spatiales. Et plus que ça encore, il donne du sens à cet outil, une fois qu'il est placé dans un contexte architectural. Le principe de sa démarche est simple : il est une nécessité d'occuper les espaces vides pour les emplir de corps. Une corrélation se fait entre architecture et corps pour donner à voir, là, l'aspect fonctionnaliste de la ville, ou plutôt la liberté qu'il pourrait y regorger. Le procédé est rapide et efficace, les performances envahissent la ville aussi vite qu'elles s'en vont, mais laissent aux spectateurs une image qui marque et qui questionne leur environnement.

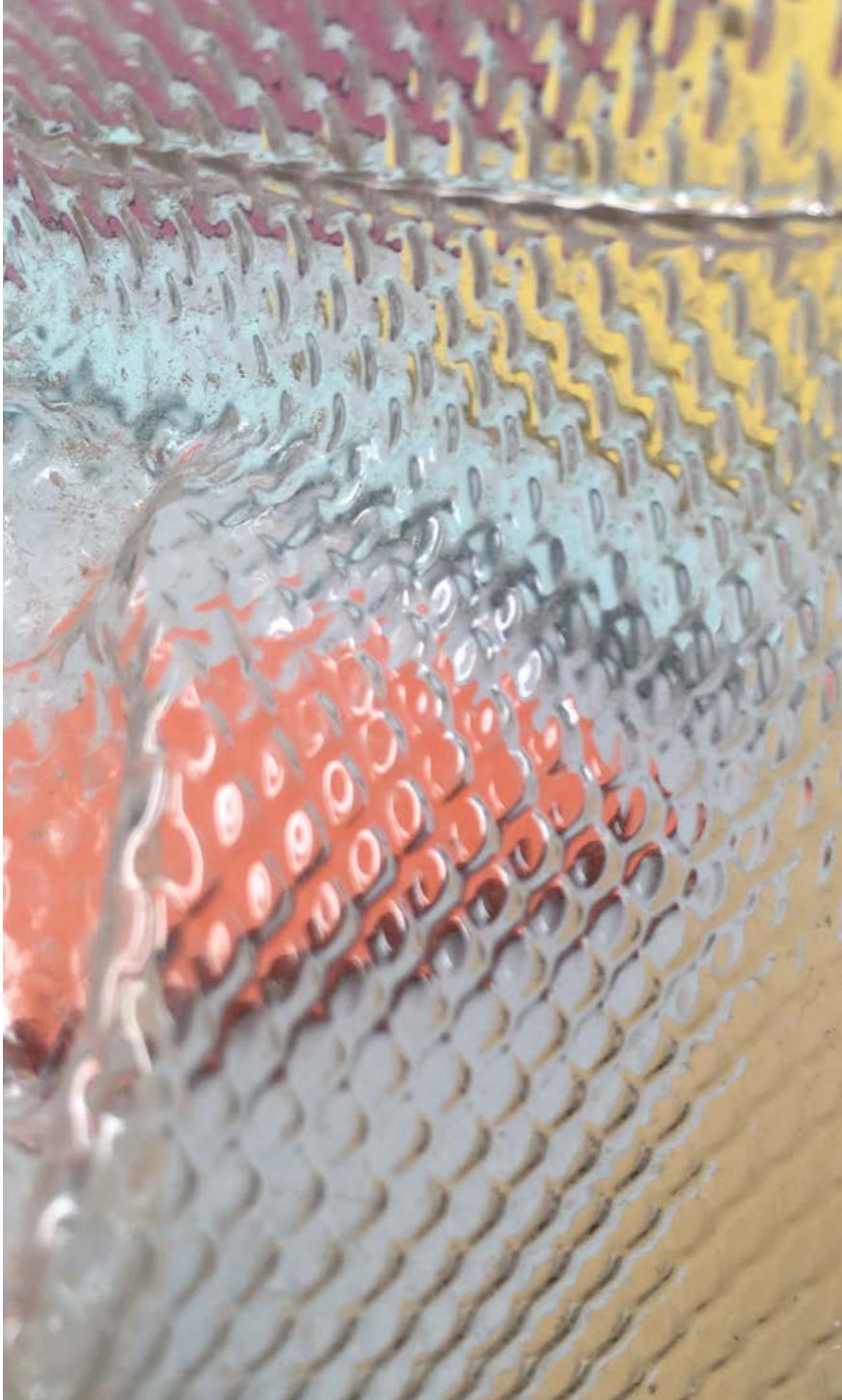
8. cf. Partie Ville, Une urbanité à repenser, p. 5
9. Willy DORNER, Bodies in urban spaces, 2013, Bangor

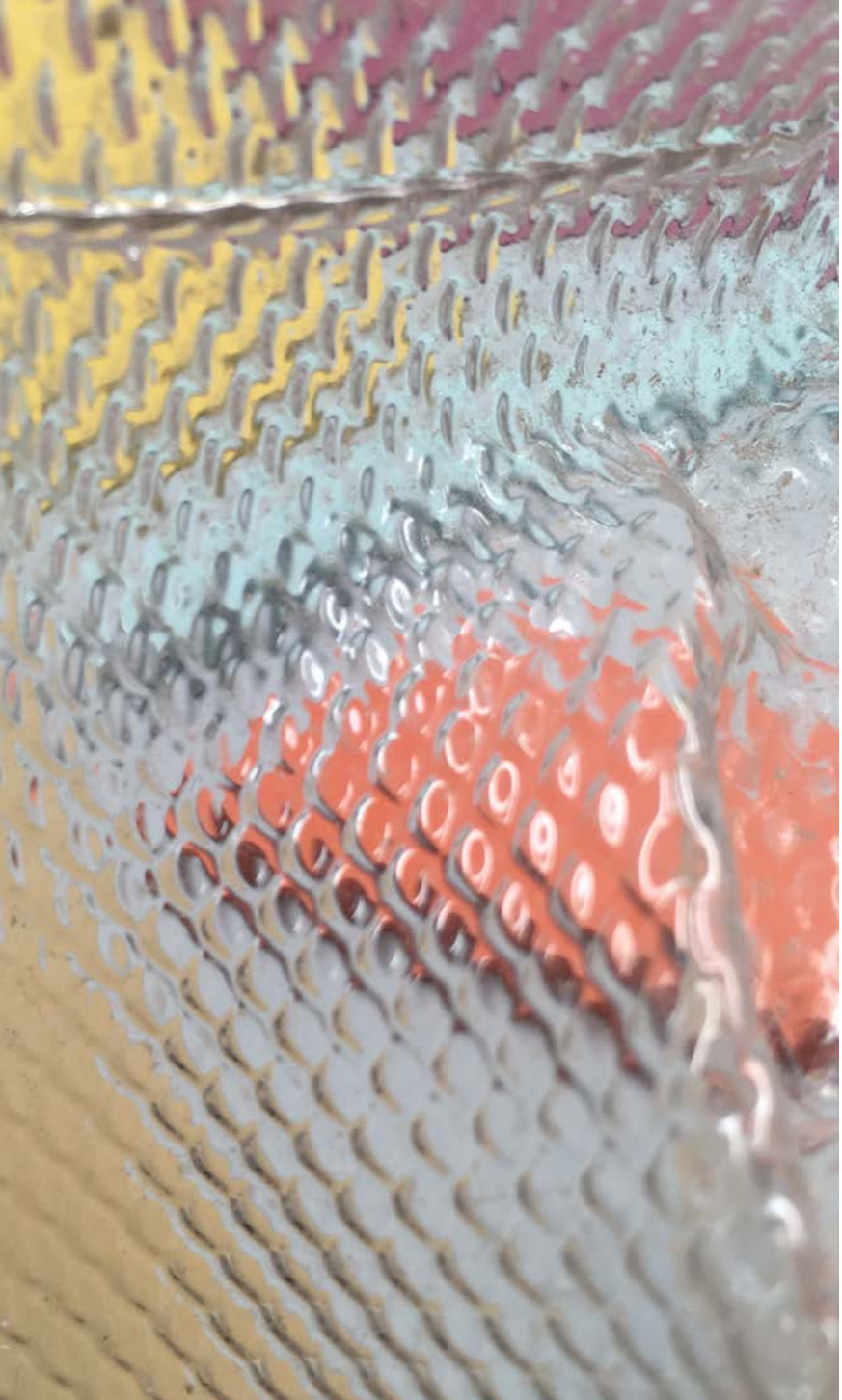
Willy DORNER, *Bodies in the urban space,* Bangor, 2014

Mesurer le lieu c'est aussi chercher à le vivre et le comprendre. Effectivement, le corps est aussi un outil de mesure de l'entité d'un espace. Et comment vivre mieux l'espace que par l'expression qui se dégage d'un corps de danseur. En fait, le danseur devient l'interprète d'un lieu qui a beaucoup à dire. C'est la conviction de Philippe GUERIN qui témoigne de l'intérêt d'enseigner cette relation entre la danse et l'édifice aux étudiants d'architecture. Par l'atelier *Le corps à l'édifice*[10], de Caroline DE PICARD, il était proposé aux étudiants de s'immerger dans des lieux abandonnés, emplis d'histoire,

10. Philippe Guérin, « Le corps à l'édifice. À propos d'un enseignement croisé danse architecture », Repères, cahier de danse 2006/2 (n° 18),p. 18

pour faire naître des sensations de vie originelle. Ainsi, Philippe GUERIN met en avant que tout architecte devrait avoir ce rapport avec l'espace, prônant les sens kinesthésiques pour que ces souvenirs du corps les guident vers une architecture des plus sensibles.





La danse, communication et perception collective dans l'espace commun

La danse a beaucoup évolué à travers le temps, par ses formes et ses convictions, tenant compte d'une époque précise.
Le catalogue qui suit propose un large panel de références qui abordent la danse comme un outil d'expression et de communication d'un groupe, dans des espaces communs, hors les murs, et aujourd'hui dans les espaces publics.
Il s'intéresse à la manière qu'à la danse, de générer une émotion collective, un mouvement collectif, à travers les représentations iconographiques, cinématographiques, photographiques et architecturales. En effet, la danse devient le liant d'un groupe par la dimension spirituelle qu'elle incarne depuis l'antiquité jusqu'à aujourd'hui. Mais, de ces processions religieuses et publiques qui prennent naissance par les croyances, on peut constater, à travers le temps, que l'on interprète aussi l'espace des communs comme un lieu de festivité et de danse. La danse s'appuie sur le mouvement centrifuge du public/specta(c)teur qu'elle génère, pour soulever l'émotion et proposer un échange anodin. Ainsi, c'est cette possibilité d'exprimer différemment une opinion personnelle ou de groupe que l'on retrouve dans la danse hors les murs. Le corps et les espaces communs peuvent alors se rendre au service d'un engagement ou d'une ambition, à la fois personnelle et politique.

La danse de groupe, une relation au divin

La danse macabre

Johannes FÜRST, *Danse macabres,*
Pologne, 1635-1666

La danse macabre est un motif artistique populaire élaboré à la fin du Moyen Âge. Elle se nourrit des inquiétudes des temps de crise en y répondant par la force de l'imaginaire. La danse macabre est une critique morale adressée aux vivants, afin de réfléchir à leur condition. En effet, elle souligne la vanité des distinctions sociales en consolant les plus pauvres, et prévient les plus riches qu'ils ne sont pas au-dessus des lois. En cela, il est représenté que tout un chacun à sa faucheuse. Les vivants sont donc des personnages représentant les différentes strates sociales et les morts sont squelettiques. Ils dansent, se moquent et entraînent vers la mort les vivants.
Généralement, les danses macabres étaient représentées sous la forme d'une farandole, optant pour un format très linéaire et très long. Dans cette gravure, sous la forme d'un pamphlet, il est intéressant de constater que la danse macabre est représentée non pas par une farandole, mais par une ronde. Cette représentation circulaire de Paulus Fürst, datant des années 1630, est la première connue. Elle répond à une nécessité de gain d'espace et propose un autre rapport entre les personnages, par cette spatialité concentrique. Cette gravure est intéressante dans l'horizontalisation des hiérarchies sociales par la ronde de la danse qu'elle propose. C'est par cette danse qu'il y a un échange avec la mort, certes satyrique, mais moins effrayant.

La danse antique, une communication vers les dieux

Plaque Campana, Reliefs néo-attiques,
Paris, France, fin 1er siècle avant
J.-C. - déb. 1er siècle après J.-C

Plaque Campana est un relief de style néo-attique. C'est l'œuvre d'artistes grecs travaillant en Italie à la fin de la République et au début de l'Empire. La partie droite de la plaque, en plâtre coloré comme la terre cuite - qui est le matériau originel de l'œuvre -, est une restauration moderne. Ce relief représente un cortège de jeunes bacchants et bacchantes, dansant dans l'ivresse lors d'une fête en l'honneur du dieu Dionysos. C'est une des rares traces picturales, de la danse

pure, dans l'Antiquité. Pourtant la danse faisait partie des activités quotidiennes. Elle avait tout d'abord un usage divertissant, mais également religieux. Les Romains dansaient lors des naissances, des mariages ou encore lors des enterrements. Ils la pratiquaient aussi pour honorer les dieux. Dans l'Antiquité, la danse apportait ainsi plaisir et amusement, comme de nos jours, mais elle était cependant considérée avant tout comme un art de la beauté et de l'harmonie, dont le but était de rapprocher l'homme du monde des dieux. La danse permet d'échapper au monde rationnel et d'entrer en communication avec les forces magiques. C'est cet état de transe qui fut souvent représenté dans les œuvres artistiques de l'antiquité.Sur le relief, on discerne donc l'état de transe dans lequel entrent les danseurs. La représentation des bacchants presque nus légèrement vêtues de drapés paraissant vivants par l'énergie du mouvement des corps vacillants, sur la pointe des pieds et la tête tournée vers le ciel, donne cette impression qu'ils dialoguent avec leurs dieux.

La danse dans les rites funéraires

Julien TAMINI, *Funérailles sèches d'un chef gourmantché,* Photographie documentaire, Diapaga, Burkina Faso, 2013

Cette photographie documentaire sur les funérailles d'un chef de clan gourmantché, au Burkina Faso, relève d'un instant des danses funèbres organisées pour l'occasion. Au Burkina, selon les croyances, la mort n'est pas une fatalité, il s'agit d'un passage vers une nouvelle vie. Ainsi, ils célèbrent l'ancienne et la nouvelle vie du défunt. Les cérémonies funéraires ont toujours lieu en deux temps. Tout d'abord, il y a les « funérailles fraîches », celles-ci ont lieu dans les jours suivants le décès du défunt et ne durent qu'une journée, seul un petit comité assiste à ces funérailles.
Généralement, une année après l'inhumation du défunt ont lieu les « funérailles sèches ». Celles-ci ont un rôle de purification et d'accompagnement de ce dernier dans l'au-delà. Ces rites durent plusieurs jours. Pendant cette période, le village du défunt est en effervescence, et son activité est rythmée par les danses funèbres et les festivités.Pour l'occasion, les masques religieux sont de sortie. Un masque ce n'est pas seulement l'objet qui recouvre le visage, il s'agit aussi de la tenue vestimentaire de la danse qui l'accompagne. Les danses effectuées par les masques sont chargées de chasser les mauvais génies et de stimuler les esprits des ancêtres pour que ces derniers accueillent le défunt.
Ces funérailles sont publiques et concernent tout un chacun. Les danses funèbres galvanisent les rondes de personnes autour d'eux, qui dansent à leur tour pour accompagner le défunt. Dans un mouvement concentrique et rythmé, les corps se suivent tout au long de la procession.

L'espace commun, comme l'espace de danse

Scène de danse, scène de vie, scène public

Auguste RENOIR, *Bal du moulin de la Galette,* Huile sur toile, 131 × 175 cm, Musée d'Orsay, Paris, France, 1876

Le moulin de la Galette se situait sur la butte Montmartre. De nombreux moulins à vent rythmaient la vie sur la Butte depuis le Moyen Âge. Sorte de grand hangar, le moulin de la Galette était une de ces nombreuses guinguettes, qui prennent leur essor à mesure que se développent l'industrie du spectacle et l'ère des loisirs. On pouvait y danser le dimanche, à partir de 15 heures et ce jusqu'à la nuit tombée, en mangeant des galettes. L'ambiance joyeuse de liberté et de plaisir attirait alors la bohème et les artistes. L'œuvre *Bal du moulin de la Galette* de Renoir s'inscrit, dans la suite des guinguettes de bord de Seine - peintes par l'artiste vers 1869 - et témoigne comme celles-ci des recherches picturales de la technique impressionniste. Malgré le nombre important de personnages, la composition de Renoir se construit autour d'une grande diagonale qui sépare l'arrière-plan du premier plan, l'espace de la danse à gauche de celui des personnages attablés à droite.
Cette toile dégage une impression de fraîcheur et de joie, par le jeu des couleurs claires et par les sourires qui animent les visages. Mais aussi par la manière proposée par l'artiste, de donner à voir le mouvement collectif des couples de danseurs qui créent cette scène de vie et de danse. Enfin, il unifie l'ensemble de la toile par son traitement de la lumière et le mouvement dont elle fait part. Elle est distribuée en taches sur les personnage, les décors, le sol. L'artiste propose une lumière qui se rapproche en tout point des jeux lumières que l'on retrouve en plein air.

Percevoir une scène de vie comme une scène de danse

Pieter BRUEGHEL L'ANCIEN, *Jeux d'enfants*, Huile sur bois, 116 × 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche, 1560

Jeux d'enfants, huile sur bois de 1560, nous interpelle par sa composition. Les bâtiments aux lignes franches et les perspectives volontaires permettent de rendre la lecture plus facile de l'œuvre, et ainsi de découvrir plus d'espace à travers la vue choisie. On comprend le rapport entre le traitement graphique et le thème du tableau grâce à l'univers joyeux de la toile, qui est celui de l'enfance.
La surprenante animation présente un site urbain, envahi par quelque 230 enfants et dont l'adulte est banni, à l'exception d'une femme jetant de l'eau sur deux garçons qui se battent. En transformant l'espace public en une cour de récréation,

Brueghel nous propose une encyclopédie de 91 jeux d'enfants. L'artiste s'occupe d'identifier les filles et les garçons cependant ils ne sont pas réellement individualisés. Les enfants sont représentés par des taches de couleurs, des formes, qui adoptent une attitude et une expression. Ainsi, tout devient mouvement. Par ces formes, pas concrètement définies, et la manière dont elles investissent l'espace, il est possible de transposer cette scène de jeux d'enfants, en une scène ordinaire, où des hommes mènent leur vie quotidienne. Ou bien encore à une vision plus abstraite, celle d'une scène de danse à l'échelle d'une ville. Cette scène de vie dessinée par l'artiste, laisse une interprétation assez libre de l'intention de son œuvre, mais traite par son trait pictural, un mouvement collectif inédit dans un espace non dédié aux jeux. Un mouvement global, telle une danse serpentine qui assure la liaison entre les différentes figures ludiques et qui les anime.

Percevoir une scène de danse comme une scène de vie

Studio Gang & Nick CAVE, *Stage Buoys*, Navy Pier, Chicago, États-Unis, 2017

Pour l'événement culturel *Here Hear Chicago*, organisé sur la Navy Pier, Nick Cave a été invité pour faire des séries de représentations de danse. L'artiste a collaboré avec Studio gang, une Agence d'architecture et de design urbain, fondée par Jeanne Gang. Le collectif définit l'espace scénique à travers des objets, au lieu de traiter la scène comme un objet en soi. Ils ont conçu *Stage Buoys*, des objets mobiles qui constituent ensemble un espace de performances. Ici, ils transforment les codes traditionnels de la scène, avec un unique point de vue. Dans l'espace public ils pensent la scène non pas comme une surface stationnaire, mais comme une plateforme d'interactions, un espace qui accueille plusieurs types d'événements. Le projet est d'accueillir les différentes performances que Nick Cave crée. Ainsi, la scène, constituée des 200 objets chorégraphiques, délimite l'espace de performance. La scénographie est censée être neutre, mais aussi avoir une identité forte. C'est pourquoi les bouées auto équilibrées en miroir reflètent, et réagissent aux mouvements des interprètes, qui eux, sont parées de costumes colorés. Ces bouées de scène peuvent être modulées en fonction de la performance.
Le Studio Gang crée, avec ces modules, un espace de performance pour les artistes, mais aussi pour le public. En effet, les spectateurs ou les passants qui voient cet espace, peuvent naviguer et jouer dans cette installation. Ces modules sont à la fois un espace d'art et de représentations artistiques, mais ils proposent aussi une nouvelle forme d'interaction dans l'espace public.

Percevoir l'espace public comme une scène de danse

Kiosque à Musique des réformés, Photographie documentaire, Marseille, France, XIX[ème] siècle

Un kiosque à musique est une construction pour le divertissement, typique du XIX[ème] siècle et début du XX[ème] siècle de l'aménagement des villes et des parcs, très ouverte, symétrique par rapport à l'axe central et de plan polygonal ou, plus rarement, circulaire. Le kiosque des places publiques accueille les spectacles d'artistes et les concerts de musiciens. En 1893, le kiosque à musique est bien souvent un simple abri dans un jardin public ou sur une place publique qui permet d'accueillir des musiciens pour un concert en plein air.
La ville ne propose que très peu d'espaces couverts et gratuits. C'est en cela que le kiosque est intéressant, il laisse l'opportunité aux artistes de se produire dans l'espace public. Ces structures, aujourd'hui délaissées, sont intéressantes dans leur configuration. Elles ouvrent un regard sur 360° devenant ainsi un podium autour duquel les spectateurs peuvent se réunir et danser. Sur la photographie du Kiosque Leon Blum à Marseille, on constate cette présence importante des spectateurs. Aujourd'hui, les kiosques tendent à être réinvestis pour des événements tels que des performances de danses, des espaces de boîtes de nuit. On assiste au retour vers l'événement culturel dans l'espace public avec des espaces scéniques pérennes.

La danse de groupe dans l'espace public, l'expression par la danse

D'un espace de festivité à un espace politique

Théâtre d'Épidaure,Palea Epidavros, Grèce, III[ème] siècle avant J.-C.

Réalisé au début du IIIème siècle av. J.-C, le *Théâtre d'Epidaure* est l'un des théâtres grecs le plus renommé, d'un point de vue technique et esthétique. Il est doté d'une acoustique incroyable, grâce sa forme en demi-lune qui lui permet d'obtenir une retransmission sonore quasi identique sur l'ensemble des gradins. Sa forme architecturale et ses proportions harmonieuses contribuent fortement à sa renommée. Le théâtre pouvait alors accueillir 12300 spectateurs, qui assistaient souvent à des prestations tournées vers la religion, en l'honneur des dieux.
Ce théâtre, et tous les autres qui ont été construit à cette époque grecque, proposent des espaces demi-circulaires, qui laissent à tout un chacun l'opportunité de voir et d'entendre les événements. Ces scènes extérieures deviennent des espaces publics dans le sens où tout le monde était libre d'y accéder. Le théâtre devient l'image de la démocratie par sa forme et son fonctionnement. Toutes les catégories sociales pouvaient accéder au site, bien que

dans les tribunes les hiérarchies soient respectées en fonction des sexes, mais aussi du statut et des fonctions que l'on exerce dans la communauté. Malgré tout, le lieu et les représentations artistiques créaient un moment d'union du peuple. Aujourd'hui, le théâtre reste un lieu d'expression unique, la parole y est libre. Les auteurs, dans leurs pièces, cherchent à dénoncer les imperfections de la société comme ils le faisaient à l'époque de la démocratie athénienne.
La pratique de l'art expressif devient donc le liant d'un peuple mais aussi une opportunité de faire entendre un message politique.

Revendiquer son identité

Robert WISE, *West Side Story*, Film, New-York, États-Unis, 1961

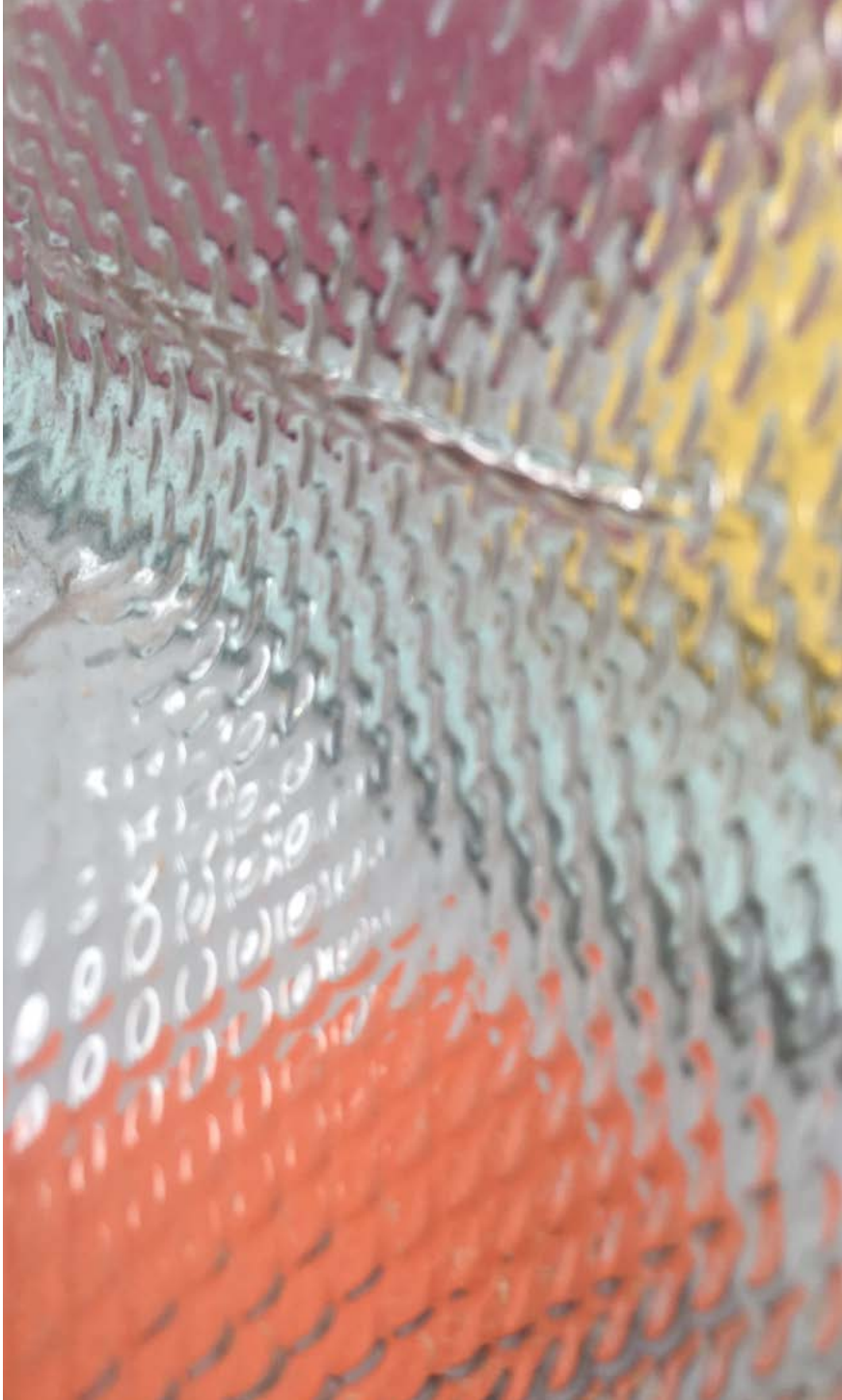
West Side Story, adaptation moderne de *Roméo et Juliette,* a été mis en scène par LAURENTS et BERSTEIN à la fin des années 50 à Broadway. Il a été transposé au cinéma en 1961 par Robert Wise. C'est grâce à ce film que la comédie musicale, réputée pour la superficialité de ses intrigues, montre qu'il est possible de mettre en musique et en danse des thèmes sérieux tels que les conflits raciaux et les problèmes sociétaux, sans que ceux-ci ne perdent de leur puissance de réflexion. De plus, la particularité de ce film est que la danse est présente dans les actions du quotidien - un match de basket ou une promenade dans la rue -.
La danse devient donc naturelle, au même titre que la marche ou la course. Cela permet alors d'éviter les clichés de la comédie musicale et d'élargir les champs d'action et la variété des moments dansés. Le film aborde, par la danse, les conflits entre deux bandes de New-Yorkais. Les *Jets* dit les « américains de souches » et les *Sharks*, dits les immigrés portoricains. Le film est tourné en scènes extérieures, et met en scène ces gangs de danseurs dans la ville. Il y a un rapport fort à l'espace privé, qui appartient à chaque bande, tout en restant dans l'espace public. Il est donc surtout question de l'identité et de la revendication de cette dernière. Par le corps et l'espace, la danse devient un moyen d'expression engagé, jusqu'à imaginer un monde où le dialogue n'existerait que par la danse.

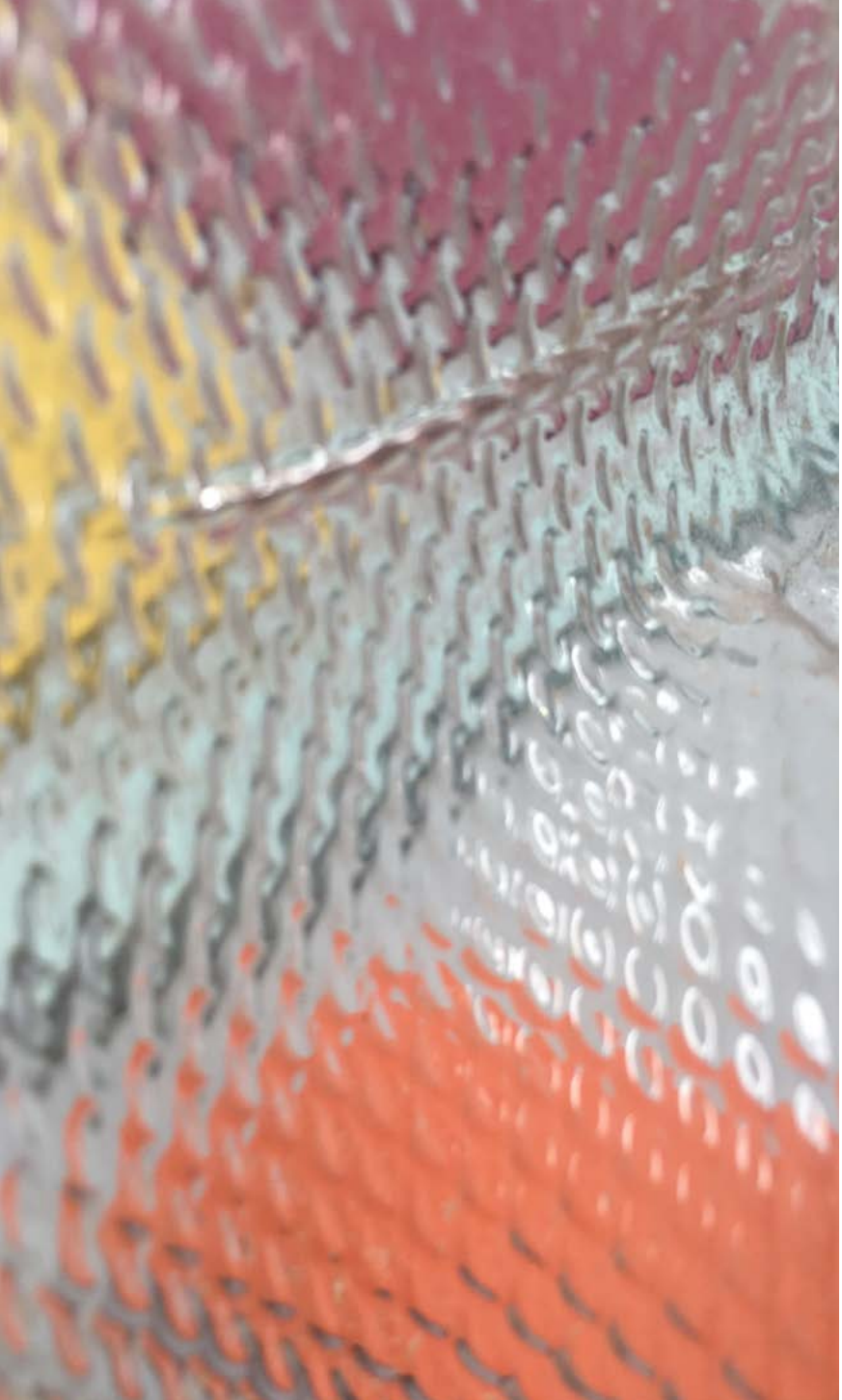
Unir le « peuple »

Marta COOPER, *Rock Steady Crew vs Dynamic Rockers Battle*, Photographie documentaire, Frosty FREEZE, *Dead man*, Lincoln Center, New-York, États-Unis, 1981

La *break dance* est un style de danse né dans le Bronx, dans les années 1970, et caractérisé par son aspect acrobatique et ses figures au sol. À l'image des danses urbaines, la break

dance est probablement le style de danse qui a le plus trouvé sa place dans l'espace urbain. Cette danse est basée sur une énergie qui peut parfois rappeler l'idée de violence. En effet, c'est dans les quartiers sensibles des États-Unis que les parrains de la break dance organisaient des affrontement de danse entre les gangs, comme un élément de médiation pour tenter d'échapper à la violence.
Mais dans son essence, la *break dance* est une danse de l'urbain. La ville est une scène à part entière dont les danseurs s'inspirent pour exécuter leurs figures. Les performances, et les affrontements de danse attisent les curieux. Comme sur la photographie où le Rock Steady Crew, groupe créé en 1977, se produit face au Dynamic Rockers Battle au Lincoln Center en 1981. Wayne, dit « Frosty Freeze » est alors en train de lancer son mouvement le plus renommé de « l'homme mort », pour faire se lever la foule.
Le rapport au public est fort, en effet, c'est le public lui-même qui participe à la création de l'espace scénique, par son mouvement concentrique autour des danseurs. L'espace public devient alors, pour quelques instants, un espace commun presque privé, où des spectateurs de toutes générations et de toutes classes sociales se réunissent et partagent un même spectacle et un même engouement.





Questionner le statut du spectateur

De la participation passive à la participation active

Parfois je suis deux est un projet qui questionne le spectacle vivant. Et ce dernier implique, par sa nature, une participation passive. Dans le terme passive j'entends qu'on donne à voir, à interpréter, à pratiquer un événement, qui engendre le fait d'être spectateur. Avec l'Urbexlab[11], qui est un laboratoire de recherche en design de services, nous avons proposé aux enfants, lors d'ateliers avec la MJC de Schiltigheim, une participation active[12] pour susciter leur intérêt et provoquer une dynamique de création. Après avoir constaté que le caractère abstrait de la danse pouvait être un frein à l'intérêt, il est intéressant de transposer cela au niveau de mon projet et de questionner le statut du spectateur pour en faire un specta(c)teur. Dans son livre, Serge SAADA[13] invite à ouvrir le regard sur la fonction d'être

11. Le laboratoire URBEXLAB réunit six étudiants avec la volonté d'explorer les multiples possibilités qu'offre la ville à ses habitants. Nos thématiques de projet nous ont finalement amenés à une réflexion globale sur la question de la place de l'usager en milieu urbain. C'est avec les enfants de la Maison du Jeune Citoyen, que nous avons pu mener des temps de recherche-action autour de la participation citoyenne. Des temps forts qui nous ont permis de mesurer l'importance de l'investissement des habitants à la conception ou à la réception de nos projets.

12. cf. Partie Ville, Susciter l'intérêt pour réinventer la ville, p. 31

13. Serge SAADA, Et si on partageait la culture ?, Éditions de l'attribut, 2011, 158 pages, La culture en questions

spectateur. C'est ce dernier qui fait vivre une oeuvre, parce qu'il la regarde, l'applaudit, la juge. Ainsi, il faudrait prendre part à l'expérience du corps et à la performance artistique pour en saisir toute sa dimension. William FORSYTHE, dans *Nowhere and Everywhere at the Same Time N°2* invite le spectateur à devenir performeur. Par la multitude de pendules suspendus et en mouvements, l'œuvre est un lieu de performances pour des danseurs professionnels, mais elle laisse aussi la possibilité aux spectateurs d'expérimenter par le corps, une gestuelle chorégraphique.

William FORSYTHE, *Nowhere and Everywhere at the Same Time N°2*, 2014, Brighton

Puis, dans ses *Créations civiles* entre 2000 et 2009, le chorégraphe Pierre DELOCHE aime inviter les habitants d'une cité à investir les places, le temps de quelques performances, pour vivre autrement un instant chorégraphique et architectural. Mais ce n'est pas seulement une question de pratique c'est aussi une question d'univers scénographique dans lequel le spectateur s'immerge. Chaque mois, lors de nos ateliers, nous créons tout un univers scénographique destiné à stimuler la création des participants. On peut voir que chaque enfant, quand il rentre sur scène, hume l'espace, soit en courant partout, soit en se mettant en retrait. Mais c'est à ce moment que l'on capte une attention particulière, la plasticité et l'organisation de l'espace sont importantes pour engager une participation. Une corrélation se crée donc entre deux types de participations. À quel moment pouvons-nous différencier une participation active d'une participation passive ?

Le rapport à l'autre

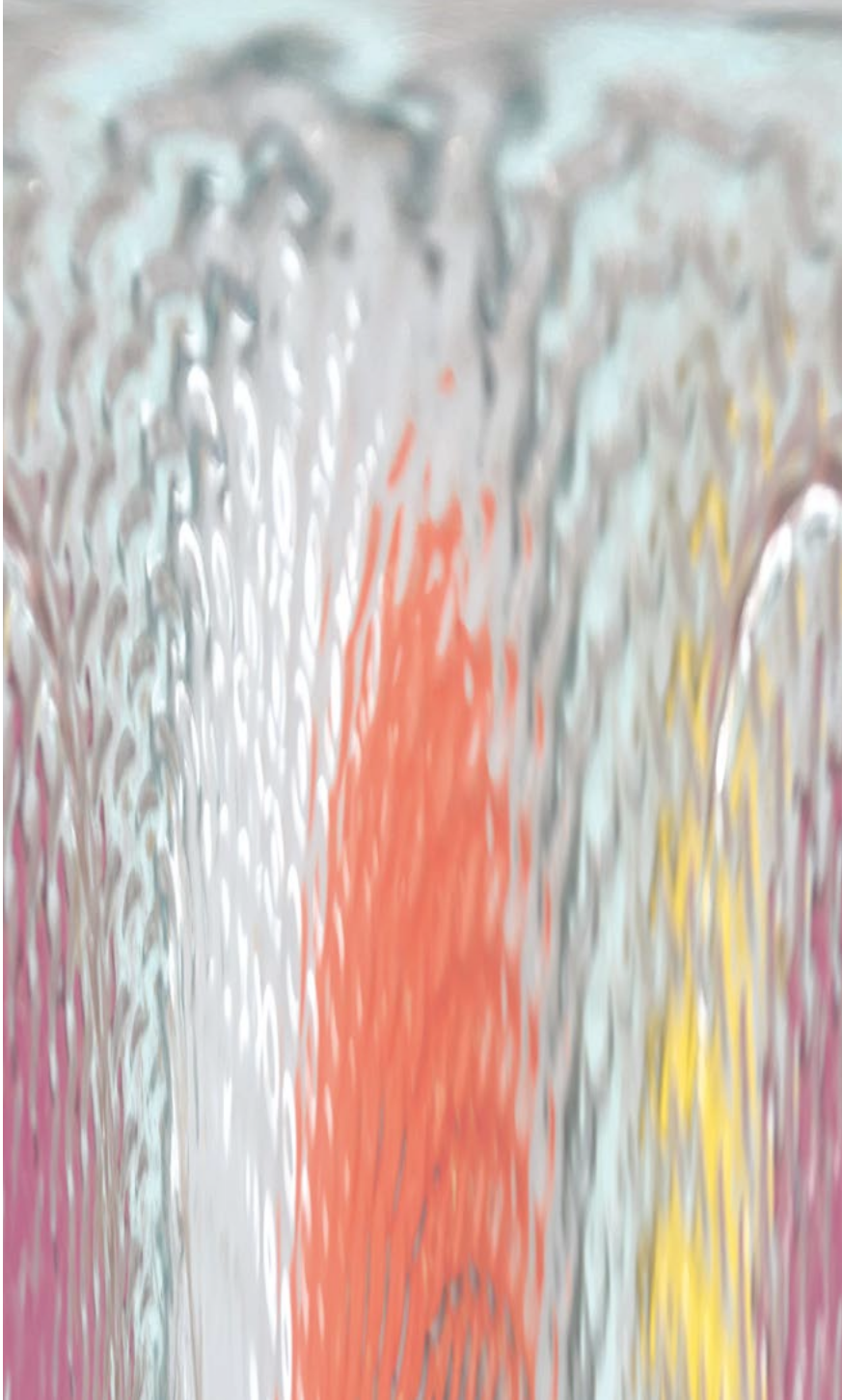
Repenser le statut du spectateur c'est aussi étudier le rapport à l'autre. En effet, il est aussi nécessaire d'analyser les codes qui régissent la vie d'un groupe, à qui l'on s'adresse, pour améliorer l'investissement du participant. Le designer doit trouver sa place en tant que médiateur, et non pas seulement en tant qu' animateur, durant les ateliers. Ainsi, de cette question sur l'immersion active dans un univers pour mieux l'intégrer, j'ai pu me placer moi aussi en tant que spectateur qui observe les relations spatiales entre les participants et l'espace.

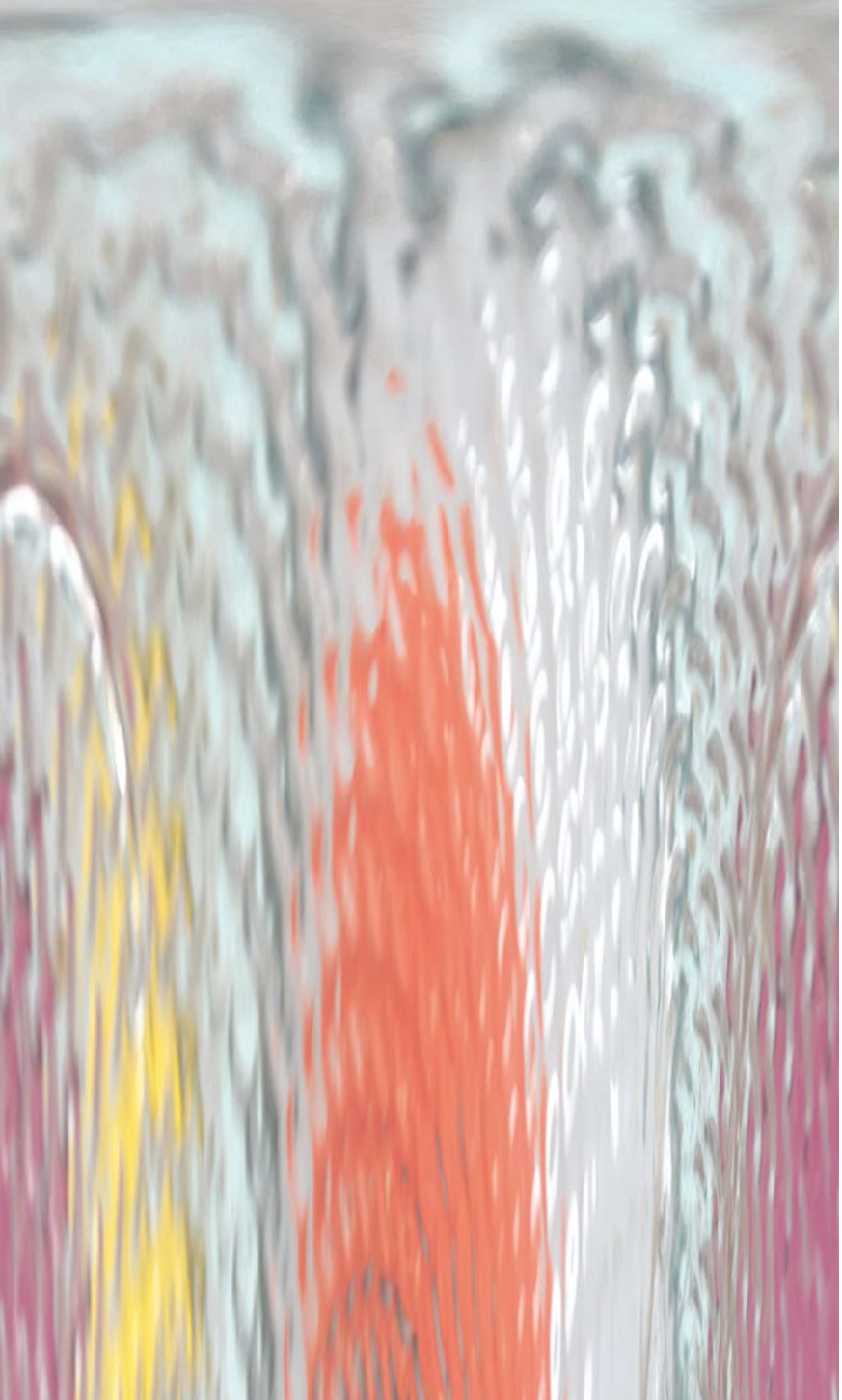
Atelier avec l'UrbexLab, *Exprime ta ville*, Photographie documentaire, 8 novembre 2017

En effet, les ateliers m'ont aussi permis d'analyser par l'espace les rapports entre nous, Urbexlab, et les enfants, ainsi qu'entre tous les enfants. Les rapports frontaux impliquent des comportements studieux et respectueux, et ceux sous la forme circulaire permettent l'horizontalisation des échanges. C'est pourquoi je me suis intéressé à la vie d'un groupe en général pour questionner la dynamique d'un spectateur et de ses réactions. En effet, lors des ateliers, on démarque les enfants hyperactifs, qui se ruent sur les ateliers que nous proposons, de ceux plus calmes, qui se mettent de côté pour analyser tout ce qu'il s'y passe. Aussi, le rôle et le persona semblent être ce qui réunit et horizontalise les différents comportements. De quoi rebondir sur l'espace scénique et de m'intéresser à la notion du 4ème mur, ce fameux mur virtuel qui sépare le performeur du spectateur.
Alors quels sont les procédés pour rompre ce 4ème mur ?
Les arts de la rue comme le *Festival d'Aurillac* ou le *Festival d'Avignon*[14] peuvent être, et sont d'ailleurs, une proposition d'un nouveau rapport au spectateur, en amenant l'art au grand public dans la rue. Et, dans ce souci d'ouvrir ce type de performance à tous les publics, la compagnie Ex Nihilo quant à elle ne travaille qu'en extérieur pour *« faire tout à la fois l'expérience d'une rencontre avec un espace, urbain ou naturel, et d'une relation à l'autre, passant, habitant ou spectateur. »*[15]
C'est dans cette dynamique que lors des rencontres de l'Insitulab[16], nous avons pu expérimenter par deux interludes dansés de Livia LEONETTI et Caroline SCHAFFHAUSER-EGMANN, un autre rapport entre spectateurs et performeurs.
Mais aussi une manière d'entretenir l'intérêt des individus venus écouter six heures de présentation orale. Ces étudiantes en danse se questionnent elles aussi sur leur environnement et ses interactions, la place de leur pratique.
Ainsi, nous expérimentons ensemble, pour enrichir tout un chacun de compétences et de regards singuliers.

14. cf. annexe : étude de marché, p. 16
15. Citation tirée du site de la compagnie Ex Nihilo, www.exnihilodanse.com
16. Du 12 au 15 février ont eu lieu les rencontres de l'Insitulab. C'est un temps de séminaires ouverts, qui permet aux laboratoires de recherches de faire état des avancés du mémoire de projet. Nous avons donc avec l'Urbexlab, pu mettre en avant tant notre démarche de laboratoire que les démarches particulières à chaque projet.

Alexis GUNKEL, *Performance de Livia LEONETTI et Caroline SCHAFFHAUSER-EGMANN lors des Journée des rencontres de l'Urbexlab*
Photographie documentaire, 13 février 2018, Illkirch-Graffenstaden





Mettre en scène dans l'espace public

Pour faire médiation

Le danseur, comme dit précédemment, n'a pas besoin du designer d'espace : la ville est sa scène. Cependant, pour faire un retour sur la difficulté du public à appréhender la danse, il semble que les danses qui sont intégrées dans la ville, permettent de questionner l'espace et les rapports humains, sans pour autant qu'il y ait médiation entre ces interventions et le public urbain. Ces actions artistiques sont souvent de l'ordre de l'irruption et, s'il y a échange avec le spectateur, il n'y a pas de lieux d'ancrage. Cette démarche d'amener l'art au grand public est intéressante, mais elle l'est encore plus quand elle propose des solutions d'échange pour permettre une liaison entre un spectateur non initié et un art qui paraît abstrait. C'est ici que je trouve ma place en tant que designer d'espace. Dans un souci d'accès à la culture pour tous[17], l'espace scénique devient le liant entre le danseur et le spectateur, l'espace tampon entre deux univers. Ainsi, je rebondis sur l'entretien que j'ai pu effectué avec Claire RENCKLY[18], chargée de danse et communication pour l'ADIAM 67. Son rôle consiste, notamment, à mettre en relation des publics peu initiés et des professionnels qui ont comme matière principale de performance la danse. Ces actions menées sont essentielles, tant pour les spectateurs que pour les artistes. Elles agissent comme un moyen d'appréhender en amont le choc entre

17. cf. Annexe : étude de marché p. 8

18. Claire RENCKLY, entretien effectué le 21 octobre 2017

ces deux univers très différents. Ainsi, je considère effectivement que mon rôle de designer d'espace s'inscrit dans ce type de démarche : mettre en scène serait donc synonyme de mettre en relation.

Faire signal, et susciter l'intérêt

Alors je m'intéresse aux différents processus de mise en scène de l'espace public. Tout d'abord, l'espace scénique joue le rôle de signal dans l'espace urbain, et faire signal passe par plusieurs états. Dans son sens premier il attire le regard, il se distingue par sa plasticité et se démarque dans l'espace urbain. D'ailleurs, Christo et Jeanne-Claude, avec leur intervention artistique temporaire *Emballage du Reichstag*, agissent comme tel dans l'espace urbain. Bien que le contexte politique soit délicat à l'époque, ce couple d'artistes commence les démarches d'investigations en 1971. En effet, son objectif étant de recouvrir la totalité du bâtiment par un drapé de 100 000 m² et 15 km de corde bleue. Longtemps controversée, cette œuvre prend forme en 1995.

Christo et Jeanne-Claude, *Emballage du Reichstag*, 1995, Berlin, Allemagne

Le tissu argenté, par sa malléabilité, épouse les formes du bâtiment et dévoile un autre regard sur ce dernier, notamment par ses jeux d'ombres et de lumières.
La monumentalité du bâtiment est encore plus remarquable qu'il ne l'est déjà. La notoriété du Reichstag au patrimoine urbain semble être un point d'impact fort pour amener l'art au grand public. Emballer, cacher, cette architecture permet à ce dernier de redécouvrir son territoire. Par la déformation du drapé et les cordes tendues, l'univers esthétique appelle celui de l'imaginaire. Le spectateur se plonge dans les souvenirs du Reichstag sans l'installation. Puis, il découvre un tout autre vocabulaire esthétique, spatial, face à cette œuvre. Et finit par voir réapparaitre l'architecture originale, dans un mélange de souvenirs du drapé et de ce qu'il a permis de leur dévoiler sur cette identité retrouvée. Ce n'est que par les prises photographiques et la mémoire du spectateur que l'âme de l'œuvre continue à vivre.
Plus de 200 intervenants prennent part à la mise en scène et la performance du 17 juin au 24 juin 1995. Ce temps de montage invite l'habitant à se questionner et engage un intérêt grandissant jusqu'au réel moment de performance, où tous les acteurs du projet recouvrent la bâtisse.
Faire signal c'est aussi vouloir montrer, appuyer quelque chose. Plus que de se démarquer dans le paysage urbain ou rural, montrer une présence permet d'engager un discours auprès des habitants, mais aussi des collectivités. LANG et BAUMANN, en 2013 avec *Spirale # 3*, mettent en lumière temporairement les friches de l'ancien funiculaire de Valparaiso au Chili, afin d'appuyer les efforts des habitants pour rétablir ce lieu. Ils reprennent, par la forme des volumes, le souvenir des mouvements de voitures qui montaient et descendaient du funiculaire.

Lang & Baumann, *Spirale # 3*,
2013, Valparaiso, Chili

Engager un langage formel

Signaler passe, entre autres, par le fait d'engager une esthétique formelle. Qui, à son tour, peut informer sur la fonction et l'usage de l'espace en question. Il s'agit alors dans le cadre d'un projet de danse dans l'espace urbain, d'engager un langage formel intimement lié à la pratique. Comme le *Cirque Calder,* qui intrigue tout de suite le spectateur. Alexander CALDER[19] nous invite dans l'univers du cirque par des figurines de fer aux traits justes qu'il met en mouvement. Le langage formel est précis et l'univers du cirque, du jeu, fait tout de suite écho dans l'esprit de tous. Alors, comment l'univers de la danse pourrait-il être abordé ? S'agit-il d'une esthétique du mouvement, d'une poétique des formes corporelles, ou bien encore d'un univers qui transforme totalement notre environnement ? On peut alors se référencer au projet

19. cf. annexe : Étude de cas *Cirque Calder,* p. 41

temporaire *Pole dance*, de l'agence SO-IL, qui lie esthétique et fonction, en présentant un espace qui pousse à l'inspiration chorégraphique et à la performance gymnastique.

SO-IL, *Pole dance*, 2010, New-York, États-Unis

On se retrouve alors face à un événement qui suscite à la fois l'impression d'être devant une oeuvre d'art et un terrain de jeu gigantesque.
En effet, le projet tend à inviter tout un chacun à considérer l'espace public comme le lieu de tous les possibles grâce à la danse. Il semble donc intéressant de proposer un univers du jeu, de l'imaginaire, à l'image du *Skum Pavilion*, imaginé par l'agence d'architecture BIG, qui s'est emparée d'un univers esthétique ludique, lumineux, et léger dans le cadre d'un événement festif. En se référençant du côté de la *Ville*, l'événement[20] devient effectivement, le moment où nous pouvons expérimenter bien plus librement des présences architecturales qui engagent un voyage sensoriel. Un temps pour inviter l'individu à s'échapper dans des univers qui sortent du commun.

20. cf. Partie Ville, Susciter l'intérêt pour réinventer la ville, p. 26

BIG, *Skum Pavilion*, Copenhague, Danemark

C'est d'ailleurs le cas pour l'intervention artistique *Poetic cosmos of the breath* de Tomas SARACENO, qui, par un simple voile translucide, dévoile un tissu urbain en mouvement dans une atmosphère qui relève d'un vocabulaire cosmique et aérien.
Le projet ne tend pas à créer un parc d'attractions, mais bien à susciter l'intérêt, par sa forme, d'un public envers des pratiques peu reconnues. Bruno NASSIM ABOUDRAR et Françoise MAIRESSE[21] soulignent que la dimension formelle et esthétique peut réellement faire partie du travail de médiation. Ils évoquent, comme vus plus haut, la place d'intermédiaire, qu'occupent les scénographes, entre les artistes et le public. La forme engage les premiers éléments de dialogue, et donc de médiation.

Tomás SARACENO, *Poetic Cosmos of the Breath*, 2013, Hong Kong, Chine

21. Bruno NASSIM ABOUDRAR, Françoise MAIRESSE, *La médiation culturelle*, Puf, 2016, 128 pages, Que sais-je ?

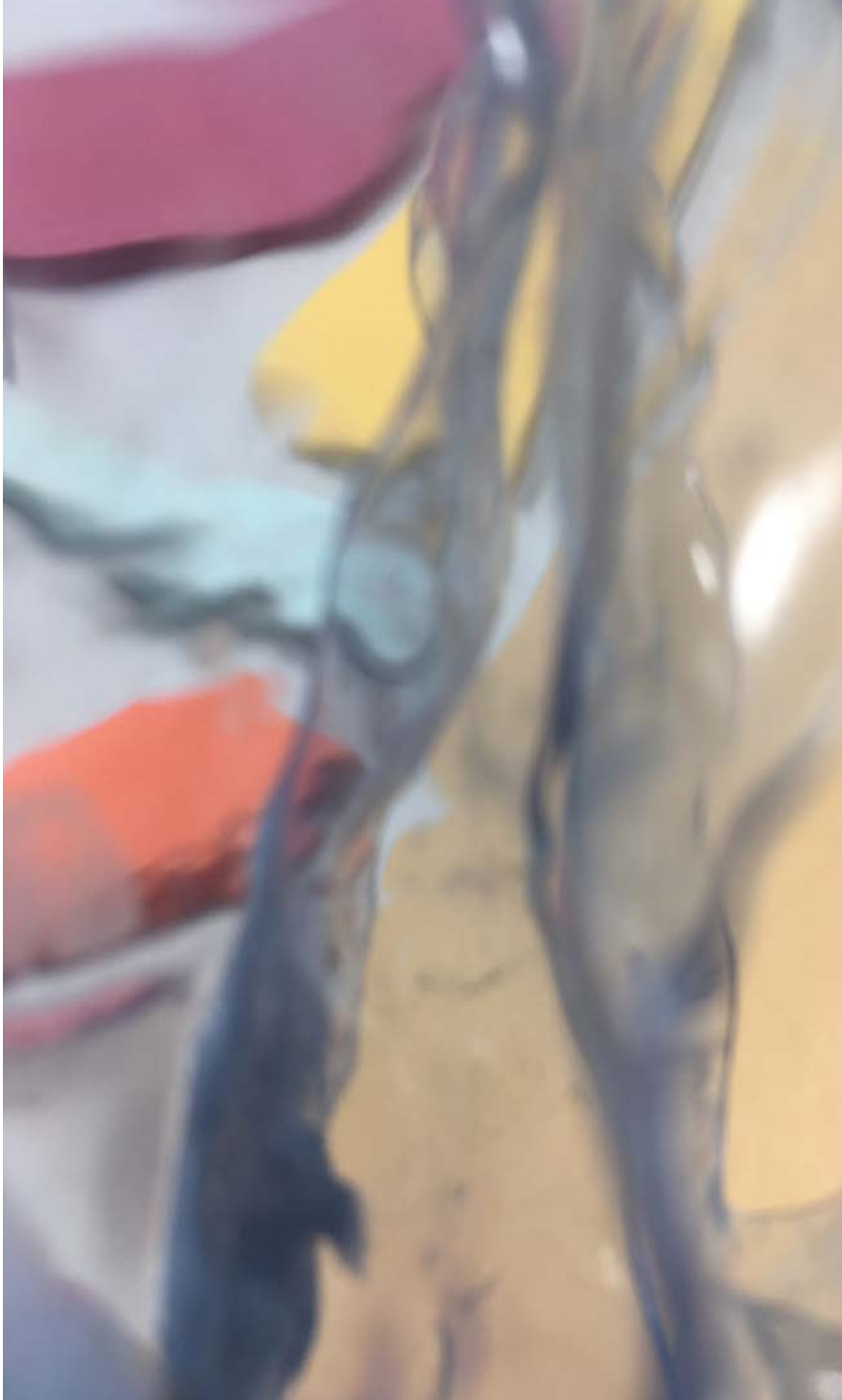
VILLE

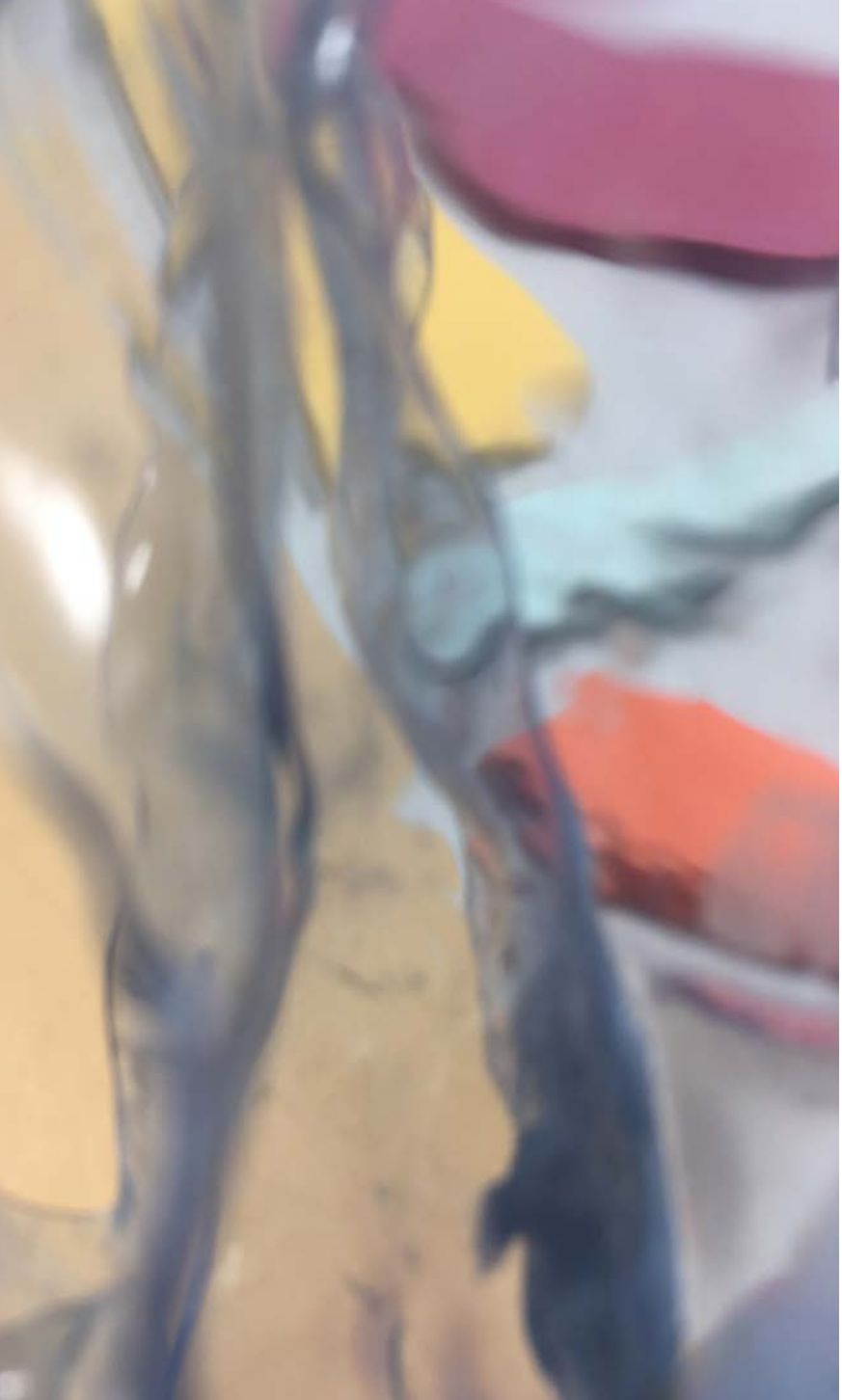
Quelle est la place du design
dans la ville ?

Préambule

Le mythe de l'Espace Public

Les lieux publics relèvent de règles garanties par l'État, l'espace public lui, bien qu'organisé par ce dernier, a vocation à être habité par tout un chacun. Sur les traces des politiques démocratiques, l'espace public devient l'espace de toutes les possibilités. Il devient le lieu et l'outil même de la liberté d'expression. L'espace public c'est l'espace de la démocratie, de la pluralité des discours et des usages. C'est un espace qui accueille les conflits d'opinions sans laisser place à la violence. C'est un espace qui est appropriable, mais qui reste à tout le monde. Tout un chacun peut affirmer son identité. L'espace public n'est pas seulement un contenant, mais également un contenu de l'expérience sociale, il montre l'ensemble des relations des individus et des groupes par les actes de distance, de placement, de déplacement, de limitation, de franchissement. L'espace public c'est aussi une confusion perpétuelle. Chacun peut assumer son identité à condition d'être dans la norme, physique, comportementale, et mentale. Chacun est libre de ses mouvements, à condition de respecter les espaces dédiés aux piétons, aux véhicules, aux vélos. Chacun peut faire une activité, à condition de respecter toutes les activités interdites dans les textes de loi. Chacun est libre d'aller où il veut dans l'espace, à condition de savoir reconnaître s'il est privatisé, s'il appartient au domaine public « affecté à l'usage direct du public », et non pas « affecté aux services publics ». Chacun peut manifester, dans ce lieu de la démocratie, à condition de suivre les lois. Chacun est libre de croire qu'il est libre dans l'espace public.





Une urbanité à repenser

Introduction

L'urbanité se veut malléable, évolutive, selon les époques et les pensées architecturales. Aujourd'hui, nous sommes dans la pleine confrontation entre une volonté de conserver des villes marquées par l'histoire d'un temps passé, et ce qu'on tente de leur injecter comme marque contemporaine. Mais attardons-nous sur cette ville, les acteurs qui la composent et la transforment, pour nous questionner sur leurs nouveaux besoins. En effet, il sera intéressant d'évoquer le tournant que l'urbanité se voit imposer par les urbanistes et architectes, et tout cela au détriment de l'usager, pour ensuite analyser les possibilités d'ajuster les directions.

Les limites de l'urbanisme

Jusqu'aux années 1970, le XX^{ème} siècle représente l'époque de gloire de l'architecture. Comme le sociologue Jean-Michel LÉGER[1] le dit, les architectes de ce temps pensent l'urbanité et l'architecture tels des chefs d'œuvres. Ils allient la forme et l'usage. En effet, d'une part les architectes s'intéressent réellement à la notion d'usage, c'est à dire à ce que les espaces répondent du mieux possible aux besoins et aux attentes des usagers. D'une autre part, les programmes de ces architectes prennent leur essence dans une recherche

1 Jean-Michel LÉGER, *Usage*, Éditions de la Villette, 2012, 96 pages, Passage

de la beauté, de l'esthétique. LÉGER, mais aussi l'architecte urbaniste Rem KOOLHAAS[2] et le philosophe Thierry PAQUOT[3], se retrouvent sur cette idée que c'est l'époque idéale pour se permettre d'explorer et d'expérimenter l'architecture. Dans un souci de logement de masse, l'architecte est roi et peut construire sans s'arrêter.
De plus, les énergies nécessaires à la construction sont, à cette époque, quasiment infinies. Les innovations et les progrès des technologies amènent une construction frénétique des villes. KOOLHAAS et PAQUOT se rejoignent en disant que, petit à petit, par l'urbanisme en pleine évolution, les villes deviennent alors les icônes des nations. Pour Thierry PAQUOT, les villes modernes cherchent à se fabriquer une identité particulière avec un style donné, et une homogénéité du tissu urbain. KOOLHAAS lui, souligne le fait que la Bigness, et tous ses édifices hors d'échelles constituent des idéologies, comme si, construire plus haut et plus grand rendait compte de la puissance d'une nation. Cependant, il commence sa critique de cette ville hors normes en disant que l'architecte ne domine pas son architecture. En fait la Bigness, produit des édifices tellement grands qu'ils sont traités partie par partie qui sont elles-mêmes autonomes. Elles sont reliées par la peau du bâtiment qui recouvre le tout. C'est à ce moment qu'il critique les innovations, notamment mécaniques, comme l'ascenseur, qui sont telles qu'elles font perdre ce qu'il y a d'art dans la pratique de l'architecture. Et PAQUOT, lui, s'intéresse à la rupture que provoquent les innovations dans le monde social. Pour lui ce sont ces villes modernes qui, malgré tout ce qu'elles ont apporté de bénéfique, sont le début des exclusions dans le territoire urbanisé.

2. Rem KOOLHAAS, *Junkspace*, Payot, 2011, 120 pages, Manuels Payot
3. Thierry PAQUOT, *Repenser l'urbanisme*, Infolio, 2013, 262 pages, Collection Archigraphy Poche

Au détriment des usagers

Cette question du logement de masse dans les zones urbaines du XXème siècle est aujourd'hui finie pour Jean-Michel LÉGER. En effet, pour lui les besoins de logements de masse se dirigent vers l'extérieur des centralités urbaines. Aujourd'hui, les réels besoins des habitants de la ville se portent sur « la pénurie de logements abordables ». Selon lui, les politiques urbaines se désintéressent du problème en plaidant la cause des soucis environnementaux, reportant la faute sur les sociétés modernes trop énergivores dans leur production frénétique de bâtiments.
En effet, il aborde les corrélations entre les nouveaux urbanistes et les défenseurs du patrimoine comme le cœur des incohérences de l'urbanisme. Entre protéger les architectures du XXème siècle et les repenser complètement, l'habitant est celui qui souffre le plus de cette situation. LÉGER souligne le fait, que l'architecture moderne ne répond plus aux besoins des habitants, notamment par sa vétusté et le caractère énergivore qu'elle incarne.
Et les nouvelles infrastructures ne répondent pas à la question du logement abordable.
À cela s'ajoute une pensée architecturale d'aujourd'hui, qui, contrairement à l'époque moderne, ne sait plus se préoccuper de l'usage. En effet, l'intérêt se porte plus sur la forme des édifices, ce qu'ils donnent à voir.
Les architectes semblent, selon Jean-Michel LÉGER, confondre architecture modeste et usages. Ce n'est pas parce qu'un bâtiment est spectaculaire qu'il ne répond pas aux usages, et qu'un autre plus modeste répond à ces derniers. Cette pensée rejoint celle de Rem KOOLHAAS qui souligne dans sa critique sur la Bigness, que tout bâtiment de la Bigness ne se souci plus de la forme ni de l'usage. L'intérieur et l'extérieur n'ont plus aucune relation.

Comme un mensonge, la façade ne permet pas à l'usager de se faire une idée de la vraie nature de l'édifice. Finalement, les nouvelles urbanités sont pensées pour la forme, et ne se concentrent que très peu sur ceux qui vont vivre les lieux. C'est par ce souci de conforter l'art de l'architecture avec l'usage, que l'architecte Ricardo BOFILL[4] hume les lieux en tant que piéton, afin de discerner les rapports de l'homme à la ville. Complété par son parcours en voiture, il tente d'identifier l'histoire de la ville.
Et KOOLHAAS tranche entre BOFILL et PAQUOT qui eux, soulignent subtilement que les interactions humaines dans les espaces urbains se perdent. Il dit clairement que l'édifice hors d'échelle ne peut vivre avec la ville, il peut à la limite coexister. Ainsi, les interactions humaines sont à l'image de la Bigness, ils coexistent.

Repenser l'urbanisme

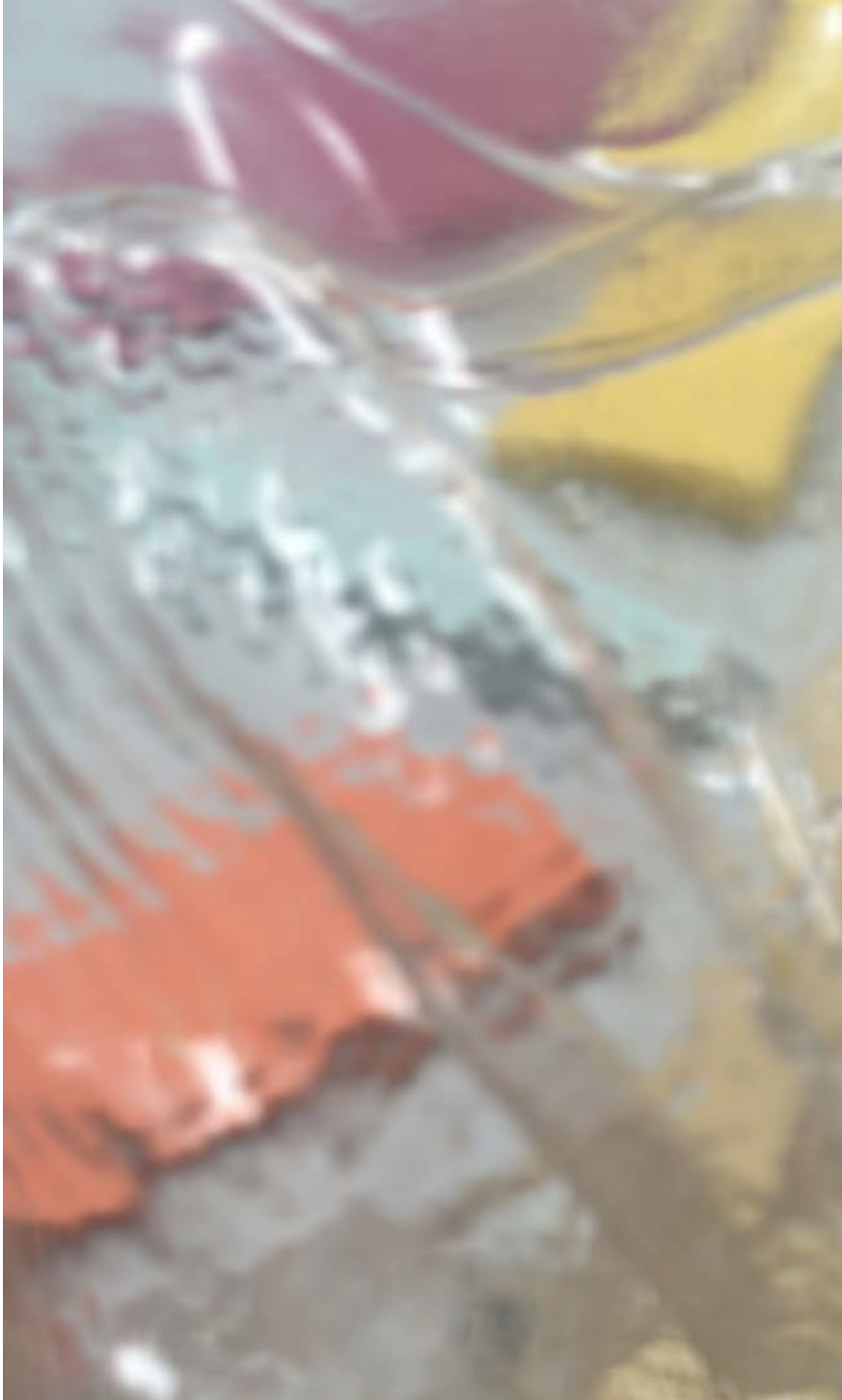
Le constat alarmant sur l'urbanisme et son désintérêt notable pour l'usage permet cependant une prise de conscience des acteurs urbains et laisse penser que ce n'est pas une fatalité. Pour cela, Thierry PAQUOT nous invite à lire la courte définition qu'il fait sur l'urbanisme. Il rappelle que cette pratique s'apparente à des sciences d'analyse et de remise en question perpétuelle sur la condition humaine, telles que l'anthropologie et la sociologie.
Il rappelle, ou propose, que l'urbanisme évolue sans cesse et de mettre à profit les nombreux acteurs qui prennent part dans cette pratique. Selon lui, la non-mise en relation de ces derniers serait le résultat de ces villes hétérogènes où priment la forme, les opportunités foncières, et les comportements individuels.
Il faut apprendre à globaliser les savoir-faire et les mettre en relations pour trouver une correspondance entre les acteurs privés et publics. D'ailleurs, LÉGER signal à son tour que la prise de conscience commence à se faire de la part de ces acteurs. L'anthropologie de l'espace, et la mise en commun des regards sur l'espace et sur leurs usages, semblent soulever les bonnes questions sur les usages.
Et les nouvelles politiques urbaines sont telles qu'elles s'ouvrent au fait de « prendre en compte la valeur d'usage » et de placer l'usager « au cœur de la conception ».
Ici, le regard de Ricardo BOFILL est intéressant à mettre en relation avec ces opportunités. Car, l'architecte nous livre ses conseils pour aborder l'espace d'une ville par étapes pour trouver l'abstraction. Ce terme évoque le fait que ses architectures doivent à la fois avoir une identité certaines et surtout faire corps avec le tissu urbain. Après avoir franchi l'étape du piéton et de la voiture, il conseille la vision aérienne, voir l'ensemble de la ville, et ses composants, et la comprendre en entier pour la faire évoluer de manière homogène et réfléchie.

Conclusion

Ainsi, grâce aux différents regards dans ces écrits nous pouvons aboutir sur l'idée que l'urbanisation est arrivée à un point de rupture. L'architecture et l'urbanisme du XXème siècle ont permis de répondre à des besoins qui ne correspondent plus aux besoins actuels. Aujourd'hui, la création architecturale ne prend pas assez en compte la question de l'usage et crée un climat déstabilisant pour les humains qui subissent plus la ville qu'ils ne la vivent.

4. Ricardo BOFILL, Jean-Louis ANDRÉ, *Espaces d'une vie*, Odile Jacob, 1989, 254 pages, Odile Jacob

Mais il semble pourtant que la prise de conscience des différents acteurs qui sont impliqués dans cette question d'urbanisme ouvre la porte à de nouvelles opportunités qui permettent de créer des rapports constructifs entre ces acteurs, à condition que l'on prenne du recul pour comprendre les espaces et leur donner vie. Et ainsi, pour rendre à l'urbanité sa capacité à générer des comportements citadins basés sur la civilité, la politesse, l'attention aux autres.



Vivre l'espace public

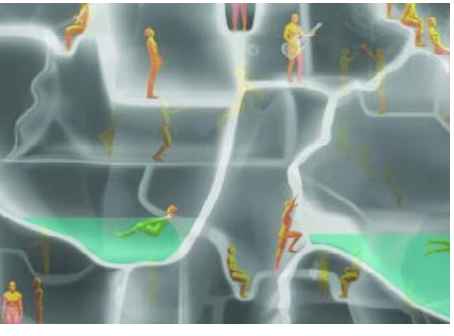
L'espace public, une somme d'espaces privés ?

De cette petite place cachée dans l'ombre, juste à l'angle de la rue qui mène à la place centrale de la ville, jusqu'à ces espaces intermédiaires silencieux, où l'on entend l'écho des rythmes frénétiques des passages dans la rue parallèle, mon projet s'oriente vers l'ensemble de l'espace urbain. J'envisage l'espace public au sens large, et les interactions qui se trouvent dans cet ensemble. En fait, je m'intéresse plutôt à la définition de l'espace de l'homme, et au moment où nous ressentons le besoin de parler d'espace.

Scott SNIBBE, *Boundary Functions*, 1998, tapis interactif, 400 x 400 cm, Kitakyushu Innovation Gallery, Japon

L'œuvre interactive *Boundary Functions* de Scott SNIBBE interroge la malléabilité de l'espace personnel. Tout individu navigue dans un espace très vaste et peu défini, et finalement on commence à définir l'espace à partir du moment où il y la présence d'un autre individu dans cette même zone. Ainsi, l'espace public serait une somme d'espaces privés,

il se construit par le désir de chaque individu à conserver son espace personnel, et évolue en fonction des mouvements des autres individus. Edward T.HALL[5] étudie les rapports de distanciation entre les individus selon l'influence subtile des cultures. Et selon l'auteur, ce qui nous différencient de l'animal, qui lui fonctionne en plaçant des limites très strictes entre son espace et celui d'un autre, c'est notre capacité à avoir réduit notre espace personnel pour entrer en contact avec autrui, notamment dans ce contexte de surpopulation. Et plus qu'un rapport humain, on peut aussi aborder la question de l'espace personnel dans l'architecture de surpeuplement. C'est ce qu'Adrien RAVON, membre de l'agence d'architecture et de réflexion architecturale The Why Factory, ainsi que directeur du workshop *From now to then*, a pu expliquer lors d'une conférence[6]. Jusqu'où peut-on se permettre d'imaginer un urbanisme qui réponde entièrement à l'espace des corps ?



The Why Factory, Workshop *From Now to Then*, 2017, Barcelone

Cela me permet d'introduire la danse comme un art de la relation corporelle qui interroge l'espace et les interactions. Effectivement, par le courant de la danse moderne et contemporaine, on commence à rechercher la relation entre corps et espace. Rudolph VON LABAN, avec la *Kinésphère*[7], s'intéresse à cette question et matérialise l'espace du mouvement dansé d'un corps, en partant d'un point fixe. L'important n'est pas l'espace en lui-même, mais le rapport qu'on entretient avec. Le corps en mouvement permet de faire vivre l'espace architectural.

Rudolf VON LABAN, *Kinésphère*, XX^{ème}siècle

5. Edward T.HALL, *La dimension cachée*, Seuil, 1971, 254 pages, Points
6. Conférence d'Adrien RAVON, *The Why Factory : Research, Education and Public Engagement*, le 23 novembre 2017, ENSAS, Strasbourg
7. Rudolph VON LABAN est danseur, chorégraphe et théoricien de la danse. Il invente la labanotation, système d'analyse, de compréhension et de notation du mouvement.

Des rythmes urbains aux rythmes culturels pour redécouvrir la ville

Tout est une question de rythme. Chaque mouvement de quelque nature qu'il soit, entre dans un rythme particulier, pour une raison particulière. C'est en regardant notre environnement par, comme le définit Henri LEFEBVRE[8], la rythmanalyse, que nous pouvons relier tout ce qui constitue l'espace urbain à la question de temporalité. En effet la rythmanalyse, que propose l'auteur, se définirait simplement par le fait d'étudier les rythmes de la quotidienneté dans leurs ensembles. Il sépare deux analyses de rythmes quotidiens. D'une part les rythmes linéaires, monotones et sans âmes, qui se réfèrent aux contraintes qu'imposent nos sociétés. De l'autre, les rythmes cycliques, qui prennent leur source dans le cosmique, la nature. Ils sont ceux qui renouvellent sans arrêt un bien fait, comme celui de manger ou de boire. Le rythme linéaire, celui imposé par le temps de travail, de production obligatoire, impose aux occupants de l'urbanité une vie quotidienne monotone. Le mouvement répété chaque jour pour aller et venir de nos lieux quotidiens, constitue un manque d'intérêt pour notre environnement que l'on considère déjà intégré à nos yeux. De plus, les interactions humaines ne sont présentes que par l'occupation d'un même espace, tel que le transport en commun. Toute interaction trouve sa source dans l'évitement, les rencontres de plusieurs corps qui vont d'un point A à un point B et qui s'entrechoquent sur des trajectoires communes. C'est ce que nous montre Geoffrey REGGIO dans le film *Koyaanisqatsi*. Les rythmes humains dans l'urbanité sont systématiquement nés de la frénésie que nous impose le temps. Le temps que nous nous sommes même imposé pour donner sens à notre vie. Par le travail de l'image, la bande-son, et l'objectivité du film sans commentaire, ces prises de vues nous montrent des scènes de vies dans l'espace des communs, où le mouvement est infini, répétitif.

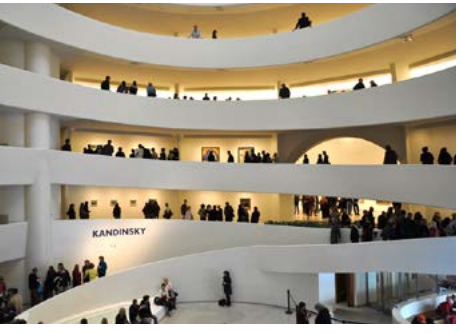
8. Henry LEFEBVRE, *Éléments de rythmanalyse*, Editions Syllepse, 2017, 116 pages, Explorations et découvertes en terres humaines

Geodfrey REGGIO, *Koyaanisqatsi*, 1983, Metro-Goldwyn-Mayer, Island Records, 87 minutes

D'ailleurs, Thierry PAQUOT[9] souligne le fait que la vitesse de déplacement et la mobilité que proposent nos sociétés et les technologies qui les intègrent, sont la source même de nos manques d'interactions. Cette vitesse si utile pour échapper à la perte de temps, devient finalement une perte de la relation. Il semble alors qu'il faudrait apprendre à ralentir la cadence de notre mobilité, jusqu'à même ralentir les temps de trajets pour apprendre à vivre les lieux autrement. Prendre le temps de ressentir l'espace dans lequel nous sommes.
Pour apprendre à vivre le lieu, il faudrait donc temporiser, notamment par les rythmes culturels. Provoquer une rupture

9. Thierry PAQUOT, Op. Cit. p. 9

dans le temps et engager un rythme différent. Il faudrait introduire des temps dédiés à la découverte, et à l'exploration. Les rythmes culturels sont ceux qui sont générés dans les espaces culturels, tel que par exemple, le musée. Martial MARQUET dans sa thèse *Espace pour l'art*[10], fait un retour sur cet espace muséal et les interactions qu'il induit. La muséographie provoque chez tout un chacun de nouvelles manières d'agir. Il semble que le statut de visiteur donne naturellement à celui qui déambule dans l'espace, un rythme plus lent, qui s'accompagne des gestes tout aussi attentionnés. Le musée de Guggenheim met d'ailleurs en évidence les mouvements d'un visiteur dans son atrium. On y voit l'atmosphère qu'il y règne et qui provoque cette sensibilité, ou cette attraction pour l'art, commune à tous les visiteurs.



Franck Lloyd Wright, *Musée Solomon R.Guggenheim*, 1939, New-York, États-Unis

Alors, imaginer des rythmes culturels dans la ville par la présence de l'art, permettrait peut-être de canaliser cette mobilité extrême, et d'ouvrir à nouveau les échanges entre les acteurs de la ville et la ville elle-même. Cependant, nous ne retrouvons que très peu d'expositions artistiques hors les murs. Finalement, le *street art*, comme son nom l'indique, devient l'unique présence artistique pure et continue dans la ville. Même si l'on ne peut pas nier que, par intermittence, des événements culturels et artistiques comme la *Fête des Lumières* à Lyon, rassemblent et unifient tout le monde, dans ce rythme modéré et attentif, qu'est celui du culturel.

Fête des Lumières, 2016, Lyon, France

10. Martial MARQUET, « Espace pour l'art. Penser un espace muséal », mémoire de post-diplôme ENSCI-LES ATELIERS, 2012, 104 pages

Susciter l'intérêt pour réinventer la ville

La participation active

La participation est au cœur du questionnement de notre laboratoire l'Urbexlab. Selon les projets particuliers des membres du laboratoire, la participation entre de manière directe ou indirecte dans le processus du projet. Donner la parole à l'habitant de nos villes semble être une hypothèse à développer pour répondre à des évolutions urbaines, qui traitent la question de l'habitant de manière générique. Par la démographie sans cesse croissante, il est évident qu'aborder les cas particuliers devient une problématique d'aujourd'hui. C'est pourquoi nos enquêtes de design s'attardent toutes sur la participation habitante, comme un élément de réponse pour aborder la ville en fonction de ses habitants, et des réalités sociales et économiques spécifiques qui constituent ces localités. Pour ma part, mon projet, qui traite du spectacle vivant, induit la notion de participation passive, mais il questionne tout autant l'urbanité. Ainsi, lors de ces expérimentations nous avons principalement proposé une participation active, c'est à dire impliquer entièrement l'individu dans le processus de création, dans une nécessité d'obtenir, sur un temps donné, la concentration et l'implication des participants. Un atelier implique un processus de création, mais plus que cela encore, il génère une réorganisation du rapport à l'autre[11]. Serge SAADA[12] insiste à de nombreuses reprises sur l'importance des ateliers de médiation et les retours

11. cf. Partie Danse, Questionner le statut du spectateur, p. 47
12. cf. Partie Danse, Serge SAADA, Op. Cit. p. 47

bénéfiques qui en sont faits. En effet, cette activité temporaire et ludique permet à tous les publics d'appréhender tout type de culture, notamment celle artistique. Mais elle permet aussi de créer une transmission horizontale et non pyramidale, entre les différents acteurs, qu'ils soient médiateurs, participants ou artistes. Par les outils du design et une participation active, il est possible de développer une communication qui ne relève pas (ou pas entièrement) du langage. J'ai pu rencontrer Fabienne ROUET[13] qui me confiait - en s'exaltant devant toutes les étonnantes productions obtenues lors des ateliers créés avec des personnes immigrées - que la création manuelle et le fait de se sentir acteur d'un projet ont cette faculté de permettre de comprendre des individus qui n'ont pas les moyens de s'exprimer de manière compréhensible, et qui pourtant, ont un regard très intéressant sur notre environnement.

Lézarap'art, ARTICLE XIII, 2017,
Cité des Arts de la Rue, Marseille, France

L'atelier *ARTICLE XIII* a permis aux participants d'élaborer une cartographie maquettée de la ville de Marseille, à partir de récits personnels qu'ils ont mis en volumes.

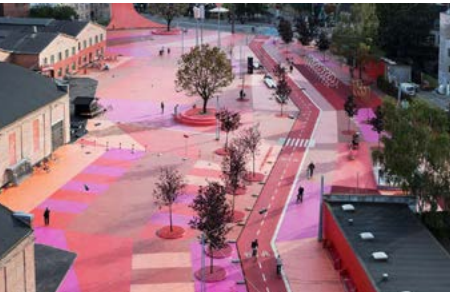
13. Fabienne ROUET, entretien effectué le 27 septembre 2017. Elle est la fondatrice de l'association Lezarap'art, qui permet aux artistes résidents de pratiquer, mais aussi surtout de proposer des ateliers artistiques amateurs réguliers, aux populations en marge de ce type d'offre culturelle.

De cette dernière en est sortie une vision de la cité qui faisait beaucoup appel aux sens. Les proportions n'étaient plus respectées. D'un regard nouveau, à la fois subjectif et objectif, ils arrivaient à nous faire nous projeter en maquette comme dans la réalité. Touchant les plus simples émotions que nous ressentons dans la découverte d'une ville.

Faire parler l'imaginaire

Lors du premier atelier produit par l'Urbexlab nous avons constaté très rapidement la nécessité d'inclure les enfants dans la dynamique de participation, il semblait aussi nécessaire de produire un atelier qui laisse place à l'imagination personnelle de l'enfant. Il s'agit de trouver un juste milieu entre un scénario cadré qui définit les quelques règles de base, et un processus de production assez ouvert. En fermant trop le scénario autour de questionnements concrets sur la ville, il semble que les participants aient du mal à se projeter plus loin que ce qu'ils ont toujours appris dans leur éducation. Ils ne s'autorisent pas à croire en leur ville utopique. C'est une fois le scénario adapté que le format des outils doit être remanié. En effet, les enfants sont plus à même de pouvoir faire parler leur imagination par la pratique manuelle et gestuelle. Par la manipulation ils voient concrètement la finalité de leur projet et se fixent pour objectif de rendre ce dernier toujours plus abouti, alors que les ateliers aux scénarios à finalité plus abstraite bloquent parfois les participants. Alors, pour permettre de croire en sa ville rêvée, il est intéressant de mettre en relation à ces propos le projet d'urbanisme *Superkilen*, conçu par les agences BIG Architects, Topotek 1 et Superflex. La conception propose une place urbaine aménagée au cœur

de Copenhague, et porteuse d'une idée novatrice, celle du partage de l'espace public par et pour les habitants. À la demande des architectes, ce sont les habitants eux-mêmes qui se sont confiés sur leur désir d'appropriation ethnique et urbaine. Divisé en trois zones, l'espace rassemble du mobilier urbain d'une soixantaine de pays représentant la diversité culturelle des populations qui habitent la ville. Rempli d'aires de jeux, de loisirs, de pistes cyclables et d'art, Superkilen est le reflet de cette diversité avec la présence de plus de 100 pièces de mobilier urbain qui proviennent de partout dans le monde pour rappeler aux usagers et habitants leurs origines.



BIG, Topotek 1, Superflex, Superkilen, 2012, Copenhague, Danemark

Aussi, il semble important de travailler sur le remaniement de la ville petit à petit. Par cela j'entends qu'en cherchant à modifier tous les composants d'une ville, d'un seul coup, les enfants semblent submergés et encore une fois ils s'occupent de rester dans les normes que leur éducation engendre. Il est donc souhaitable de zoomer sur un élément précis et de faire une accumulation de petits remaniements pour ensuite constater une ville nouvelle, certes hétéroclite et surprenante, mais où la créativité et l'appropriation des espaces est réelle. Cela m'évoque d'ailleurs une conférence de Les Saprophytes[14], à laquelle j'ai assisté. En effet, ce collectif de designers et architectes, a abordé cette question de zoomer petit à petit pour permettre d'usiner un plan urbanistique qui répond réellement aux demandes des habitants, des localités et de l'environnement. De juillet à décembre 2016, ils ont eu pour commande de la ville de Paris, de faire un diagnostic social et paysager, accompagné de préconisations et de tests d'usage sur un tronçon de la Petite ceinture, friche ferroviaire qui tourne autour de la ville en cours de réhabilitation. Alors ils engagent un processus d'identifications des usages, et proposent plusieurs étapes avec plusieurs usages. De la rencontre des habitants, à la mise en récit, en passant par les chantiers participatifs jusqu'à la création de *La station nommée Désir*. Le collectif parachève un travail basé sur l'imaginaire du récit, par la mise en volume de ces récits. Ce sont des engins roulants mis en scène qui permettent de questionner le lieu de manière ludique et partagée avec les habitants.

Les Saprophytes, *La station nommée Désir*, 2016, Paris, France

14. Conférence Les Saprophytes, *Les Saprophytes : urbanisme vivant à base de champignons*, 17 novembre 2016, ENSAS, Strasbourg

Mettre en scène un événement, une action urbanistique

Transformer la ville, le temps de quelques jours, quelques semaines. Pour modifier ses rythmes, bousculer les codes, redécouvrir son environnement, voyager dans un univers exceptionnel. C'est en cela que l'événement festif, artistique et éphémère trouve l'essence de son existence.
C'est en tous ces termes, et tant d'autres qu'il incarne que l'événement serait indispensable à la ville. C'est grâce à sa nature éphémère qu'il est tant apprécié par les habitants. Expliquons-nous brièvement. Prenez votre glace préférée, mangez-la, elle est agréablement sucrée, douce, et fraîche ! Maintenant, reprenez en une autre. comme elle semble moins bonne, maintenant elle est gelée, on ne sent plus le goût et vous n'avez plus faim. Et bien, l'événement c'est cela. Il naît d'un désir profond de sortir d'une routine, et dans le court moment où il existe, il passionne la foule, mais quand il disparaît, il nous laisse à la fois nostalgiques et désireux de le revoir quelque temps plus tard.
Cependant si l'événement se transformait en quotidien, il serait fort possible que nous lui trouvions une multitude de défauts.
Prenons la ville de Strasbourg. Tous les ans, s'organise le *Marché de Noël*, autour d'une seule et unique question qui est de faire vivre la magie de Noël à tout aventurier de la ville, qui déambule dans la fraîcheur hivernale. S'il a de la chance, il pourra même voir quelques flocons atterrir dans son verre de vin chaud, et recouvrir les pavés de la place Kléber. Cet événement d'un mois galvanise l'attraction des habitants, des touristes. La ville accueille, lors de ce laps de temps, un flux magistral d'individus que tentent de contenir tous les acteurs du projet par l'organisation spatiale et réfléchie des cabanons de bois dans la centralité urbaine. Cependant, tout strasbourgeois qui souhaite circuler dans l'espace urbain, à d'autres fins que celle d'adopter le rythme culturel (c'est à dire lent) qu'impose cet événement, sera de plus en plus en plus dérangé, voir agacé, par la présence de ce dernier. Une distinction doit être faite car il est vrai que le rythme culturel du marché de Noël a évolué. Aujourd'hui, l'événement propose essentiellement une déambulation certes culturelle par son histoire, mais aussi marchande et consumériste. Cela permet de soulever des questions sur l'évolution dans le temps de l'événement et la manière dont il est perçu par les habitants de la ville.

Marché de Nöel, 2015, Strasbourg, France

L'événement doit donc être temporaire, pour laisser l'image d'un souvenir agréable à celui qui le vit. Mais il doit aussi exister, comme une nécessité. En effet, il permet plus que de divertir, d'inviter l'usager de la ville à se projeter vers de nouvelles pratiques des espaces publics. L'événement agit comme le stimulus de l'action urbanistique. Par son caractère temporaire et récurrent, il permet l'expérimentation de l'urbain par tous les concepteurs d'espaces comme les architectes, les scénographes, et ce avec l'appui des politiques culturelles et territoriales. Mais il permet aussi d'inclure l'usager dans cette expérimentation pour discerner quels programmes correspondent, ou pas, aux attentes d'une population. C'est ce qu'expriment Roger PERRIN JACQUET et Ursula PARAVICINI dans l'article

sur l'aménagement urbain scénographique Paris-Plage[15], dispositif pensé pour mettre en scène des plages praticables sur les berges de la seine à Paris, pour une durée de deux mois. En effet, ils soulignent le fait qu'une installation urbaine éphémère est sujette à l'opinion et au jugement de la population par son appropriation des lieux.

Jean-Christophe CHOBLET, *Paris-Plage*, 2015, Paris, France

C'est en cela que le scénographe tiendrait toute l'importance de son rôle. Il chercherait à intégrer entièrement le premier usage prévu à cet emplacement et en proposerait un autre alternatif basé sur l'expérience sensorielle, cherchant à prévoir la chorégraphie du lieu et des flux sans pour autant en imposer un format définitif. De cette possibilité de remettre en question un événement formel par les comportements des usagers, Jean-Christophe CHOBLET, le scénographe de Paris-Plage, voit une ligne directrice à suivre, car il souhaite *« créer des espaces publics qui ne sont pas des freins à la réinvention, des lieux qui pourraient servir pour différents types de manifestations. »*[16]

15. Roger PERRIN JAQUET, Ursula PARAVICINI, « L'aveuglante seconde nature de Paris-Plage », *Espaces et sociétés*, 2012/3 (n° 151), p. 161-170, https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2012-3-page-161.html
16. Cécile ANGIBAULT, *Paris-plages, l'exemple d'un espace urbain réversible et modulable*, 11 décembre 2015, http://obs-urbain.fr/paris-plages-l-exemple-d-un-espace-urbain-reversible-et-modulable/

NOUVELLE D'APRÈS

Le Canard Déchainé

Urbanité du Mouvement, à la rescousse de la Vi(ll)e

Lundi 7 janvier 2035

Le monde des humains, tel qu'il était, disparaît chaque jour. Aujourd'hui, l'homme se transforme, lentement mais sûrement, en automate. Il ne vit plus, il survit.
Tous les jours, il se lève, prend les transports en commun, descend automatiquement au même arrêt, rejoint son travail, achève les mêmes tâches, et fait le même chemin retour jusqu'à chez lui. Et s'il fait cela tous les matins, ce n'est pas pour partir à la recherche du bonheur, mais plutôt pour échapper à la pauvreté. La société d'aujourd'hui est telle que chacun doit, par une question de nécessité, ne regarder que son nombril, et n'a plus le temps ni l'envie de regarder autour de lui.
Les villes sont devenues moroses, ses habitants sont quant à eux, des particules qui cohabitent silencieusement au milieu de ces espaces. Les interactions n'existent que par la présence physique et matérielle de l'un, qui devient un obstacle sur le parcours de l'autre. De plus, dans la recherche d'un monde qui leur conviendrait mieux, les humains s'enferment dans les innovations du progrès, tel que le monde virtuel, pour échapper à une réalité très terne.
C'est pourquoi l'unité d'intervention Urbanité du Mouvement travaille d'arrache-pied depuis quelques années, pour lutter contre l'ennui général de la condition humaine. Mise en place par le gouvernement, cette unité fait collaborer des danseurs et des penseurs d'une nouvelle vi(ll)e. Ils se retrouvent tous dans une même volonté : redonner vie aux interactions humaines dans le tissu architectural des villes. Urbanité du Mouvement a carte blanche pour mener à bien ce projet. Pour cela, ils se veulent nomades, agissant en tout lieu, en tout temps. Leurs designers ne cessent d'imaginer de nouvelles manières d'investir les espaces publics sur des temps courts, et repartir quelque temps plus tard vers de nouvelles cités de l'ennui. En effet, ces derniers occupent un rôle essentiel, pour couvrir l'ampleur des différents territoires. Mais aussi et surtout pour redonner aux villes leurs couleurs et leurs identités d'antan.
« C'est incroyable ! Cela faisait bien longtemps que je n'avais pas regardé ce qu'il se passait autour de moi. Et là, ce qu'ils ont fait, c'est vraiment surprenant. Tous ces miroirs dépliables, qui sortent du sol, et qui mènent notre regard sur ce vieux bâtiment aux formes étranges, entièrement recouvert d'un drapé orange, sur lequel les Danseurs de l'Air jouent.
Toute la place se met à bouger, les danseurs et la couleur sont partout. C'était marrant de se mélanger à la scène avec les gens qui se reflétaient au milieu des performances.»
Ce sont des témoignages comme celui d'Edith qui conforte l'Urbanité du Mouvement à prolonger leurs interventions. Mais celles-ci ne se résument pas qu'à une prestation dans un secteur précis d'une ville. En effet, ils tentent de s'étendre dans tous les recoins d'une urbanité, pour concerner un maximum d'habitants. Joseph, qui n'habite pas dans le centre ville, nous a livré son avis.
« Magique ! J'ai même pris le temps d'arriver en retard pour le dîner tellement j'étais intrigué. C'est vrai que j'ai été surpris quand j'ai vu sur le pont, un peu après le centre-ville, ces personnes danser dans ces structures métalliques qui, elles, bougeaient au rythme des passages du tram. Chaque mouvement linéaire des wagons semblait provoquer le décalage d'un mètre sur le côté des structures.
À se demander jusqu'où elles iront ! Quand plus loin, à 200 mètres dans la ruelle de gauche, en face du fleuve, j'ai vu toutes ces personnes se mouvoir sur cette plateforme organique, j'ai décidé de prolonger mon chemin me menant la maison. Je ne le regrette pas, en arrivant sur les lieux j'ai découvert cette plateforme avec cette matière très molle et douce, dans laquelle tout le monde s'amusait à discuter et faire bouger son corps avec l'Urbanité du Mouvement. C'était vraiment agréable de pouvoir interagir avec les autres par l'expression du corps, et de se redécouvrir. En rentrant, j'ai tout de suite raconté cela à ma femme et mes enfants. Dès le lendemain on a décidé d'aller prendre du bon temps en ville pour voir quelles surprises cette dernière aurait à nous offrir ! »
Urbanité du Mouvement, semble devenir indispensable au réveil de la vie et de la ville. Par leurs actions,

à ce jour nationales, ces danseurs, chorégraphes et designers, convainquent de plus en plus et accueillent dans leur structure toute personne qui souhaite offrir une nouvelle dynamique à nos villes. Si vous êtes sceptiques, attendez, vous les verrez peut-être bientôt investir et réanimer votre propre environnement !

PARFOIS NOUS ÉTIONS PLUS

C'est vrai, je n'aurais pas pu avancer dans mes recherches sans certaines personnes.
Je remercie d'abord mes parents. Pour leur grande sensibilité qui instinctivement, m'a donné ce désir de travailler, par la voie du design, sur ces questions de la relation avec soi, avec l'autre. Mais aussi pour le soutien et la confiance dans les moments de doutes.
Ces fameux doutes que nous avons traversé ensemble les DSAA 2016-2018. Nous avons su nous soutenir pour arriver à surmonter nos difficultés.
Merci à toi Pauline pour avoir tenu bon. Ton soutien, ton amour et ton courage qui m'ont aidé à puiser l'énergie nécessaire pour continuer. Merci pour tous ces voyages d'air frais et d'inspiration littéraire.
Un long chemin à été parcouru pour en arriver là.
Alors merci aussi à l'équipe pédagogique, à Danielle pour la détermination et le soutien, à Jean pour la confiance que vous nous avez donnée à l'Urbexlab et moi.

ANNEXES

Étude de marché sur la danse contemporaine

La danse contemporaine, un marché dépendant et un art confidentiel

Pour contextualiser cette pratique, il faut avant tout expliquer qu'elle ne se démarque pas par son terme "contemporain", c'est à dire de notre époque. La danse contemporaine n'a pas de limites temporelles aussi précises et ne se reconnaît comme telle qu'à travers les créateurs qui s'en revendiquent : elle est avant tout affaire de génération et ouvre sur une volonté de se nommer, de se reconnaître entre pairs. Les principes fondamentaux de cette pratique s'axent autour de l'expérimentation du temps, de l'énergie, du poids, de l'espace, de la sensation. Sa source chorégraphique reste le corps, dans tous ses états.
Aujourd'hui, la danse contemporaine reste un art difficile d'accès au cœur d'une problématique socioculturelle. C'est pourquoi on peut se demander comment la danse contemporaine trouve des "solutions" pour vivre.
La reconnaissance de la danse contemporaine a été longue. D'abord elle fait face jusqu'aux années 60 au monopole de la danse classique, en termes de légitimité artistique et de financements publics. Aux États-Unis, sa légitimité se construit dès ces années-là jusqu'aux années 70, c'est d'ailleurs grâce aux travaux de chorégraphes américains que la France s'ouvre lentement à cette pratique.
La danse contemporaine est reconnue comme une catégorie à part entière dans les années 1970, notamment grâce à Michel Guy, secrétaire d'État à la culture qui donne grâce à cette pratique. Mais aussi grâce à la création du Centre National de Danse Contemporaine en 1978. Cela permet

une ouverture importante de la création chorégraphique.
En France, la croissance de cet art débute réellement dans les années 1980 avec une réconciliation entre l'économie et la culture. En effet, il semble que la culture soit une solution à la crise économique, car c'est secteur de création d'emploi qui contribue à la lutte contre l'installation d'un chômage de masse.
Pourtant, c'est à partir de ces années-là jusqu'à aujourd'hui que le secteur artistique et culturel semble battre de l'aile. En effet, la danse contemporaine et d'autres arts sont, encore aujourd'hui, au cœur d'un marché subventionné par l'État, qui finance en grande partie les besoins monétaires nécessaire à l'exposition de cette pratique. Le marché intermédiaire de la diffusion très libre et aléatoire, et la participation monétaire très faible du public rendent les compagnies de danse dépendantes des subventions de l'État, pour survivre économiquement. Mais bien que cet apport soit conséquent, cela ne suffit pas aux coûts de production.

La danse contemporaine est donc aussi dépendante des diffuseurs et ainsi, dépendante des choix de diffusion des directeurs de théâtres ou de centre nationaux de danse, pour présenter leurs œuvres au public. Ces décisions s'effectuent de façon relativement libre, voir subjective, car il est difficile de prévoir l'affluence du public en fonction d'un spectacle à un autre. De plus il semble que les critères de choix de diffusion soient aussi subjectifs dans le sens où les diffuseurs optent généralement pour des représentations avec des collaborateurs de longue date, des chorégraphes de renommées qui poussent un public habitué et avisé à venir par leurs avis tronqués.
De plus, beaucoup de compagnies ne disposent pas de salles de spectacles et leurs pièces sont principalement diffusées dans les réseaux de programmation pluridisciplinaires et dans quelques structures spécialisées. En effet , un réel fossé interne au marché de la danse se créer entre l'offre des compagnies et la demande des diffuseurs. Des réseaux de diffusion sont créés pour pallier à cette offre trop accrue.
D'abord, il y a le réseau primaire de diffusion de spectacles, qui se caractérise par sa position dominante au sein de l'espace culturel régional et par sa difficulté d'accès pour les équipes locales. Il se divise en deux catégories aux caractéristiques différentes, avec les grandes salles privées et les scènes labellisées.
Le réseau secondaire se caractérise par une position intermédiaire au sein de l'espace régional de diffusion de spectacles. Il est plus facile d'accès pour les équipes artistiques locales et offre un plus grand nombre d'opportunités professionnelles. On distinguera là aussi les établissements soutenus par l'État et/ou les collectivités territoriales et les salles privées.
Le dernier réseau de diffusion est qualifié de réseau « parallèle », car il offre de nombreuses opportunités d'emploi aux artistes, mais ne fait pas à proprement parler partie du secteur du spectacle vivant. Il s'agit en effet de lieux situés hors du champ artistique, mais dans lesquels des artistes peuvent se produire en spectacle.
C'est par ces différents réseaux et la difficulté d'être reconnu et donc subventionné, que la mobilité devient un moyen de survivre économiquement pour les compagnies
Mais à cette difficulté économique interne qui implique une difficulté de diffusion et une mobilité obligatoire, s'ajoute une difficulté économique externe due à une concurrence indirecte des autres arts, comme le théâtre par exemple.
La danse contemporaine, comme expliqué en introduction, est un art abstrait qui se retrouve dans l'expérience d'un corps dans l'espace, le temps, le poids, l'énergie. La difficulté du grand public, c'est à dire le public non initié, à assimiler les codes de cette pratique, le pousse vers des spectacles vivants plus abordables et familiers pour leur compréhension.
Ces autres pratiques artistiques qui elles-mêmes, tendent

à innover leur art par la médiation et surtout des solutions comme exporter leur art dans la rue. Les arts de la rue constituent un critère important dans l'appréciation des différents types de spectacles vivants. En effet, les autres pratiques artistiques amènent l'art au public pour le rendre encore plus accessible.

Un macro environnement vers l'ouverture

Politique : l'accès à la culture pour tous

C'est donc dans une lente évolution économique et culturelle que la danse contemporaine tente de survivre dans la catégorie des spectacles vivants. En analysant le macro-environnement de cette pratique, il est possible de constater qu'aujourd'hui des efforts très importants sont envisagés pour accompagner les artistes dans leur processus de créations et de diffusion. Mais aussi pour ouvrir le regard à tous sur la culture.
En termes de politique, la danse contemporaine, souvent retranchée au stade d'un art abstrait, pourrait profiter de ces directives et gagner en diffusion. En effet, dans la continuité des politiques culturelles engagées depuis les années 1980, tout est mis en œuvre aujourd'hui, pour appuyer ces démarches d'ouverture vers la culture. Ici, il n'est pas question de résoudre répondre à un besoin économique de crise. Mais de proposer une ouverture au monde, et acquérir des richesses culturelles, en offrant à tous un accès à la culture.
Pour cela, l'État et les politiques culturelles axent une grande partie de leurs directives, sur la pédagogie et la médiation culturelle pour les jeunes. Une attention particulière est portée sur "l'enseignement supérieur culture" qui est constitué d'une centaine d'établissements d'enseignement dans les domaines de l'architecture, du patrimoine, des arts plastiques, du spectacle vivant et du cinéma/audiovisuel. Le but étant d'améliorer l'attractivité de ce secteur.
Puis, en écho aux orientations professionnelles, un travail de fond est fait pour généraliser l'accès à l'éducation artistique et culturelle pour tous les enfants.
En effet, il semble nécessaire de sensibiliser les nouvelles générations à la culture. Ils veulent créer de nouveaux contrats avec les collectivités territoriales. Ces contrats offrent la souplesse nécessaire pour offrir un réel dialogue entre l'État, les collectivités territoriales, et les associations culturelles, afin de soutenir les projets innovants pour irriguer au mieux les zones "blanches" de la culture. Pour cela ils tendent à s'appuyer encore plus qu'auparavant, sur tous les acteurs locaux, le tissu associatif, les artistes, les établissements culturels. Ainsi l'État tente d'ouvrir la culture pour tous, par l'éducation artistique et culturelle et ce en amenant la culture dans des zones délaissées.

Économique : Les nouveaux plans de subventions de l'état pour aider à intéresser le public

D'un point de vue économique, le marché de la danse contemporaine peut trouver et puiser des ressources qui sont mis à disposition du spectacle vivant. Dans la continuité de l'ouverture à la culture pour tous, les politiques culturelles et l'État mettent en place un budget conséquent pour se donner les moyens de leurs objectifs. Notamment dans le domaine du spectacle vivant, un réel effort est fourni.
En effet, les nouveaux plans de subventions de l'État, prennent en considération ces pratiques artistiques dans l'ouverture à la culture. Les mesures prises pour le programme 224 sur la « Transmission des savoirs et démocratisation de la culture », seront d'une part

aux services du spectacle vivant. Et au-delà du soutien à la diversité de la création et à la pérennisation du maillage territorial de l'offre culturelle, l'État veut donner priorité aux actions qui favorisent la vie culturelle des régions et la diffusion des œuvres auprès d'un public plus large. Les crédits d'intervention en faveur du spectacle vivant s'établiront à 404 M€ en AE et 398 M€ en CP. Ils permettront d'apporter un soutien de 2,6 M€ au réseau des structures labellisées. Ces mesures viennent accompagner et consolider les structures existantes et financer de nouvelles labellisations. Elles permettent ainsi de relever le niveau du soutien financier de l'État afin de donner les moyens à tous les labels de mettre en œuvre de nouveaux projets. L'ambition est de redynamiser la présence artistique dans les territoires. C'est pourquoi ces nouveaux moyens sont mis en place avec les collectivités territoriales; pour ouvrir davantage les lieux aux publics, mais aussi pour contribuer à la présence artistique dans des territoires les plus éloignés de la culture (résidences de territoire, projets artistiques ou festivals itinérants, création et diffusion en milieu rural…).

Socio-culturel : démocratiser la danse contemporaine, cible urbaine, grand public

La démarche socioculturelle du projet s'oriente sur les traces des politiques culturelles et économiques engagées sur le développement du spectacle vivant et l'accès à la culture pour tous. En effet, dans le sillage de l'ouverture des pratiques artistiques, la danse contemporaine pourrait et commence d'ailleurs à démocratiser son art, pour pallier au manque d'intérêt du grand public, dû à sa dimension abstraite. Les efforts fournis sur la diffusion des représentations, et les moyens mis en place pour ouvrir davantage les lieux d'accueils aux publics constituent une partie de la démarche. En effet, il est autrement question de faire venir l'art au public plutôt que faire venir le public à l'art. C'est en s'appuyant sur les arts de la rue, avec notamment le cirque, le théâtre, la musique, que la danse contemporaine commence lentement à rebondir. Cette pratique, dans l'espace public, entre aussi dans une dimension culturelle. Part sa nature, elle invoque une dimension à la fois tourner vers l'expression. Le corps est un outil d'expression à la fois porteur d'émotions, d'engagement politiques ou d'opinions, d'interactions, entre le public et les performeurs, mais entre ces sujets et l'environnement, la ville, le paysage. Aujourd'hui, les actions de médiations et de pédagogie progressent mais sont de manière générale, créées dans des espaces dédiés.

Technologie : les nouveaux codes de diffusions, de représentations pour toucher ce public

Par définition, la danse contemporaine, vie par le corps et les mouvements. L'expression qu'il s'en dégage se suffit à elle même pour communiquer. Mais en observant la manière dont le spectateur perçoit cet art, on se rend compte que ce n'est pas réellement le cas. Alors, aujourd'hui certaines compagnies et certains chorégraphes, qui ont perçu ce regard interloqué d'un spectateur non initié, proposent de nouvelles visions de la danse contemporaine, en adéquation avec la société d'aujourd'hui. En effet, ils mettent à profit le monde technologique et audiovisuel dans lequel nous sommes pour leurs prestations. Tout d'abord, en utilisant la diffusion par les réseaux sociaux et internet. Mais surtout en jouant avec le monde entre un monde virtuel pour le rendre palpable et en adéquation avec le corps dansant.
Puis, ils se servent aussi de la capacité de la technologie à être concentrée en de petits objets, et êtres donc transportables, pour amener lors de certaines performances à variés

des prestations entre virtuel et réalité, jusqu'à créer des décors interactifs avec le spectateur. Là est donc la question, il s'agit d'intégrer de nouveaux codes de diffusions / prestations dans un art qui n'avait que le corps à son service

Légal : les contraintes d'installer la scène dans l'espace public

Le respect de l'ensemble des bonnes pratiques et des réglementations des arts de la rue est obligatoire et contraint les compagnies qui souhaitent investir les villes. En effet, il est de mise de faire appel à des partenaires tels que des bureaux d'étude ou des organismes de contrôle agréés, de respecter les normes de sécurité et le droit du travail, de suivre les recommandations en matière de sûreté, de préparer une multitude des dossiers, d'organiser la concertation et de coordonner les collaborations. L'effort important des compagnies et des organisateurs pour prendre en compte les contraintes de sécurité et de sûreté doit être reconnu et accompagné par les interlocuteurs institutionnels et les collectivités territoriales. Pour permettre aux créateurs de projets de comprendre les tenants et aboutissants du prix d'une intervention sur l'espace public. Cela représente non seulement la prestation artistique et technique, mais également l'investissement et l'entretien d'un matériel aux normes, la réalisation de structures, de décors qui doivent être étudiés et contrôlés. Par ailleurs, il faut que le rapport de prix entre les dépenses investies par les collectivités, pour accueillir des prestations de salle, soit équivalent au coût d'une intervention dans l'espace public. Les frais d'aménagement d'un lieu non dédié au spectacle et l'accompagnement technique d'une compagnie, nécessaires à l'accueil de la proposition artistique, devraient être comparables aux coûts engendrés par l'ordre de marche d'un théâtre et ne doivent pas fausser la perception du coût de la proposition elle-même. Les arts de la rue, souvent mis en arrière-plan, doivent faire reconnaître leur légitimité à travailler dans les mêmes conditions que d'autres secteurs plus conventionnels du spectacle vivant. Pour cela, des démarches favorisant la sensibilisation des collectivités et des élus à la prise en compte des enjeux et des spécificités des arts de la rue sont possibles à envisager. Cela peut passer par : l'identification, au sein des directions des affaires culturelles, d'un référent pour les arts de la rue ; la désignation, au sein des services municipaux, d'un interlocuteur privilégié et unique pour les compagnies et organisateurs ; la nomination d'un référent en matière de sûreté ; une réflexion sur les infrastructures d'accueil ; une réflexion sur la parcellisation et la privatisation de l'espace public : pourquoi ne pas prévoir, dans les diverses concessions de l'espace public, quelques jours par an où la place serait cédée aux artistes.

Concurrence

La danse contemporaine est en général, sujet à la concurrence des autres pratiques artistiques du spectacle vivant. On parle d'une concurrence indirecte, car même si les offres du théâtre, de la musique, et autres, sont différentes elles sont préférées par leur compréhension plus facile d'un public, qui recherche le divertissement. De plus comme pour le cas du Festival d'Avignon on constate par une analyse quantitative, que ces autres pratiques ont déjà mis en place un processus de médiation sur leur art et pour le public urbain.

Festival d'Avignon

En effet le *Festival d'Avignon*, créé en 1947 par Jacques Vilar, se développe rapidement de par son succès. Il transforme la ville en un espace scénique gigantesque où les artistes se représentent et se mettent à disposition pour échanger avec le public. Bien que la danse fasse partie des arts qui y sont représentés, elle ne se référence pas forcément à la danse contemporaine, et reste encore trop mélangée aux autres arts pour être réellement mise en avant.
Ainsi, au mois de juillet de chaque année, elle constitue l'une des plus grandes manifestations internationales dédiées au spectacle vivant. Avignon se transforme en une ville-théâtre, notamment par là transformation d'une vingtaine d'espaces patrimoniaux, souvent en plein air, en des espaces scéniques qui proposent une typologie d'architectures et de capacités d'accueil variées.
Cette multitude de lieux scénique est nécessaire car le festival propose en chaque année près de 60 spectacles, pour environ 300 représentations. Ainsi, il faut accueillir toujours plus d'artistes et cela grâce à la notoriété toujours grandissante de l'événement, qui enregistre entre 110 000 et 120 000 billets pour les spectacles payants et accueille entre 45 000 et 50 000 spectateurs dans ses manifestations gratuites.
C'est en constatant les quelque 50 000 avant - programmes, 90 000 programmes et les 500 journalistes qui se déplacent pour l'événement, qu'on constate cette notoriété.
Ils participent donc par une diffusion très large - de programmes, d'articles, d'émissions télévisées et de radios, ainsi que les reportages photographiques - à ce succès.
En proposant des représentations et surtout des échanges entre les artistes et les spectateurs, le festival propose une réelle dynamique de découverte et d'assimilation de leurs œuvres au grand public, pas forcément initié à ces pratiques. Mais c'est aussi l'occasion de contribuer à la mise en relation de près de 3 500 professionnels du spectacle vivant, qui mettent à profit ce festival comme un forum professionnel, tourné vers l'enrichissement culturel.

Festival d'avignon, 2014, Avignon, France

Le *Festival d'Avignon* a une forte prestance sur la scène économique de la ville. En effet, les retombées économiques s'élèvent entre 23 et 25 millions d'euros. De plus, c'est une association à but non lucratif. Ainsi, l'État et les collectivités n'hésitent pas à subventionner cet événement, avec une part s'élevant à 58 % du budget nécessaire à la production du festival de 12,6 millions d'euros. Mais, le festival arrive à trouver en ses ressources pour fournir les 42 % restant. En effet, il passe par la vente des billets, mais aussi par les mécénats, qui peuvent êtres des entreprises, des fondations ou encore des particuliers.
L'événement organise aussi le « Off » qui permet à plus de 1 000 compagnies à se produire, de leur propre initiative, dans une centaine de lieux différents.
La démarche est intéressante car cela permet à ces petites structures de se faire connaître du grand public en plus de faire valoir leurs pratiques. Cependant, ce sont ces mêmes compagnies qui doivent trouver les fonds nécessaires pour investir ces lieux et se produire.

Ex-Nihilo

La seconde étude de cas se porte sur une prestation de concurrence directe face au projet de création d'espaces scéniques comme un lieu de médiation dans l'espace public. En effet, la compagnie marseillaise Ex Nihilo, créée en 1994, est une troupe de danseurs contemporains qui se sont fixés comme terrain de prestations, la ville. Plus qu'un glissement d'une pratique d'un espace à un autre, la compagnie performe dans l'urbain pour révéler son environnement et tend à requestionner les espaces, les territoires, d'une scène gigantesque qu'est la ville. Par cette transposition d'un art confiné dans les lieux dédiés à un art de plein air, ils cherchent par leurs multiples performances à créer un nouveau rapport à l'environnement, mais surtout au public, pour créer de nouveaux échanges. L'urbain devient l'opportunité de partager une culture, comme celle de la danse, à un public très large. En effet, en réponse au manque d'intérêt face à cette pratique, la compagnie amène l'art au public plutôt que l'inverse. Les interventions dans l'espace publique sont nomades et éphémères, cependant ils font en sorte de se représenter régulièrement pour appuyer une action culturelle dans la continuité.
La compagnie est conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication -Direction Régionale des Affaires Culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur et par la Ville de Marseille. Ainsi elle s'assure de vivre par les subventions que leur donne la Région Provence Alpes Côte d'Azur, le Conseil Général des Bouches-du-Rhône.
Par la reconnaissance de sa portée culturelle et le soutien de l'Etat et des collectivités, Ex Nihilo acquiert d'une part, les autorisations de faire irruption dans l'urbain pour leurs performances. Et d'une autre part, elle arrive même à s'exporter à l'internationale, pour permettre un plus grand rayonnement de leurs actions, grâce au soutien l'Institut Français et la Ville de Marseille.

C'est aussi par ses partenariats avec les autres compagnies, nationales et internationales, du spectacle vivant que la compagnie augmente sa notoriété.
Ce soutien des institutions publiques et leurs partenariats leur permettent ainsi de pérenniser leur compagnie, mais aussi de mener une multitude d'actions dans la continuité de leur désir de danser en ville pour créer une nouvelle dynamique culturelle. En effet ils, se tournent vers tous les publics pour partager et faire médiation de leur pratique. Ex Nihilo met en place régulièrement des trainings quotidiens pour les danseurs et comédiens professionnels et parfois pour amateurs avancés, principalement à Marseille au KLAP-Maison pour la *Danse* mais aussi dans les villes où la compagnie intervient. Ils donnent des stages pour danseurs mais aussi pour comédiens et circassiens au sein de formations telles que la FAIR, les CCN, les conservatoires.
La compagnie participe au dispositif Danse en amateur et répertoire, mis en place par le Centre National de la Danse à Pantin. C'est un programme d'accompagnement de la pratique des amateurs, qui désirent approfondir une pratique et une connaissance de la danse en relation avec son histoire. Puis, ils orientent leur travail de médiation dans les milieux scolaires sous la forme d'ateliers de pratiques artistiques. Ces ateliers ont pour objectif de proposer à la jeunesse d'approcher, sous une forme ludique et en mouvement, la danse contemporaine qu'ils pratiquent et qui met en jeu la relation à l'autre et le rapport à l'espace ou à l'objet. La compagnie est sans cesse dans le recherche de l'esthétique d'une performance avec son environnement, ainsi que dans l'intérêt qu'elle suscite sur le spectateur. C'est pourquoi elle cherche de jouer avec les nouvelles technologies lors de leurs représentations, en mêlant performance pure du corps, et la performance technologique.
Cette compagnie propose de la danse contemporaine dans les espaces de la ville. Pour contrecarrer le manque d'intérêt envers leur pratique artistique, mais aussi pour tester

de nouvelles interactions avec le piéton, dans un environnement urbain. Par leur démarche inédite et culturelle, cette compagnie arrive à vivre par les simples subventions de l'État et des collectivités. C'est l'une des rares compagnies de spectacle vivant (de rue) qui à ses locaux personnels. Cependant, l'ambition de cette troupe à interpeller le passant, par leurs irruptions souvent soudaines et éphémères n'est pas gage d'un réel investissement du public, qui s'il le veut peut choisir de continuer son chemin.

Compagnie Ex Nihilo, *Festival d'Aurillac*, 2016

La demande : Une demande en contre sens de l'offre

L'analyse de la demande se fonde sur un constat expliqué dans l'analyse globale. En effet, l'offre des compagnies est beaucoup trop importante par rapport la demande des diffuseurs, ainsi un fossé se creuse et créé des disparités ,voir des stigmatisations en fonction des choix de diffusion et des compagnies. Comme expliquer, les diffuseurs peuvent parfois faire des choix subjectifs, car une fois que le réseau des chorégraphes (dont beaucoup dirigent les lieux de diffusions) est en place, il est difficile de faire bouger des prestataires habitués. Ainsi le public n'évolue pas et reste le même public avisé et initié à ce type d'art. Alors la demande n'évolue pas, le grand public reste peu intéressé par la danse contemporaine et les diffuseurs ne changent que très peu leurs horizons. La création des réseaux de diffusion semblait nécessaire malgré que cela implique une mobilité des petites compagnies, pour survivre économiquement.

En effet en France, il n'existe que 19 centres chorégraphiques nationaux (CCN), dirigés en majorité par des chorégraphes contemporains et installés dans des locaux indépendants, et un Centre National de la Danse (CND) créé en 1998. C'est pourquoi, avec l'étude du macro-environnement, nous pouvons constater que les arts de la rue commencent à constituer une réelle demande. D'une part pour permettre à toutes compagnies de se représenter, mais aussi de leur permettre et de les inviter à dynamiser les nouvelles politiques culturelles en s'intégrant à la culture pour tous.

Le constat inquiétant de la demande se fait donc essentiellement sur la diffusion, mais aussi sur l'affluence du public dans les lieux de diffusion et le manque d'intérêt de ce dernier. En effet en s'appuyant sur les derniers documents statistiques, faisant part de l'activité culturelle du spectacle vivant pratiquée par le public, qui date de 2008, les chiffres montrent un intérêt moyen envers cet univers, et notamment pour la danse. La fréquentation semble pourtant avoir augmenté pour les jeunes de 15 à 25 ans, par les démarches pédagogiques proposées par les institutions publiques. Cependant, pour le public dans globalité, elle attire principalement que les cadres et les professions intellectuelles supérieures.

Alors que la réticence s'accentue au sein de la catégorie des artisans, commerçants et chefs d'entreprise. C'est dans une évolution de la société, tournée vers les nouvelles technologies et l'audiovisuel que les nouvelles générations perdent ce rapport au corps, dans l'éphémère et l'impalpable du virtuel.

Diagnostic du marché

Par les différentes étapes d'analyses précédentes, il est possible d'arriver à faire ressortir les opportunités et les menaces du marché de la danse contemporaine et plus globalement du spectacle vivant. En effet, la danse contemporaine a toujours dû lutter contre l'incompréhension d'un public face au côté abstrait cet art. La demande n'évolue pas réellement et directement dans la direction de cette pratique, les difficultés de hiérarchisation et de répartitions dans la diffusion sont grandes.
La participation importante de l'État en termes de subventions données au spectacle vivant, ne suffit pas à répondre à la corrélation entre une offre trop importante comparée à a la demande, et cela engrange une mobilité nécessaire pour que les compagnies survivent.
Cependant, la danse contemporaine pourrait saisir les opportunités actuelles, qu'offrent l'État et les collectivités territoriales. En effet, les politiques culturelles ouvrent la voie à la culture pour tous et confortent, les pouvoirs publics dans leur choix d'appuyer fortement le monde artistique, qui constitue une part importante de la culture.
C'est dans la dynamique des arts de la rue, qui sont aujourd'hui largement dédiés aux arts du spectacle vivant, que la danse pourrait venir se glisser. Les arts de la rue construisent une nouvelle dynamique de la ville tout en invitant le grand public à ouvrir le regard sur la culture artistique. Cependant la danse contemporaine doit aussi intégré dans son évolution, l'évolution des sociétés et de ce fait, intégrer d'autres méthodes de diffusion dans leurs prestations. Pour ouvrir un peu plus l'échange entre le public et les performeurs.
Cependant, le projet de création d'espaces scéniques de médiation de la danse contemporaine dans l'espace public - bien que répondant à une problématique de diffusion et de concurrence interne à la danse- se retrouve confronté à une nouvelle concurrence, ou plutôt fait une nouvelle concurrence aux autres arts du spectacle vivant. C'est dans cette dynamique d'évolution du rapport danseurs / spectateurs que la danse doit réussir à faire sa place entre les autres arts. En effet, la question de la médiation trouve une forte importance dans ce processus d'intégration et d'attractivité du public. Il semble nécessaire de créer une démarche participative, active ou passive, avec le public pour engendrer un intérêt grandissant à l'encontre de la danse contemporaine.
Ainsi cette pratique pourrait arriver à trouver sa place auprès du grand public. Faire place, c'est aussi une question lorsque l'on veut créer des espaces dans la ville. Ainsi le projet se confronte à des contraintes légales importantes qui doivent être surmontées par la création d'un réseau de partenaires publiques (et/ou privés) qui accompagnent la création du projet dans le respect des normes et des législations.

Étude de cas Calder

Le jeu, l'ingéniosité, la jubilation de créer sont une marque essentielle de l'œuvre d'Alexandre CALDER.
C'est ce qu'on retrouve alors dans son oeuvre, *Cirque Calder*.
Le Cirque compte au total plus de 200 pièces, parmi lesquelles 69 figures et animaux, 90 accessoires – tapis, lampes, filets, rideaux – et 34 instruments de musique, disques de phonographe et accessoires de bruitage. C'est une oeuvre qu'il alimente sa vie durant. Inscrit dans le temps, le cirque se voit agréger au fil du temps, de nouveaux éléments qui mettent le Cirque au centre d'une expérience centrale dans son œuvre. Dans la continuité de ses dessins réalisés à New York à partir de l'observation du mouvement des animaux, il amorce la mise en mouvement d'objets à trois dimensions. Étudier le cirque en testant des exercices d'équilibrisme et d'acrobatie devient alors le moyen de donner vie à une pensée plastique, qui aborde la notion de tension entre l'équilibre et le déséquilibre.

Alexandre CALDER, *Cirque Calder*

En zoomant un peu plus sur les pièces qu'il greffe continuellement à ce cirque, on peut remarquer que ces éléments et ces figurines sont constitués de fil de fer, de bois, de bouchons de liège, de morceaux de cuir et de tissus cousus à la main. Chaque pièce est unique et animée par un système fait de ressorts et de ficelles que l'artiste actionne en direct. Ses personnages sont très justement expressifs. Ses figurines immortalisent et donnent à voir, dans leur arrêt sur image et par leur trait juste, l'expression exacte que l'on retrouve dans un vrai spectacle de cirque. Trapézistes, acrobates, haltérophiles, funambules, clowns, animaux de ménagerie, tous semblent vivants. Longtemps conservé au musée Whitney Museum of American Art, (depuis les années 1970), pour cause de fragilité, le *Cirque Calder* était avant tout une oeuvre du mouvement, non seulement par les traits donnés par l'artiste aux éléments, mais aussi par le processus qu'il a enclenché en termes de représentations et de transports. En effet, il est intéressant de constater que CALDER, rendait encore plus vivant son oeuvre en créant des systèmes mécaniques et filaires pour agir sur ces figurines comme un marionnettiste et créer son spectacle. Ainsi, le cirque devient le lieu de l'expérimentation formelle libératoire. L'artiste explore seul et dans une maîtrise déconcertante, les possibilités du mouvement et des formes. L'oeuvre était alors à la fois une oeuvre et un réel support de spectacle. C'est dans la dynamique du mouvement que Calder transportait le cirque dans plusieurs valises qui le suivaient lors de ses voyages pour présenter son oeuvre, et pour ses représentations.
Le *Cirque Calder* est une œuvre d'Alexander CALDER. L'artiste était d'abord ingénieur, après avoir suivi un cursus de Génie mécanique. C'est donc quand il se consacre entièrement à l'art, en 1923 à l'étude de de la peinture et le dessin qu'on comprend la présence de son affinité à la mécanique et les matériaux qu'il utilise dans ses œuvres. En effet, son ingéniosité est mise au service de ses créations pour y créer le mouvement, qu'il considère comme la manifestation de la vie. Ce que recherche l'artiste dans son œuvre générale, c'est l'expression d'un mouvement fluide

qui transmet par des lignes simples, l'émotion qu'il voit dans le mouvement. On découvre les prémices de ce rapport au mouvement lors de ses dessins sur le mouvement de la nature et des animaux.
Ainsi, son oeuvre devient le terrain de toutes les expérimentations de mouvement. Celui de la forme, l'expression, l'espace, l'usage. C'est dans ce travail mécanique et ludique que l'ensemble de pièces provoque un intérêt considérable pour tous les spectateurs.

Alexandre CALDER, *Cirque Calder*

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Thierry PAQUOT, *Un philosophe en ville,* Infolio, 2012, 232 pages, Collection Archigraphy Poche
Thierry PAQUOT, *Repenser l'urbanisme,* Infolio, 2013, 262 pages, Collection Archigraphy Poche
Rem KOOLHAAS, *Junkspace*, Payot, 2011, 120 pages, Manuels Payot
Ricardo BOFILL, Jean-Louis ANDRÉ, *Espaces d'une vie*, Odile Jacob, 1989, 254 pages, Odile Jacob
Jean-Michel LÉGER, *Usage*, Éditions de la Villette, 2012, 96 pages, Passage
Edward T.HALL, *La dimension cachée*, Seuil, 1971, 254 pages, Points
Bruno NASSIM ABOUDRAR, Françoise MAIRESSE, *La médiation culturelle*, Puf, 2016, 128 pages, Que sais-je ?
Serge SAADA, *Et si on partageait la culture ?*, Éditions de l'attribut, 2011, 158 pages, La culture en questions
Frank POPPER, *Art action et participation*, Klincksieck, 1985, 370 pages, Esthétique
Renato LORI, *Le métier de scénographe: Au cinéma, au théâtre, à la télévision*, Editions de Grenelle, 2006, 174 pages, Petite bibliothèque des arts
COLLECTIF, *Particip(a)ction*, Mac / Val, 2014, 192 pages, Mac / Val
Henry LEFEBVRE, *Éléments de rythmanalyse*, Editions Syllepse, 2017, 116 pages, Explorations et découvertes en terres humaines

Thèses et mémoires

- Martial MARQUET, « Espace pour l'art. Penser un espace muséal », mémoire de post-diplôme ENSCI-LES ATELIERS, 2012, 104 pages
- Coralie PELLETIER, « Le marché de la danse contemporaine en France : enjeux, contraintes et paradoxes », mémoire de post-diplôme, Science politique Grenoble, 2013, 79 pages

Articles

- Philippe GUÉRIN, « Le corps à l'édifice. À propos d'un enseignement croisé danse architecture », Repères, cahier de danse 2006/2 (n° 18), p. 18-18
- Marie GLON, « Un bâtiment qui sort de terre pour la danse », Repères, cahier de danse 2006/2 (n° 18), p. 12-12
- Virginie MIRA, « L'espace modelé par le souffle », Repères, cahier de danse 2006/2 (n° 18), p. 23-25.

Articles webs

- Cécile ANGIBAULT, *Paris-plages, l'exemple d'un espace urbain réversible et modulable*, 11 décembre 2015, http://obs-urbain.fr/paris-plages-l-exemple-d-un-espace-urbain-reversible-et-modulable/
- Centre Pompidou, *Dossier pédagogique, parcours exposition : Danser sa vie*, 2011, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Danser-sa-vie/index.html
- Roger PERRINJAQUET, Ursula PARAVICINI, « L'aveuglante seconde nature de Paris-Plage », Espaces et sociétés, 2012/3 (n° 151), p. 161-170, https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2012-3-page-161.htm

Films

- Geodfrey REGGIO (réalisateur), *Koyaanisqatsi* [DVD], 1983, Metro-Goldwyn-Mayer, Island Records, 87 minutes
- Ruedi GERBER (réalisateur), *Anna HALPRIN : Le souffle de la danse*, 2009, Nour Films, 82 minutes

Conférences et rencontres

- Conférence Les Saprophytes, *Les Saprophytes : urbanisme vivant à base de champignons* 17 novembre 2016, ENSAS, Strasbourg
- Conférence d'Adrien RAVON,*The Why Factory : Research, Education and Public Engagement*, le 23 novembre 2017, ENSAS, Strasbourg
- Entretien avec Claire RENCKLY, effectué le 21 octobre 2017
- Entretien avec Fabienne ROUET, effectué le 27 septembre 2017