



**HAL**  
open science

## Habiter en danseur

Julie Perrin

► **To cite this version:**

Julie Perrin. Habiter en danseur. Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné, 2013, cahier n° 1, pp.8-19. hal-00793263

**HAL Id: hal-00793263**

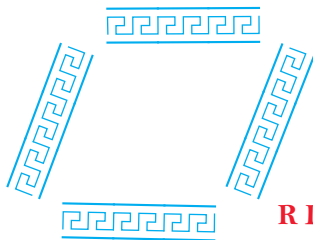
**<https://univ-paris8.hal.science/hal-00793263>**

Submitted on 22 Feb 2013

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

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

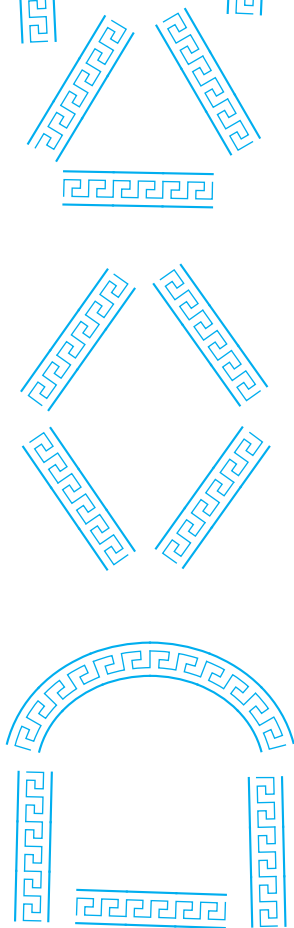
DU  
PÉRIMÈTRE  
SCÉNIQUE  
EN ART:  
RE/PENSER  
LA SKÈNÈ?



RDV I

]DOMAINES[  
NOMADE  
ACTE PERFORMATIF  
LAURENT PICHAUD

- 1 EN PRÉAMBULE
- 3 SE RÉVEILLER *IN SITU*  
Gérard Mayen
- 6 DOCUMENTS  
Laurent Pichaud
- 9 HABITER EN DANSEUR  
Julie Perrin
- PLATEforme
- 22 Amandine Contat
- 24 Jimmy Richer
- 26 Anaïs Guiraud
- 28 Marilina Prigent
- 34 Van Nguyen
- 36 Chloé Richez
- 38 Eun-kyung Lee
- 41 Ini Lee
- 42 Morgane Lagorée
- 46 Virginie Lauvergne
- 48 Kyoko Kasuya



**Habiter  
en danseur**

**Julie  
Perrin**

«Qu'est-ce qu'une danse nous permet d'habiter? Peut-on y demeurer une fois que la danse expire ou quand elle ne se danse plus?»<sup>1</sup>, demande l'historien et danseur Mark Franko, à propos de son expérience de reconstitution des danses d'Oskar Schlemmer (1888-1943). Ces deux questions, étroitement liées à une réflexion sur les *Danses du Bauhaus* créées dans les années 1920, me semblent devoir être posées plus largement: d'une part, elles permettent d'éclairer un certain nombre d'œuvres chorégraphiques contemporaines et de réactiver une réflexion féconde à leur sujet; d'autre part, elles rencontrent le motif de bien des recherches actuelles en art et en sciences humaines (dont la recherche en danse est redevable et auxquelles réciproquement elle est susceptible d'apporter sa contribution).

La première question soulève le problème d'une conception de la relation entre l'être humain et le lieu. Elle s'inscrit là dans le contexte utopiste du Bauhaus à Dessau où la construction et l'édifice [*Bau*] constituent un ensemble organique conçu pour donner naissance à l'homme nouveau. La scène théâtrale de Schlemmer, construite selon la logique de ce complexe orchestral dans lequel chaque élément trouve sa place, devient un «organisme spatial architectonique où tout événement est déterminé spatialement»<sup>2</sup>. L'espace est alors au cœur de l'action comme de la construction. Ce qu'une danse du Bauhaus permet au danseur comme au spectateur d'habiter c'est cet espace singulier surgi de la rencontre des configurations du lieu – sa mathématique, sa dynamique – et d'une figure humaine réinventée par la forme en mouvement, la couleur et la lumière. L'art de Schlemmer fait en effet apparaître un espace – espace né de l'invention conjointe d'une «scène «maison»»<sup>3</sup> et d'une figure d'art [*Kunstfigur*] en mouvement. Cette scène s'est affranchie de la logique perspectiviste, en s'ouvrant sur deux fronts – l'amphithéâtre et la cantine – jouxtant ainsi un lieu de vie. Elle se réduit aux dimensions simples d'un cube scénique et permet d'expérimenter l'élémentaire: une géométrie simple figurée par le carré pourvu de ses axes et diagonales que le danseur arpente bien souvent, suivant ses lignes dessinées au sol. Comme pour faire vibrer l'espace et les rythmes, les couleurs primaires (jaune, rouge,

1. Mark Franko, «Peut-on habiter une danse?» in Claire Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer. L'Homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, «Recherches», Pantin, 2001, p. 121. Mark Franko, chercheur et danseur américain, participe en 1994 à la reconstitution par Debra McCall des *Danses du Bauhaus* créées à Dessau dans les années 1920.

2. Oskar Schlemmer, «La Scène» (1927), in *Théâtre et abstraction*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978 pour l'édition française (trad. Éric Michaud), p. 47.

3. Oskar Schlemmer, «La Scène au Bauhaus» (1926), op. cit., p. 43.

bleu) dominant dans les éléments scénographiques (cubes manipulés, panneaux coulissants) et les costumes. Ceux-ci font l'objet d'une attention singulière: qu'ils soient colorés ou simplement gris, ils uniformisent les corps camouflés sous un collant et maillot rembourrés de ouate. Les visages portent des masques élémentaires sans expression. Chacun est ainsi indifférencié et réduit à des formes simples. Le danseur concrétise l'union de l'organique et de la technique, de la nature et de l'abstraction. Par ses actions et son costume, il opère enfin la synthèse idéale de deux conceptions contradictoires de l'espace: l'une soumet l'homme aux lois mathématiques de l'espace cubique en une gymnastique géométrique aux lignes droites; l'autre soumet l'espace aux lois de l'homme organique dont la respiration, le flux sanguin, les battements du cœur, l'influx nerveux et toute dynamique intérieure émotionnelle ou sentimentale se manifestent sous la forme d'un fluide que Schlemmer schématise en lignes courbes envahissant le cube scénique. Cette synthèse paradoxale est possible parce que la construction architecturale a elle-même été pensée en fonction du corps humain: «Il importe en effet de savoir, écrit Schlemmer, combien les données de l'espace scénique: hauteur, profondeur et largeur, sont liées les unes aux autres ainsi qu'au corps humain. L'espace théâtral idéal devrait être une structure architectonique subtilement déterminée par la mesure du corps humain.»<sup>1</sup> Si Schlemmer propose de plier le mouvement, la figure humaine, les actions à une architecture envisagée «comme le législateur de tout ce qui se déroule à l'intérieur de ses limites»<sup>2</sup>, si le danseur agit comme «ensorcelé» ou «irradié»<sup>3</sup> par le lieu, il n'est pas réduit à s'y inscrire. Au contraire il s'y révèle. Les tensions entre les logiques humaines et architecturales, naturelles et techniques se stabilisent dans le costume qui concentre leur réunion, qu'il soit conçu comme une architecture en mouvement (où les lois de l'espace cubique se plaquent sur le corps le ramenant à une articulation de cubes), comme un organisme technique (rotation, direction, intersection), comme une dématérialisation (symbole d'une expression métaphysique) ou comme une marionnette (stylisation des segments du corps et jointures)<sup>4</sup>. Par ces costumes alors, «le danseur se voyait obligé de porter l'espace»<sup>5</sup>, écrit Franko. Il décrit les marionnettes des *Danses du Bauhaus* comme des «personnages enrobés

1. *Idem.*

2. *Ibid.*, p. 41.

3. *Ibid.*, p. 49, 74 ou 91.

4. Oskar Schlemmer, «L'Homme et la figure d'art» (1925), *op. cit.*, p. 29-38.

5. Mark Franko, art. cit., p. 123.

d'une membrane spatiale»<sup>6</sup> : le costume autorise et limite tout à la fois le geste, devenant l'allégorie d'une *pratique de l'espace*.

Cette expression me semble centrale. Par elle, Franko se rattache à tout un champ d'études sur la spatialité qui a conduit à repenser la relation de l'homme au lieu. Elle implique de considérer l'imprégnation réciproque du lieu et de ce qui s'y trouve. La philosophie, l'anthropologie du quotidien – Franko cite successivement Heidegger (1951) et Michel de Certeau (1980) – mais encore la géographie depuis les années 1960 où les théoriciens contemporains du paysage ont posé les bases d'une réflexion vaste dont Schlemmer et le Bauhaus avaient ouvert la voie. Si Franko ne fait pas référence aux recherches géographiques (celles, dans le champ français, d'Henri Lefebvre, Augustin Berque, Michel Lussault ou Mathis Stock), son analyse prouve une connivence de pensées qui semble justifier à elle seule la pertinence d'un dialogue entre l'esthétique et ces autres disciplines concernées par la spatialité et l'habiter<sup>7</sup>. Lorsque Franko convoque le terme «habiter», ça n'est pas seulement parce que Schlemmer est pris dans un contexte architectural puissant – contexte dans lequel la scène théâtrale (qualifiée d'ailleurs de «maison») n'est qu'un élément d'un habitat plus vaste. Le terme «habiter» permet de nouer le lieu à l'événement à travers le surgissement d'un espace singulier. Schlemmer ne s'intéresse pas à l'homme *dans* l'espace<sup>8</sup>; il n'y aurait pas d'un côté le sujet et de l'autre l'espace. Il tend au contraire à résoudre ce dualisme pour penser un danseur qui serait *avec* l'espace, indissociablement défini avec lui. Ce que Merleau-Ponty exprimera à sa façon: «Il ne faut donc pas dire que notre corps est *dans* l'espace ni d'ailleurs qu'il est *dans* le temps. Il habite l'espace et le temps. [...] Notre corps n'est pas d'abord dans l'espace: il est à l'espace.»<sup>9</sup> Le danseur n'est pas *dans* le cube ni *dans* le carré. Il existe avec et par le cube. Autrement dit, il l'habite. Ce que Franko décrit ainsi: «Le corps construit l'espace en l'habitant. L'espace, en étant habité, détermine les possibilités corporelles du mouvement.»<sup>10</sup> Cela conduit

6. *Ibid.*, p. 125.

7. Connivence que la géographe Anne Volvey interroge dans ses travaux, s'intéressant au land art et à la spatialité de l'activité artistique. Par exemple: Anne Volvey, «Spatialité d'une land activité artistique paradigmatique, la stratégie spatiale du Land Art états-unien», in coll., *Activité artistique et spatialité*, L'Harmattan, «Esthétiques», 2010 ou Anne Volvey (dir.), *Spatialités de l'art, Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, n°129-130.

8. Quoiqu'en dise Dirk Sheper, «Le Théâtre expérimental d'Oskar Schlemmer», in Claire Rousier (dir.), *op. cit.*, p. 47.

9. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, «Tell», Paris, 1945, p. 162 et 173.

10. Mark Franko, art. cit., p. 124.

Franko à prolonger la définition de l'espace comme « lieu pratiqué »<sup>1</sup> donnée par de Certeau : « Le corps est un lieu pratiqué par l'espace »<sup>2</sup>. Inversant l'ordre des termes de la formulation de de Certeau, Franko insiste sur l'espace comme agent central, signalant que le corps du danseur ne consiste pas en une entité arrêtée mais prend avant tout la forme de ses actions surgies de la relation du sujet au lieu. C'est pourquoi le costume incarnant cette relation devient l'allégorie d'une « pratique de l'espace »<sup>3</sup>, d'un « lieu pratiqué ». Merleau-Ponty parle d'une façon proche du nouage entre espace, action et forme lorsqu'il écrit : « Il n'y aurait pas pour moi d'espace si je n'avais pas de corps. [...] C'est évidemment dans l'action que la spatialité du corps s'accomplit [...]. On voit mieux, en considérant le corps en mouvement, comment il habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement. »<sup>4</sup>

Ce « faire avec l'espace »<sup>5</sup> intéresse précisément nombre de géographes aujourd'hui. Mathis Stock invite à considérer les multiples façons dont l'espace est mobilisé comme ressource et conditions de l'action humaine, comment le sujet se construit des référents géographiques d'attachement et d'identification, comment l'expérience forge le sens d'un espace. L'espace ne préexiste pas à la pratique et ce sont les actes en situation qui laissent surgir l'espace, c'est-à-dire « des moments au cours duquel l'espace apparaît à travers les activités des individus »<sup>6</sup>. Dès lors, délaissant les questions de localisation ou de fréquentation, on peut s'interroger, à la suite de de Certeau, sur les arts de faire ou les manières de pratiquer les lieux. Si le touriste ou l'homme d'affaire constituent pour les géographes des individus-types dont l'activité est à examiner, il est évident que celle des artistes appelle un examen minutieux. Car elle tient tout autant d'une démarche ethnographique que d'une poétique propre : les artistes d'une part révèlent par imitation, reproduction ou contagion des pratiques existantes, faisant preuve d'une observation fine du contexte dans lequel

1. « L'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par les marcheurs », Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*,

1. *Arts de faire*, Gallimard, « folio essais », Paris, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 10/18, 1980), p. 173

2. Mark Franko, art. cit., p. 125.

3. *Idem*.

4. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 119.

5. Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements », in Thierry Pacquot, Michel Lussault, Chris Younès, *Habiter. Le propre de l'humain. Ville, territoires et philosophie*, La Découverte, Paris, 2007, p. 102-125.

6. *Ibid.*

ils opèrent. Ils déploient d'autre part un art de faire singulier et une esthétique susceptibles de susciter de nouveaux espaces. Ils inventent une nouvelle forme possible d'habiter. Telle pourrait être l'hypothèse à laquelle la critique d'art doit se confronter. Qu'est-ce qu'habiter en danseur ? Comment la danse met au travail la question de l'habiter ?

Dans le cas de Schlemmer, la notion d'habiter semble difficilement dissociable de l'idée d'architecture et de construction. D'ailleurs dans certaines danses, les figures d'art échangent et déplacent des cubes qu'elles superposent, construisant de nouvelles structures, à l'échelle changeante : par exemple, les cubes tiennent lieu de sièges temporaires, tirant vers le mobilier et l'habitat humain ; ils peuvent aussi être superposés jusqu'à former une tour, sorte de maquette de gratte-ciel futuriste. Autrement dit, le geste spatial de la marionnette peut alterner avec un geste fonctionnel (arranger, installer). « L'espace est toujours déjà architecture, et partant, lieu habité, analyse Franko. Ce que les marionnettes de Schlemmer donnent à voir très précisément est l'habiter en tant qu'action. Elles le donnent à voir morphologiquement. »<sup>7</sup> Franko rappelle que pour Heidegger « bâtir est déjà, de lui-même, habiter »<sup>8</sup>, que bâtir et habiter alors se confondent. Il faudrait ajouter ce qu'Heidegger précise plus loin : « Bâtir est, dans son être, faire habiter. [...] C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir. »<sup>9</sup> Heidegger insiste sur un principe de succession qui ne confond pas exactement les deux actions, la première – habiter – étant fondamentale à toutes. Pour Heidegger « l'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis. Il n'est ni un objet extérieur ni une expérience intérieure. Il n'y a pas les hommes, et en plus de *l'espace*; car, [quand] je dis « un homme » [...] par ce mot je pense un être qui ait manière humaine, c'est-à-dire qui habite. » L'habiter est ontologique.

On voit donc se dessiner des nuances dans la signification de « l'habiter ». L'« habiter en tant qu'action » dont parle Franko oscille en fait entre une définition qui tire du côté de l'habitat et de l'architecture et une définition ontologique telle qu'elle apparaîtra chez Heidegger. Schématiquement, on a d'un côté un acte plus fonctionnel dans lequel il est moins évident de voir que le danseur incarne l'espace tandis qu'il

7. Mark Franko, art. cit., p. 127.

8. Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », Conférence du 5 août 1951 (1<sup>ère</sup> éd ; II<sup>e</sup> Entretien de Darmstadt, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952), in *Essais et conférences*, Gallimard, « Tel », Paris, 1958 (trad. André Préau), p. 171.

9. *Ibid.*, p. 191.



le bâtit ; son geste se retire au second plan pour donner à voir une construction ; il sort de scène pour laisser apparaître seule la tour érigée. D'un autre côté, la figure d'art par la spatialité gestuelle, rythmique et formelle qu'elle invente incarne l'homme nouveau, le nouvel habiter, un nouveau fondement de l'être humain. Habiter renvoie alors à l'ensemble des activités humaines, à la manière dont les humains sont sur la Terre<sup>1</sup>. Il est sans doute difficile de distinguer ces deux pans de l'habiter dans le théâtre de Schlemmer. Est-ce plus évident dans les projets chorégraphiques contemporains qui laissent place à une idée du bâtir, de l'habitat et du vivre ensemble ? Et comment d'ailleurs pourrait-on transposer les questions posées par Schlemmer hors du contexte très singulier du Bauhaus et de la figure d'art ? L'artiste semble y inviter lui-même, lorsqu'il écrit : « Si l'on brisait l'étroit espace scénique, et si l'on transposait la notion d'espace à l'architecture en général (et non plus à la seule architecture intérieure, mais à la totalité de l'architecture – idée particulièrement fascinante au vu des nouveaux bâtiments du Bauhaus), ainsi pourrait-on démontrer la notion de *scène spatiale* d'une façon presque encore inconnue. »<sup>2</sup> Dans ce passage surprenant, Schlemmer ouvrait déjà la possibilité d'imaginer une action chorégraphique hors du lieu théâtral, élargissant la notion même de scène à l'ensemble des espaces architecturaux y compris les espaces extérieurs. Il posait la question de l'existence d'une fête des yeux [*Schauspiel*]<sup>3</sup> consubstantielle à une scène d'une nature encore inconnue. Quelle scène ferait surgir cette représentation en extérieur ? Que deviendrait le danseur dès lors qu'il sortirait du lieu élémentaire du théâtre de Dessau ? L'hypothèse de Schlemmer semble signaler combien au fond, quel que soit le lieu de la représentation, la manifestation du sujet humain prédomine dans l'invention des espaces, que l'action du danseur détient la capacité de générer une figure nouvelle, c'est-à-dire écrit Véronique Fabbri « ce qui ménage l'apparition du corps, ce qui construit le milieu où elle peut apparaître, se transformer. »<sup>4</sup>

Cette idée précurseur de « scène spatiale » est féconde pour penser la création chorégraphique contemporaine hors du lieu théâtral. Et pour distinguer, parmi les projets, les diverses conceptions de la relation du

1. Michel Lussault, « Habiter, du lieu au monde. Réflexions géographiques sur l'habitat humain », in Thierry Pacquot, Michel Lussault, Chris Younès, *op. cit.*, p. 35-52.

2. Oskar Schlemmer, « La Scène » (1927), art. cit., p. 47.

3. *Idem*. *Schauspiel* signifie spectacle et littéralement « jeu qui s'adresse au regard ».

4. Véronique Fabbri, « La Construction de la scène comme image-temps », in Claire Rousier (dir.), *op. cit.*, p. 80.

danseur au lieu. Elle soulève nombre de questions quant aux conditions d'apparition du geste pour le danseur comme pour le spectateur : à quelles conditions un geste dansé peut continuer d'exister sorti du cadre scénique qui structurait son adresse et sa réception ? Que devient le savoir du danseur confronté à d'autres cadres de visibilité ? Qu'advient-il de ses modes d'invention, de ses modes de composition, de la nature de son geste ? Comment le lieu prend-il part à la proposition chorégraphique, orientant les choix esthétiques et suscitant parfois le sujet même de l'œuvre ? Les réponses chorégraphiques divergent, obligeant déjà à distinguer parmi les projets relevant de l'art contemporain hors du lieu théâtral ceux que je qualifierais de spectacles délocalisés et les chorégraphies de site spécifique. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler comment Merce Cunningham ne laissait pas sa danse être perturbée par les événements alentours ni par le contexte géographique, lorsqu'elle se déroulait sur une place ou dans une salle de musée. Fidèle en cela au principe d'autonomie entre les arts (musique, scénographie, danse) qui a sous-tendu la conception de ses œuvres, Cunningham, lors des *events* (le premier intitulé *Museum Event* eut lieu en 1964 au musée du xx<sup>e</sup> siècle à Vienne, faute de théâtre disponible), présente une compilation d'extraits de son répertoire actif. Il insère *dans* le lieu un projet préexistant d'abord pensé pour la scène. La danse n'est pas affectée par ce qui l'entoure. Le chorégraphe reconstitue en général un périmètre scénique parfois circulaire (délimité par des chaises place Saint-Marc à Venise en 1972)<sup>5</sup> et parfois par l'entremise de plateaux posés à même le sol (*Craneway Event* en 2009 dans les hangars de verre à Richmond en Californie, ouvrant sur l'océan). Autrement dit, le lieu se fait décor autonome d'une scène qu'on identifie assez clairement. Et bien que la couleur des costumes (en général des académiques) soient alors souvent pensée en écho aux couleurs alentours (celles des œuvres du musée, par exemple), le geste et la chorégraphie affirment une autonomie radicale. La danse, parfois visible de tout côté, assume l'espace spécifique qu'elle génère sans se laisser perturber par l'emplacement du spectateur. C'est que chez Cunningham l'espace est avant tout abstrait, autrement dit sans imprégnation réciproque des lieux et de ce qui s'y trouve : la chose – la danse – peut être située ici ou ailleurs, cela n'affecte pas son être ;

5. « Cunningham dote chaque danseur d'une chaise. Ils commencèrent par s'asseoir en un cercle rapproché et se poussèrent petit à petit suffisamment en arrière pour dégager l'espace nécessaire à la danse. Ils avaient aussi des balais pour balayer la place », David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Plume/Librairie de la danse, 1997 (trad. Denise Luccioni), p. 186.

et réciproquement, le lieu est définissable indépendamment de la chose. Cunningham propose une addition d'espaces sans lien que le spectateur est libre de mettre en rapport de la façon qu'il peut, construisant des connotations nouvelles induites par la coïncidence du geste et du lieu. On est bien loin de Schlemmer qui cherche à concilier les logiques spatiales du lieu et du geste. Le danseur cunninghamien est, lui, en même temps *dans* le lieu pensé comme contenant et indifférent à lui. La danse de site spécifique en revanche accorde aux caractéristiques architectoniques, géographiques, contextuelles du lieu une place prépondérante. Le geste s'invente en fonction de lui, faisant surgir un mode d'habiter qui est le fruit d'une interprétation singulière du lieu.

Si j'emploie l'expression « chorégraphie de site spécifique », prenant modèle sur la formulation anglo-saxonne de *site specific art*, c'est que l'usage français du terme *in situ* comporte sa part de maladresse. Le *in* latin renvoie à une conception de la relation au lieu qui convient mal : comme on l'a vu pour la danse de Schlemmer et comme c'est le cas pour de nombreux projets hors du lieu théâtral, la danse se situe non pas *dans* ni *sur* mais *avec* le site, *depuis* le site. Ce dernier devient spécifique en cela qu'il est interprété par l'artiste d'une manière singulière, à partir d'une démarche spécifique qu'il convient à chaque fois d'analyser. Pour Daniel Buren, les œuvres (il utilise le terme d'*in situ* pour les qualifier) sont alors « conçues pour un lieu bien précis, et s'articulent tout particulièrement avec, à cause de, pour ou contre, cet environnement précis. [...] Le travail *in situ* permet de tenir compte de tous les paramètres existants. [...] Le travail *in situ* peut dialoguer directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu. »<sup>1</sup> Ces œuvres contextuelles<sup>2</sup> ouvrent une palette de relations au lieu bien plus large que ce que Schlemmer a posé, la danse de site spécifique pouvant faire de l'histoire du lieu, de ses usages présents par les habitants autant que du *topos* (sa configuration géométrique), les ressorts de son geste. L'œuvre n'entretient plus alors un rapport d'extériorité avec le lieu, mais instaure véritablement une liaison dynamique.

Dans plusieurs projets contemporains, la danse de site spécifique passe néanmoins par une réflexion sur l'habitat, renouant d'une certaine façon avec Schlemmer et avec cette oscillation entre la dimension fonctionnelle

1. Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, éd. Sens & Tonka, coll. Dits et Contredits, Paris, 1998, p. 80-81.

2. C'est ainsi que Paul Ardenne les dénomme, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, éd. Flammarion, Paris, 2002.

et ontologique de l'habiter. En 2005, dans *Résidence secondaire*, Christophe Haleb interroge les formes de l'habitat créant une pièce pour l'espace public qu'il décrit comme un «laboratoire artistique et participatif qui se greffe dans des espaces sensibles, habités ou délaissés, coins de nature ou d'urbanité»<sup>3</sup>. Le spectacle invite le public constitué en une sorte de procession à rejoindre un longue tente de 30 mètres de long et 3 mètres de large – frêle structure de métal et bambou couverte d'une toile blanche ouverte au vent. Cet habitat précaire conçu par le plasticien Stephan Weitzel est l'occasion d'une rêverie sur l'habitat et le vivre ensemble nourrie des récits rapportés par les danseurs (théories de l'habitation, éloge du camping...). Il s'agit en effet moins de poser la question du logement (s'insérer dans un espace objectif tout prêt) que d'inventer des espaces collectifs dont les activités proposées sont le prétexte. Le chorégraphe «très attentif au microclimat relationnel des lieux»<sup>4</sup>, se préoccupe avant tout de construire une convivialité inventive. Habiter, c'est alors moins trouver sa place dans la tente que construire un espace commun. La plasticité est alors de mise: celle des objets quotidiens détournés de leurs usages (balais, râtaux, seaux, sacs poubelle, tuyaux, draps...); celle des corps des interprètes tour à tour conteurs, danseurs, supports d'une architecture précaire en tissu; celle des spectateurs invités à marcher, regarder, boire, faire la sieste, raconter, construire, jouer... Ce projet né du constat d'une crise de l'espace institutionnel concomitante à la crise des intermittents du spectacle en 2003 conduit à «habiter le réel»<sup>5</sup> (c'est-à-dire tout autant s'y confronter que le réinventer). Le tissu devient le signe d'une circulation entre intérieur et extérieur (la transparence, l'ouverture), d'une fantaisie bariolée (vêtements fleuris, couleurs criardes des tapis, nattes, paréos jonchant le sol ou l'armature de la tente) et d'un tissage de liens entre les gens. La proposition, se déroulant dans des zones d'habitat collectif sensibles ou des aires de camping, ramène l'habitat à sa dimension ontologique, inventant des arts de faire et d'être ensemble.

En 2007, dans *Faire Cabane*, Anne Collod et Mathias Poisson explorent l'imaginaire de la cabane – l'enfance, les fictions, la cachette, la retraite, l'abri précaire – proposant de créer des cabanes vivantes et en mouvement. Ce projet artistique à dimension pédagogique associe le corps à des

3. Christophe Haleb, Dossier de la compagnie.

4. *Idem*.

5. Christophe Haleb interviewé par Mariana Rocha, *La Danse contemporaine in situ dans l'espace public: le travail de Christophe Haleb dans Résidence secondaire et Dé-camper*, mémoire de Master 2, département Danse de l'université Paris 8, 2007.

matériaux plastiques (plaques lisses, ondulées, souples, rigides, aux dimensions et découpes variées). Plutôt prévu pour des parcs ou jardins, il se déroule en 2010 autour de la Bourse du travail de Bobigny conçue par Oscar Niemeyer, confrontant l'habitat improvisé aux lignes d'une architecture remarquable<sup>1</sup>. Ce « coquillage » ainsi que le décrivent les artistes fait alors écho aux cabanes successives que les participants se construisent, sécrétant leur propre habitat. La cabane mobile est une coque plus ou moins ouverte sur l'extérieur (possiblement lieu de repli comme d'invitation à partager un espace), qui, comme la membrane spatiale dont parle Franko au sujet des costumes de Schlemmer, concilie la logique du lieu (par connivences formelles) et l'imaginaire symbolique de l'abri. La scène sans délimitation qui surgit de ces pratiques est alors formée du réseau de relations formelles et symboliques que l'activité trame.

En 2012, lors du *domaines* / *nomade* de Laurent Pichaud au CCN de Montpellier, le chorégraphe a invité les spectateurs à transformer le studio Bagouet en campement pour la nuit. Là encore, une forme d'habitat sous-tend le vivre ensemble et l'on se surprend à découvrir un espace fait d'objets trouvés détournés, de petits mobiliers, de manteaux et recoins dénichés. Le studio-scène dévoile une fiction inventée sur le champ par les spectateurs, intime et épique. Elle se superpose aux récits alors diffusés dans la pénombre, ceux des usagers du centre chorégraphique décrivant leur parcours dans le lieu et ce qu'il évoque pour eux. Il y a bien d'autres façons de pratiquer le lieu<sup>2</sup> dans nomade et d'inventer des modes d'habiter sensibles et poétiques. Dans la séquence qui précède, Pichaud invite chacun à déambuler dans les rues à partir de trois consignes successives données à l'infinitif mais que chacun a pu reformuler ainsi : « je suis quelqu'un », « je suis suivi(e) par quelqu'un », « je suis moi-même ». L'ambiguïté en français entre « suivre » et « être » semble vertigineuse. La filature et ses variantes conduisent à expérimenter la ville, ses rythmes en modifiant notre attention : le tonus musculaire se modifie, le champ de vision peut s'élargir, la respiration change, la posture se réinvente... Dans cette conscience de soi parcourant la ville, la question se pose de savoir « qui je suis ». L'activité du marcheur se décrit aussi en des termes existentiels. Habiter, là encore, hors cette fois de toute référence à l'habitat.

1. L'atelier se déroule au printemps 2010 dans le cadre du séminaire « Spatialité en danse » conduit par Julie Perrin au département Danse de l'université Paris 8, en partenariat avec les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis.

2. Expression chère au chorégraphe. Sur son rapport au lieu, voir Laurent Pichaud (entretien), « Faire « voir du lieu » avec la danse », in *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, novembre 2006.

Une question demeure, laissée de côté depuis le début de ce texte, la seconde posée par Franko, rappelons-le: « Qu'est-ce qu'une danse nous permet d'habiter? Peut-on y demeurer une fois que la danse expire ou quand elle ne se danse plus? » Cette question de la persistance semble cruciale. De toutes ces expériences faites de campements fugitifs, de nomadismes, de déviations anthropologiques, d'habitats provisoires, que reste-t-il? Des espaces de la figure d'art de Schlemmer, que gardons-nous? « Regarder un objet, c'est venir l'habiter »<sup>3</sup>, écrit Merleau-Ponty. Dès lors que l'objet se dérobe à notre vue ou que l'expérience collective d'une danse de site spécifique prend fin, comment renouer avec ce qu'elle fait surgir? Si Franko s'inquiète surtout de la possibilité de reconstituer une logique spatiale tirée du passé, le spectateur peut quant à lui se soucier du prolongement hors du temps de la représentation d'une expérience qu'il sait précieuse. Comment ne pas juste s'en tenir aux traces, mais maintenir vivante une expérience perceptive et sensible dans laquelle chacun se réinvente en créant le milieu depuis lequel soi et le monde existent: comment continuer d'habiter en danseur?

### Julie Perrin

Enseignante-chercheuse au département  
danse de l'université Paris 8 Saint-Denis.

Ses recherches portent sur la danse contemporaine  
à partir de 1950 aux États-Unis et en France,  
en particulier sur la spatialité en danse.

Elle a publié *Projet de la matière – Odile Duboc* :

*Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*,

Centre national de la danse/ Les presses du réel, 2007

et *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*,

Les presses du réel, Dijon, 2012.

3. Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 82.