

Pratiques corporelles, pratiques scénographiques et architecturales : du corps « contraint » au corps « contrainte »¹

Le corps « contraint », suivant une voie passive ou subie, peut se « retourner » en corps « contrainte », suivant une ligne active, ou s'articuler à un corps « contrainte », lorsque le projet artistique, dans les domaines de la scénographie et de l'installation, du design d'espace et de l'architecture, valorise une plasticité spatiale, lorsque le projet problématise les notions de mobilité et d'ancrage, de fonctionnalité, entre des usages codifiés de l'espace et des « pratiques territoriales » individualisées.

La notion de corps « en contrainte » (« en contrainte » comme « en devenir »²) (différent de « sous contrainte ») suppose une relation dynamique entre le corps et son environnement, ouverte à la mise en tension d'expériences spatiales et physiques, singulières et sensibles. Le projet artistique de mise en mouvement et de mise en situation du corps « contrainte » rencontre le projet de mise en œuvre d'un environnement lui-même « contrainte ». L'environnement architectural est alors considéré comme un espace d'accueil et un territoire d'expériences pour le corps.

Michel Serres valorise les expériences du « milieu du mélange » que le corps réalise, par l'exercice du toucher et dans un contact rapproché avec l'espace, avec un « monde (...) de voiles complexe », un monde où la topologie prend le pas sur la géométrie, où l'expérience l'emporte sur une « théorie de la connaissance » toute faite, où « la peau, multisensorielle, peut passer pour le sens commun » : « le toucher se situe entre, la peau fait nos échanges, le corps dessine le chemin noué, lié, plié, complexe, entre les choses à connaître »³.

Plusieurs questions se posent ici. Le relais topologique permet de définir une plasticité spatiale. La mobilisation des cinq sens fixe les termes d'un nouveau mode de relation à l'espace, et permet, suivant cet exemple, de transformer le terrain d'expériences en objet de connaissances.

Sur ce dernier point, l'immersion dans un milieu, considéré comme un milieu d'échanges, rencontre un processus de territorialisation. Elle s'oriente vers l'expérience du lieu, vers la définition d'un territoire de l'intime. La mise en relation du corps « contrainte » et d'une architecture « contractée » favorise à terme l'émergence d'un nouveau « contrat social », qui reconnaît dans la mise en fonction des espaces fréquentés ou construits le passage de l'usage vers la « pratique »⁴, et qui assure la transformation des « plus grandes forces de la vie intime – les passions, les pensées, les plaisirs des sens – (...) en objets dignes de paraître en public »⁵.

¹ Ce texte fait suite à une communication réalisée dans le cadre d'une journée d'étude intitulée « Corps contraint, espace de liberté », organisée par Carole Hoffmann à l'Université Toulouse 2 – Jean Jaurès le 20 mai 2011.

² La préposition « en » exprime la durée de ce qui est passé ou de ce qui est à venir. Elle induit une notion de lieu et marque également la matière dont un objet est fait. Ce sont ces problématiques de temps et de durée, d'espace et de lieu, de matière constitutive qui sont ici impliquées.

³ Michel Serres valorise les expériences du « milieu du mélange » que le corps réalise, par l'exercice du toucher et dans un contact rapproché avec l'espace, avec un « monde (...) de voiles complexe » (p. 99), un monde où la topologie prend le pas sur la géométrie, où l'expérience l'emporte sur une « théorie de la connaissance » toute faite, où « la peau, multisensorielle, peut passer pour le sens commun » (p. 99) : « le toucher se situe entre, la peau fait nos échanges, le corps dessine le chemin noué, lié, plié, complexe, entre les choses à connaître » (p. 97).

⁴ La mise en « pratique » des espaces modelés se démarque d'une mise en usage conforme à des régimes de codifications préétablis. L'usage peut être ici reconsidéré par la pratique, suivant la proposition qu'avance le philosophe Bernard Stiegler au sujet de nos milieux de vie (Bernard Stiegler, « Du design comme sculpture

L'investissement d'un « milieu du mélange » se reconnaît d'abord dans des propositions artistiques qui mettent en chantier le corps, le « plient » et le « déplient » à différents régimes de contraintes. Elle caractérise ensuite des exemples d'interactions entre les deux paramètres du corps (entre un corps « sous contrainte » en relation avec un corps « en contrainte ») et de l'espace ou de l'architecture « contractée ».

Du corps « contraint » au corps « contrainte »

Le passage du corps « contraint » au corps « contrainte » se reconnaît dans des événementiels artistiques rattachés aux arts du spectacle et aux arts plastiques (installation, etc.), dans des projets ou des réalisations dans les domaines du design et de l'architecture, organisés autour de la tension entre mobilité et ancrage.

De nouvelles rationalités, de nouvelles conduites créatrices

Cette tension présuppose l'investissement d'un monde, comme le précise Michel Serres, « où la topologie prend le pas sur la géométrie », où de nouvelles rationalités spatiales président à la constitution et à la structuration de ce « milieu du mélange ». Ces rationalités rencontrent des motifs, des opérations fondatrices de la mise en chantier et en culture de l'espace.

C'est dans les domaines de la mode et des arts du spectacle, du design et de l'architecture (des terrains souvent associés au sein d'une même création) que se rencontrent des exemples de mise en question des rationalités attachées au modèle géométrique, des principes de stabilité formelle et de systèmes de contraintes codifiés qui lui sont associés, et puis d'investissement de l'espace (dans toute sa plasticité). La rupture se manifeste au travers des opérations que souligne Michel Serres, lorsqu'il évoque « le chemin noué, lié, plié, complexe » que dessine le corps « entre les choses à connaître ». Nous retrouvons ici des injonctifs caractéristiques des conduites à projet dans le champ de l'art contemporain, en arts plastiques et en arts appliqués, dans le design et dans l'architecture. Ce sont des moteurs d'intervention.

Richard Serra a établi en 1967-68 une liste de verbes « comme moyen d'appliquer des actions diverses à des matériaux quelconques » : « rouler, plier, courber, raccourcir, raboter, déchirer, tailler, fendre, couper, trancher, etc. »⁶. Ces modes opératoires se substituent aux registres formels et plus largement aux systèmes de relations et de structurations (plan et cadre, frontalité et hiérarchisation) qui travaillent l'espace jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle.

Ces verbes d'action rejoignent quelques-uns des performatifs que retient Anne Cauquelin dans son *Petit traité d'art contemporain*, à la recherche de modes d'organisation ou de classement des pratiques du site. Ces « mots d'ordre » ou injonctifs permettent, autour du « faire » et de « la manière dont le faire est accompli »⁷, d'ouvrir à terme vers de nouvelles rationalités, notamment ces nouvelles rationalités spatiales qui touchent aux relations topologiques dont parle Michel Serres. Anne Cauquelin développe ce point précisément dans ses ouvrages sur le site et sur le paysage. Elle repère dans les pratiques contemporaines du site

sociale », *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, ouvrage collectif sous la direction de Brigitte Flamand, Paris, Institut Français de la Mode/Éditions du Regard, 2006, p. 245-246).

⁵ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 89-90.

⁶ Richard Serra, *Écrits et entretiens : 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p.75.

⁷ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 148-149.

le témoignage de la rupture avec les normes instaurées (suivant des entrées telles que « dehors », « cassez la surface », « montrez tout »⁸).

La mise en œuvre de logiques nouvelles (des « logiques de l'emboîtement, de l'extension, de la bifurcation ») invite ou incite l'individu, artiste ou usager, praticien de l'espace, à se déplacer, à investir puis à identifier de nouveaux territoires. Ces expériences d'immersion et ces processus d'interactions recoupent de nouveaux injonctifs, plus spécifiquement portés sur un tissu de relations spatiales (topologiques) : « rhizomater, nomadiser ou déterritorialiser, jardiner, interagir, empiéter, s'immerger »⁹.

L'espace se redéfinit suivant ces ressorts ou ces opérations, qui reviennent à mobiliser une plasticité elle-même familière au mouvement du corps comme aux modèles du corps. Il devient un espace mobile ou « élastique » (suivant l'expression de Gaetano Pesce), flexible ou fluide.

Corps « en développement », corps « en fonction »

Le défilé *Afterwords* signé en 2000 par le designer (styliste plasticien) Hussein Chalayan inscrit ces tensions dans un corps humain en mouvement. Il s'agit d'un corps « en développement » (c'est sa « fonction »). « En transformation », suivant le jeu des accessoires et des opérations, centré sur le concept « d'architecture portable et transportable », caractérisé par la transformation de pièces de mobilier en vêtements (des housses de fauteuil en vêtements, des chaises en valises, une table basse en jupe en bois). « En développement », dans le sens d'un investissement de l'espace, suivant le jeu d'une performance chorégraphique. Ces développements réfèrent à des expériences de la mobilité. C'est toute la question du déplacement des populations, des flux migratoires qui est ici traitée (en référence à des épisodes de la guerre du Kosovo). Le corps « en fonction » « pratique » l'espace, suivant un régime dynamique de transformations (plutôt que de formes en mouvement), de changements d'états et de mobilités spatiales (des mises en plis spatiales) (Chalayan renouvelle la question de la « pratique » de l'espace).

Sur les plans combinés du formel, du chorégraphique et du scénographique, le défilé-performance-projet design *Afterwords* de Chalayan renvoie au « ballet mécanique » d'Oskar Schlemmer, aux figures-disque ou spirale du *Ballet triadique*, et à la conception de la scène comme une « scène spatiale », comme une « construction spatiale » (intégrée à un « ensemble architectural »¹⁰). De même que *Readings*, réalisé pour la collection printemps/été 2008 rappelle la *Danse des Bâtons* de Schlemmer (1927).

Ces créations de Chalayan s'inscrivent dans la continuité des performances artistiques des années 1960 et des pratiques de « théâtre d'artiste » (Giovanni Lista)¹¹. Référence peut être faite par exemple aux chorégraphies urbaines initiées par Daniel Buren en 1968 à Paris, qui mettaient en scène dans la ville des hommes-sandwichs, à la suite des scénographies réalisées par le groupe BMPT. Le corps « sous contrainte », paré de quelques-unes des « images » de la ville (des travellings signalétiques et des rythmes plastiques colorés) se déploie « en contrainte » dans le tissu urbain (impliquant les notions de scénario et de parcours). Les deux créations divergent cependant sur le fond, quant à l'orientation problématique, du côté de l'*in situ* pour Buren, du côté de l'*ex situ* pour Chalayan.

⁸ Cauquelin, *Petit traité de l'art contemporain*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 149.

⁹ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002.

¹⁰ Oskra Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 44.

¹¹ Giovanni Lista, *La scène moderne*, Paris. Arles, Editions Carré/Actes Sud, 1997, p. 441 sq.

Afterwords et les scénographies de Chalayan pour Miyake évoquent encore, sur le plan des relations entre corps, sculpture et design, les expériences d'une « scénographie des sculpteurs » (Lista¹²), menées dans la période des années 1930 à 60.

Isamu Noguchi, dans sa contribution aux créations de la chorégraphe Martha Graham, par exemple pour les spectacles *Night Journey* (1947) ou *Errand Into the Maze* (1947), mettait au contact un travail de sculpture-design, dans l'objectif de construire un espace d'actions pour le corps (en dépassant la question du décor scénique ou en la déplaçant du côté d'une sculpture/design, scénographie/installation, modules d'expériences). Nous retrouvons ici encore la ligne avancée par Michel Serres, exploratrice d'un espace en mouvement et d'un territoire en formation, « le chemin noué, lié, plié, complexe » que dessine le corps « entre les choses à connaître ».

Il ne s'agit pas dans *Afterwords* de Chalayan de valoriser « l'aspect mécanique et mathématique du mouvement corporel »¹³ (Schlemmer). Cela tient davantage à un exercice de symbolisation sur ce qui est susceptible d'« habiter » le corps et de « l'habiller » dans des déplacements contraints, c'est-à-dire une identité (culturelle). C'est à partir de ces transformations et de ces constructions, de ces déplacements et de ces immersions, qui ne se résument pas à des jeux de scène, que le corps ainsi modelé prend à parti une dimension spatiale, que le corps engagé dans ces dynamiques de changements d'états communique sur des lignes d'erre et renvoie au processus de délocalisation. Dans cette création de Chalayan, le corps « contraint » de se déplacer se comprend aussi comme un corps « contrainte » et acteur pour un design de circonstance, modelable et modulable (suivant les opérations de plier/déplier, d'envelopper/développer), et pour l'investissement ou la mise en chantier d'un espace (suivant des relations topologiques, assurées par un corps dans l'espace aux prises avec un accessoire/meuble/vêtement, fragment d'architecture). La mise en chantier de l'espace ravive la tension dialectique entre délocalisation et localisation. Suivant la proposition de Michel Serres, qui rejoint la dialectique entre global et local, « le corps dessine le chemin noué, lié, plié, complexe, entre les choses à connaître ».

Corps et espace, plis-sur-plies

Les relations entre le corps « contrainte » et l'architecture contractée se manifestent dans des créations de stylistes et de designers, de scénographes et d'architectes investis dans une redéfinition des paramètres et à la recherche de nouvelles voies de conception. Dans les installations d'Issey Miyake, le tissu mobilise le corps et l'espace.

Pour la manifestation manifeste « King and Queen » (printemps/été 1999)¹⁴, présentée à Paris en 1998, issue de la collaboration entre Issey Miyake et Dai Fujiwara, la « pièce » de tissu, enroulé et déroulé, devient le moteur de création du vêtement et de la scénographie, dans le même mouvement continu de plis et « déplis ». Elle est à l'échelle du corps et de l'architecture. Ces « scénographies et œuvres de sculptures/design » intègrent le corps « contrainte » dans le projet de construction d'un espace fluide¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 427 sq.

¹³ Oskra Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p.65.

¹⁴ Sous le label *A-Poc* (un acronyme de « A Piece of Cloth ») (expérimentation en 1998 et commercialisation en 1999), sont présentées des collections qui mettent en lien les différents domaines de la mode, du design, de l'installation et de la performance.

¹⁵ Tokujin Yoshioka a collaboré avec Issey Miyake pendant plusieurs années. Il a designé des magasins « Issey Miyake » et « A-POC » et a notamment réalisé l'installation « Issey Miyake making Things » pour la Fondation Cartier de Paris (1998-99).

Le passage de l'espace fluide au flux dans l'espace (flux migratoire) est assuré par l'architecte et designer Didier Faustino, qui centre ses recherches et ses réalisations sur la dialectique entre le corps et l'espace.

Body in transit est une valise destinée à transporter des clandestins dans les avions. L'objet a été présenté à la Biennale de Venise en 2000 (un projet « indéfendable et inacceptable », précise Faustino¹⁶). La valise est ajustée au corps humain replié sur lui-même, un corps doublement « sous contrainte », qui est condamné à s'exiler (thématique commune à celle qu'aborde Chalayan dans son défilé *Afterwords*, la même année) et qui demeure confiné dans l'espace réduit d'un conteneur. Et néanmoins un corps « en contrainte », doublement là encore, modèle pour cet espace sur mesure et appelé à voyager.

L'évolution de nos modes de vie, l'abandon de la séparation nette entre l'espace privé et l'espace public, la pratique du nomadisme, l'avancée des recherches dans le domaine de l'architecture flexible, ont conduit les architectes Claire Pétetin et Philippe Grégoire (studio TimeZone) à concevoir une *Maison-Valise*.

Dans ses projets architecturaux, il rattache le mur architectural « à l'idée du vêtement » et au « rapport presque cosmétique que nous entretenons avec notre propre corps »¹⁷. L'architecture devient un « artefact organique que l'on pourrait sculpter et déformer par ses propres actions (...), comme une extension de soi »¹⁸. En témoigne la création numérique *Body-building* en 1995 qui « cartographie » une image du corps où, comme le précise Michel Serres, « la peau, multisensorielle, peut passer pour le sens commun ». C'est à nouveau le jeu entre le corps « sous contrainte » et le corps « en contrainte » qui opère. L'image témoigne des épreuves subies par le corps (la sueur, la fatigue, etc.), qui se comprennent comme des expériences corporelles spatiales qui font de l'architecture un projet de mise en culture du corps, pas dans le sens d'un corps « architecturé » mais d'un corps aux prises avec un milieu de culture, avec un terrain d'expériences spatiales.

Du corps « contrainte » à l'espace « contracté »

En passant du « corps migrant » au « corps nomade », le « corps-valise » devient un « corps balise », la « maison-valise » devient un « espace balise ». Les tensions entre le corps « contrainte » et l'espace ou l'architecture « contractée » se font plus vives. Nous abordons ici des pratiques identifiées (en critique d'art et en théorie de l'art) dans les domaines du design et de l'architecture, comme des pratiques de « design sensoriel », de « blind design », de « High-touch design »¹⁹. Le « blind design » évoque les postures d'aveugle destinées à réapprendre à voir (et à ajuster à ces nouveaux « voirs » de nouveaux savoirs), en exercice dans ces différents champs comme dans les créations visuelles qui valorisent une *culture des matériaux* et recherchent de nouveaux modes de création (les expériences menées par Stan Brakhage, par exemple, dans le champ du cinéma expérimental).

Les créations de Chalayan et les objets design de Tokujin Yoshioka se rejoignent autour de cette même ligne, qui réunit autour des modelés en exercice le corps en mouvement/en volume et le matériau en formation/transformation.

Cette problématique du corps « en développement »/corps « en fonction » se manifeste aussi dans les créations de Chalayan dans le domaine du design de mode, autour

¹⁶ <http://www.paris-art.com/interview-artiste/Didier%20Faustino/fiuz-faustino-didier/246.html> [site Internet consultée le 11 mai 2011].

¹⁷ Charles-Arthur Boyer, « Didier Faustino, architecte borderline », *ArtPress*, N°245, avril 1999, p. 51.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ « Blind design », de « High-touch design » sont énoncées comme des « tendances » ou des « catégories » du design actuel dans *Beaux-Arts magazine* (Hors série N°4, 2001, p. 89-91).

d'enveloppements/développements fluides réalisés à partir de matériaux souples. Ceux-ci correspondent à une mouvance artistique actuelle centrée sur la recherche dans les matériaux et les process, et qui concerne les champs de la mode, du design et de l'architecture. Tokujin Yoshioka en constitue un bon exemple, avec ses créations *Honey-pop* (2001) et *Pane chair* (2006).

Ces champs d'expériences, particulièrement développés à partir des années 1990, orientent les injonctifs impliqués dans une forme de plasticité spatiale (voir plus haut) vers des manières « d'être à l'espace » (ou plutôt au lieu), finalement de nouvelles manières de « faire des mondes ».

Selon Lisa White (écrivain et consultante en design), les nouveaux terrains de pratiques (qui répondent à un art de « déconsommer ») valorisent les cinq sens, les actions de goûter, de sentir, de toucher, etc. C'est à partir de là que de nouveaux mondes prennent forme et prennent sens ; que l'incitation invite à « aller voir ailleurs » (*Temps denses 2*)²⁰ suivant une pratique nomade de découvertes et d'expériences renouvelées, ou qu'elle revienne tout simplement à « changer de focale » (Gilles de Bure)²¹, à tourner la tête ou à plier le corps, à fermer ou à plisser les yeux. Les espaces réduits, à la dimension du corps, les « habitacles mobiles et multifonctionnels » (de Bure), répondent à l'injonction de territorialiser. L'invitation revient à expérimenter un espace de contraintes pour le corps, un territoire d'expériences sensorielles, qu'il s'agisse d'un espace construit ou d'un espace mis en forme par l'utilisateur (un espace à architecturer). *Rotation Pneu* de Dominik Baumüller est à déployer, la *Casa Basica* de Martin Ruiz de Azua (1999) est à déplier et à gonfler, dans des sites choisis.

Le « blind design » correspond, selon Lisa White, à un « état où la tactilité règne, où le visuel est réduit à la perception de la lumière, où le sonore est remarqué comme un bruit lointain, où l'odorat et le goût sont contrôlés et localisés »²².

Le « blind design » mobilise les *matériaux* de l'*in situ*, l'air, le vent, la lumière, l'eau ; et incite à des pratiques de l'espace localisées, suivant une dynamique « de proche en proche ». C'est le cas pour la maison de polyester métallisé *Casa Basica*, pour l'abri portatif *Rotation Pneu*, pour la bulle-refuge de latex *Cell* de Claudia Roethlisberger, pour le pavillon architectural *Blur Building- Expo.02* de Elisabeth Diller et Ricardo Scofidio.

Le « blind design » implique un registre de *formes fluides*. Les ressorts d'une « géométrie accidentée » (François Morellet) accompagnent l'essor d'une « topologie plastique ». Parce que « la topologie est tactile », comme le précise Michel Serres²³. Les formes fluides, les plans inclinés, les plages de textures favorisent le développement de mains courantes, des éléments d'appui ou de contact pour le corps. Les architectes Stéphanie Davidson et Georg Rafailidis, de l'agence Touchy-Feely, ont créé des carreaux de céramique différenciés (*Found Space Tiles*), en relief et aux formes fluides. La fonctionnalité est élargie à des actions individualisées, suivant le fil des circonstances, suivant le jeu des contraintes : « s'accouder, s'adosser, s'appuyer, se coller, se lover dans une aspérité, se frotter »²⁴.

²⁰ *Temps denses 2* : Architecture, beauté, communication, design, mode, ouvrage collectif sous la direction de Lionel Blaisse et François Gaillard, p. 161. « Ailleurs commence ici » constitue le sous-titre d'une exposition que présentait la Fondation Cartier en 2008-09, ne proposant un échange de regards entre Depardon et Virilio. *Ailleurs* est le titre d'une exposition qui vient de s'achever (mai 2011) à l'Espace Culturel Louis Vuitton à Paris, sur la problématique d'une requalification des repères à partir d'une pratique du nomadisme.

²¹ *Beaux-Arts magazine*, Hors série N°11, 2004, p. 112.

²² *Beaux-Arts magazine*, Hors série N°4, 2001, p. 89.

²³ Michel Serres, *Les cinq sens*, *Ibid.*, p. 99.

²⁴ <http://www.lemoniteur.fr/135-planete/article/insolite/702548-d-ici-et-d-ailleurs-les-insolites-du-web?> [site Internet consulté le 17 mai 2011].

La question de la fonctionnalité est au cœur de ces dynamiques. Du corps « contraint » au corps « contrainte », du corps « contrainte » à l'architecture « contractée », la notion de fonctionnalité est repensée. Rapportée à des pratiques individualisées et ouvertes à des expériences singulières organisées autour d'un « blind design », d'un design haptique, d'un design sensoriel ou d'un design de contact, elle rencontre un processus de territorialisation qui repose sur des tensions entre les nomadismes en tous genres et des ancrages de circonstances, et qui assure l'adéquation entre nos milieux de vie et nos nouveaux modes de vie, entre un corps « en fonction » et un espace lui-même « en fonction ».

Le corps « contrainte », aux prises avec un espace construit ou à construire, un espace défini comme un territoire d'expériences, est un corps « en fonction », c'est-à-dire « en pratique ». L'architecture « contractée » n'a pas d'autre projet que d'ouvrir les pratiques d'espace aux pratiques du corps. Le corps « sous contrainte » rencontre cette « maîtrise classique sur le monde et les choses », la « loi universelle » que Michel Serres dénonce dans *Les cinq sens*, parce qu'elle « choisit une seule contrainte ou variable, et tient les autres pour nulles ». Il lui préfère le « corps mêlé à mille variables », le corps aux « cent contraintes »²⁵, un corps « en pratique » qui cherche son chemin et croise des turbulences, et qui réalise à terme l'expérience du lieu et signe des singularités.

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

²⁵ Michel Serres, *Les cinq sens*, *Ibid.*, p. 352-354.