

Sommaire

Remerciements.....	1
Avertissement.....	5
Préambule	9
PARTIE 1 - APPROCHES THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES DES RYTHMES DE MARCHE	19
Chapitre 1 - Problématique et hypothèses	21
1. Du rythme à l'ambiance : un ancrage dans l'expérience esthétique ordinaire.....	24
<i>Une inscription dans le mode de l'expérience esthétique.....</i>	25
<i>Le rythme à l'épreuve d'une forme de pensée de la conception architecturale et urbaine</i>	27
<i>Le rythme selon Henri Maldiney.....</i>	28
2. La qualification des espaces publics par les rythmes de marche dans le contexte des recherches sur les ambiances architecturales et urbaines	32
<i>Des corpus théoriques et pragmatiques pour étudier les rythmes de marche.....</i>	36
<i>L'hypothèse de la danse contemporaine.....</i>	37
<i>L'hypothèse vidéographique</i>	40
Chapitre 2 - L'esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir : deux terrains d'étude.....	43
1. L'esplanade de la Bibliothèque Nationale de France.....	43
1.1. Caractérisation générale	43
<i>Contexte.....</i>	43
<i>Intension : « un lieu et non un bâtiment ».....</i>	45
1.2. Description matérielle.....	46
1.3. Partition de l'espace.....	49
<i>Chemin de ronde et passages latéraux.....</i>	49
<i>Enceinte</i>	53
<i>Déambulatoire, grand patio et coursives.....</i>	53
<i>Fréquentation</i>	55
1.4. Quelques questions sur la réalisation d'un espace public d'expériences sensibles.	55
2. La passerelle Simone de Beauvoir	57
2.1. Caractérisation générale	57
<i>Contexte.....</i>	57
<i>Intension : « d'un lieu un lieu »</i>	59
2.2. Description structurelle.....	59
2.3. Partition de l'espace.....	63
<i>La voie centrale</i>	63
<i>Les voies latérales</i>	65
<i>Fréquentation</i>	67
2.4. Quelques questions sur la réalisation d'un espace public d'expériences sensibles.	67

Chapitre 3 - Des expériences conjuguées : un protocole méthodologique à l'œuvre 71

1. Imprégnation et miniatures urbaines	74
<i>Miniatures urbaines</i>	75
2. La méthode des parcours commentés	76
3. Une approche vidéographique.....	81
<i>Le dispositif sur le terrain et dans l'analyse</i>	83
<i>Récit des premiers essais</i>	85
<i>Retour sur le terrain</i>	95

PARTIE 2 - LES STRUCTURES DE LA PRESENCE..... 101

Amorce au détour de la phobie..... 103	
<i>Autre et Autrui</i>	105
<i>Regard et Espace</i>	106

Chapitre 4 - La structuration du vécu par/dans le mouvement..... 109

1. Ludwig Binswanger et les modalités spatiales de l'expérience..... 109	
1.1. L'espace thymique et le mouvement d'un rapport au monde	109
1.2. La chute : un changement soudain de la spatialité dans la déception brutale..... 111	
1.3. Ampleur et étroitesse, des qualités des co-existences	112
1.4. L'ascension : un mouvement de recollement à la vie universelle	113
2. Espace présentiel et mouvement propre de l'espace chez Erwin Straus..... 116	
2.1. Les modes de présence optique et acoustique..... 117	
2.2. Les moments gnosique et pathique de la perception	118
2.3. Évolution des formes corporelles et du mouvement	122
2.4. Vers les qualités spatiales du mouvement dansant : le tournoiement	126
2.5. L' « en allée » et le « faire retour », l'espace aux qualités symboliques	129
3. Les formes du corps, Steve Paxton	131
3.1. États émotionnels et sensations : matière expressive du corps	133
3.2. La danse et les formes corporelles de la marche.....	134
4. <i>ET BOUM</i> , initiation au vécu du rythme selon Fernand Schirren	142
4.1. Rythme et mouvement du centre	143
4.2. <i>L'Inspiré</i> et le rythme : synchronisation, dé-synchronisation, re-synchronisation	146
5. Synthèse sur la structuration du vécu dans le mouvement	148

Chapitre 5 - L'espace symbolique par les corps..... 151

1. William Forsythe, des idées thématiques pour la marche urbaine..... 152	
1.1. Variation des points de vue sur « mouvement de l'espace » et « corps en mouvement »	152
1.2. Espaces et mouvements de la densité et du contrepoint	155

1.3. La structure comme relation.....	162
2. <i>Projet de la matière</i> , Odile Duboc.....	163
2.1. Le processus de création chez Odile Duboc : à la poursuite du « corps-matière »	164
2.2. Les appuis.....	170
2.3. Mouvement et pensée de l'espace	175
3. <i>Umwelt</i> de Maguy Marin	176
4. Synthèse sur l'expression de l'espace symbolique	183
Synthèse sur la composition du rythme dans l'expression des corps	185
PARTIE 3 - <i>IN SITU</i> : LES RYTHMES DE MARCHE DE L'ESPLANADE DE LA BNF ET DE LA PASSERELLE SIMONE DE BEAUVOIR.....	187
Amorce sur l'analyse des corpus de l'expérience <i>in situ</i>.....	189
Chapitre 6 - Analyse de la traversée polyglotte de la passerelle Simone de Beauvoir	193
1. Expressions des moments gnosiques par les effets sonores, visuels et lumineux.....	193
1.1. Cadrage, exposition, compression, dilatation : les effets visuels et lumineux en parcourant la passerelle Simone de Beauvoir	198
<i>Cadrage</i>	198
<i>Exposition</i>	200
<i>Compression, dilatation et approfondissement</i>	203
1.2. Émergence, parenthèse, coupure : les effets sonores en parcourant la passerelle Simone de Beauvoir.....	205
<i>Émergence</i>	205
<i>Effet de parenthèse</i>	206
<i>Effet de coupure</i>	207
1.3. Figures : pratiques et espace-temps circonscrits	208
2. Expressions des moments pathiques de la perception dans les effets sonores, visuels et lumineux.....	211
2.1. De l'estompage visuel et lumineux au phénomène vibratoire : des directions de signification du mouvement de vertige	216
<i>Estompage</i>	216
<i>Phénomène vibratoire caractéristique</i>	218
2.2. Émergence intrusive et enveloppement, délocalisation, irruption et matité : des effets sonores de la présence dans le mouvement de la passerelle Simone de Beauvoir	219
<i>Matité</i>	220
<i>Irruption et délocalisation</i>	220
<i>Émergence intrusive et enveloppement</i>	221
2.3. Partenaires de vertige, d'abandon, d'envol et d'ascension	222
<i>Vertige, envol et abandon</i>	223
<i>Ascension</i>	227
3. Synthèse sur l'analyse des moments pathiques de la passerelle Simone de Beauvoir.....	230

Chapitre 7 - Analyse de la traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF..... 233

1. Expressions de la relation à l'espace finalisé par les effets sonores, les motifs de mise en vue et les figures du lieu	254
1.1. Les motifs de l'expérience visuelle et lumineuse de l'esplanade de la BnF	255
<i>Perspective</i>	256
<i>Limitation</i>	257
<i>Climat</i>	259
1.2. Matité, bourdon et immersion : les qualités sonores de l'esplanade de la BnF	261
<i>Matité et Deburau</i>	261
<i>Bourdon et ubiquité</i>	262
<i>Rumeur, crescendo, filtrage : immersion</i>	262
1.3. Figures : pratiques et spectres	263
<i>Les sportifs, les stratégies</i>	264
<i>Les figures spectrales</i>	265
2. Expressions du mouvement propre de l'esplanade de la BnF : le vertige	267
2.1. De la monumentalité à la démesure : vertige	269
2.2. La fascination de l'esplanade de la BnF : vertige du paradoxe	270
2.3. Regarder et être regarder : le vertige par l'intranquillité	272
3. Synthèse sur l'analyse des moments pathiques de l'esplanade de la BnF	275

Chapitre 8 - Analyses vidéographiques des mouvements de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir

279

1. Vertige et abandon : l'esplanade de la BnF	280
1.1. Entrer dans l'esplanade de la BnF : première variation sur le mouvement de vertige (de 0'11" à 7'43")	281
<i>Affluence à l'angle sud-est entre 8h30 et 10h30 : une forme du mouvement de vertige (de 0'11" à 4'29")</i>	281
<i>Entre 9h30 et 11h30, faire face au vertige de l'accès par les grands emmarchements (de 4'29" à 7'43")</i>	284
1.2. Déambulatoire, vertige de l'isolement et abandon : deuxième variation sur les mouvements de l'esplanade de la BnF	288
<i>Le vertige de la marche en solitaire (de 7'43" à 9'48")</i>	288
<i>De l'abandon dans le déambulatoire : de 12h à 14h et après 16h (de 9'48" à 12'51")</i>	290
1.3. Chemin de ronde nord : de l'abandon dans l'idée de littoral (de 12'51" à 19'52")	293
<i>Le motif climatique de l'abandon (de 12'51" à 15'43")</i>	293
<i>Abandon et vertige (de 15'43" à 19'52")</i>	294
2. Vertige, abandon, ascension et envol : la passerelle Simone de Beauvoir	296
2.1. Vertige et abandon : les premiers mètres	298
<i>Du vertige en descendant la console sud de la passerelle (de 0'10" à 1'56")</i>	299
<i>Du vertige à l'abandon en parcourant la console nord de la passerelle (de 1'56" à 4'40")</i>	302
2.2. La question de l'ascension (de 4'11" à 5'49")	305
2.3. Le poids des corps : descente et montée, de l'abandon et de l'envol	306
<i>Entre descente et montée, la place du bassin, des épaules et des pieds dans le mouvement des corps (de 5'49" à 7'10")</i>	307
<i>L'inflexion des corps dans la gestion du poids : la tendance à l'abandon et le mouvement d'envol (de 7'10" à 11'32")</i>	309

3. Synthèse sur l'analyse des mouvements de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir à travers la vidéo	312
Synthèse sur l'approche des mouvements du rythme de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir	317
CONCLUSION	321
<i>De la pensée de l'expérience existentielle à l'expérience d'une présence</i>	<i>324</i>
<i>L'ambiance comme mouvement : la question de l'approche esthétique de l'espace public urbain comme critique</i>	<i>327</i>
<i>Le détour par la danse : un accès au sens de l'expérience par le poids et les appuis des corps et un partage avec l'architecture de la création d'un espace-temps du mouvement</i>	<i>329</i>
<i>Au croisement de la danse et de la pratique vidéographique : la posture engagée du chercheur dans le mouvement propre de l'espace</i>	<i>332</i>
<i>Vers une conception architecturale et urbaine de la présence par l'engagement des corps dans l'espace : une question de traitement des surfaces et de sensibilisation à des pratiques</i>	<i>335</i>
Bibliographie alphabétique par noms d'auteurs	341
Filmographie et composition pour la scène	346
Sources par entrée thématique.....	347
ANNEXES	355
Retranscriptions des parcours commentés.....	357
Tableau récapitulatif des séquences du corpus vidéo ayant servi à l'analyse.....	405

Partie 1 - Approches théoriques et méthodologiques des rythmes de marche

Rapport: gratuit.com

Chapitre 1 - Problématique et hypothèses

« Celui qui se trouve à l'intérieur de Sainte-Sophie pour la première fois (...), se trouve, où qu'il se tourne, exposé au vide. Non le vide d'un grand vaisseau nu, mais celui d'un espace de vertige. Son expérience est celle-là même que Photius décrit dans son « *Éloge de la Moni* » : « *Le sanctuaire semble faire tourner en rond le spectateur, la multitude des vues le force à tourner et à tourner sans cesse, et son imagination attribue ce tournoiement à l'édifice lui-même* ». Le spectateur – en tant précisément que spectateur – cherche et échoue à se donner des vues « en face ». Tout ce à quoi il cherche à se prendre s'est déjà dérobé dans un rebondissement de formes inachevées, suspendues sans assise. Vide de toute présence, sienne ou autre, il est ici sans avoir de là. Partout ici, ici perdu, désétabli de tout dans un vertige d'en-haut. »

« Nous voici dans la nef de Sainte-Sophie, tournés vers l'Est, mais investis de toutes parts, en résonance avec les tensions spatiales de toute l'église, les esquisses motrices de notre corps propre s'articulant directement à l'ouverture ascendante et expansive de cet espace. Que se passe-t-il alors ? D'abord nous participons à la montée de l'abside par trois degré de lumière : ses ouvertures. Cette ascendance n'a pas de terme. Elle se résout en expansion latérale, appelée par les deux demi-coupoles d'angle, dont les arcs-en-tête forment avec le sien une séquence transversale dans l'ouverture de laquelle l'espace s'élargit. Et d'un coup le regard, prenant son appel sur cette base, s'ouvre à l'ouverture de la grande demi-coupoles Est, qui se déploie comme une « voie au-dessus de la tête », rendant son sens littéral au « zénith ». Aucun niveau cependant n'est jamais acquis. Car voici que ce produit le « hors d'attente » et que, pour un instant, nous sommes à nouveau perdus. Nous n'étions pas à la cime de l'expérience : la coupole, l'unique, nous absorbe dans son immense planément. Elle recueille en elle, tout en les inversant, tous les moments ascensionnels, dont les mutations sont ordonnées à elle : en vue d'elle, à partir d'elle. (...) Les deux mouvements ne se neutralisent pas. Ils se muent l'un en l'autre. Cette mutation se manifeste, en particulier, dans le mode d'apparition des moments-charnières, de la construction. Ils apparaissent en suspension dans une immobilité tendue où le cycle de la forme se rassemble un instant dans son épicentre. Ainsi en est-il de l'élément caractéristique de cette architecture : les pendentifs. Ils sont à Sainte-Sophie d'une ampleur exceptionnelle, qui met dans une évidence grandiose le moment nodal qui décide de l'articulation de l'espace. »

« L'espace de la coupole recueille et exalte, conjugués en lui, deux aspects du vide, que comportent respectivement les murs et les demi-coupoles. Les ouvertures des murs plans diffusent une lumière qui définit un espace libre, intérieur à l'église. Par contre, les demi-coupoles enferment un espace en profondeur, à l'arrière duquel des issues lointaines débouchent sur l'espace du dehors. (...) Le Vide culmine là d'où il procède : à la coupole. L'espace de l'église, avec tous ses vides lumineux, a en elle son ex-tase et son origine. Portée par tout l'édifice tout entier suspendu à elle, elle est le lieu d'une commutation entre les deux tensions descendante et ascendante selon lesquelles s'ouvre l'espace, et que manifestent, visiblement, les voies de la lumière. »

« À Sainte-Sophie, la métaphore n'est pas comparaison, mais transport de l'un en l'autre et de l'autre en l'un, d'un espace de présence et de l'espace d'une épiphanie. L'unité spatiale de l'édifice est une avec l'unité spirituelle du sanctuaire. (...) Si l'espace de Sainte-Sophie est une plénitude, celle-ci ne « fonctionne » que par le Vide. Mais le vide décrit jusqu'ici est un vide sensible, qui n'est pas le Rien. Le Vide « qu'il n'y a pas » et qui seul introduit au secret de cette architecture est celui qui impliquent les moments critiques qui sont inhérents à l'articulation de cet espace. (...) Or l'architecture de Sainte-Sophie impose et justifie le prolongement, topologiquement impossible, de toutes ces surfaces différentes les unes dans les autres. Elle les transforme l'une en l'autre dans un rythme qui les fonde en une unité plénier, et le vide est le lieu, illocalisable en soi, de cette transformation. Celle-ci, (...) implique à chaque fois une mutation interne des surfaces et de leurs limites. »

« L'espace de Sainte-Sophie est intraversable. Où que nous soyons, où que nous voyons, nous sommes toujours au centre et dans la proximité absolu du lointain. (...) Partout nous sommes le là ; et le là que nous sommes est identiquement celui de l'événement-avènement qu'est l'apparition dans l'Ouvert, libre de tout possible, d'un espace de Toute-Présence, habitable en plénitude. Là de nulle part et de partout, il est le Vide central autour duquel le tout se change en soi-même, soit vertigineusement, soit rythmiquement. (...) Ce que nous savons du Vide, nous le savons par l'épreuve de cette double possibilité que manifestent principalement les zones d'articulation de l'édifice, lesquels peuvent être de dissolution ou de transformation, selon que l'espace s'abîme dans la faille ou s'instaure en la franchissant. Aussi, cette situation critique est toujours prête à resurgir. Le vertige réapparaît par intermittence et à chaque fois le rythme y a sa renaissance. (...) Le vertige se produit là où l'articulation de la surface est la plus critique et la plus décisive ; et elle ne l'est jamais plus qu'au moment où, suspendus au flottement à vide des pendentifs, nous sommes détachés des demi-coupoles, sans participer encore à l'évasement de la coupole et, par là, frappés d'absence. C'est justement dans ces moments que du vertige sort le rythme, du vide la plénitude, de l'absence de la présence, du Rien l'Être. »

« Pourquoi Sainte-Sophie est-elle incomparablement une œuvre d'art ? C'est là demander ce qu'est l'art : non pas ce que l'art est enfin, mais quel départ sans fin en est l'imprévisible ouverture, fulgurante ou intime. L'apparaître de Sainte-Sophie a l'unité d'une présence qui se perd à l'avant de soi et se trouve en soi plus avant, dans une approche vertigineuse d'elle-même. Seul le Vide, seul le Rien permet se départ absolu qui est – en dépit d'Aristote – le temps premier de tout auto-mouvement et d'abord de cet auto-mouvement de l'espace-temps en lui-même – qui est le rythme. »¹³

Commencer par cette longue citation de Henri Maldiney à propos de Sainte-Sophie¹⁴, quel sens cela a-t-il par rapport au sujet de cette thèse, par rapport à cette intention de qualifier

¹³ Henri MALDINEY, *Art et existence*. Paris, Éditions Klincksieck, collection d'esthétique, 2003 (pour le retirage de la 2^{ème} éd. ; 1^{ère} éd. 1985, 2^{ème} éd. 1986), pp 184-191.

¹⁴ Sainte-Sophie (dite de Constantinople) est une ancienne église chrétienne (VI^{ème} sc.) qui fût ensuite une mosquée XV^{ème} sc.) et qui est depuis la première partie du XX^{ème} siècle (dans les années 1930) un musée de la ville d'Istanbul.

les espaces publics urbains par les rythmes de marche ? Tout d'abord elle a le sens de signifier la découverte d'un auteur, philosophe, dont la pensée a été décisive dans la définition de ce travail. C'est une pensée dont nous avons souhaité et essayé de nous ressaisir parce qu'il nous a semblé qu'en plus de délivrer des connaissances sur le rythme, elle révèle le rythme comme une approche en tant que telle. Et cela, nous semble-t-il, à la fois par les exemples autour desquels Henri Maldiney articule sa pensée, mais aussi dans la « forme » même, c'est-à-dire dans la façon dont il construit et rend compte de sa réflexion, par la lisibilité d'une pensée qui se complète petit à petit, d'expérience en expérience, d'ouvrage en ouvrage, et certainement aussi par son écriture en tant que telle qui « raconte » et donne à lire l'inscription du rythme. C'est une littérature dans laquelle nous avons pu entrevoir des possibilités de nourrir la recherche sur la conception architecturale et urbaine ; non seulement parce que Henri Maldiney utilise des exemples restituant des expériences d'architecture – ce qui, cependant, a certainement facilité notre entrée dans cette philosophie – mais aussi parce que sa pensée a déclenchée des réflexions sur la conception architecturale du point de vue du corps¹⁵. Nous avons rencontré dans sa pensée la possibilité de faire du corps un point de départ, nous y avons entrevu le corps comme posture initiale d'une démarche de recherche, d'une relation à l'espace architectural et urbain à travers l'idée de rythme. D'autre part, cet extrait de sa pensée à travers l'exemple de Sainte-Sophie – car il nous semble que c'en est en effet l'un des lieux – est l'occasion et le moyen pour nous de mettre à jour une trame, une structure de pensée du rythme pour révéler et préciser d'une part notre questionnement par rapport à la conception architecturale et urbaine et d'autre part, notre démarche de recherche liée au fait même de s'interroger sur les rythmes de marche dans l'espace public urbain.

Ce travail de thèse commence par une expérience de marche. Une déambulation ordinaire, en ville et pendant laquelle nous notions des variations et nous interrogions à ce propos. « Je ne marchais pas de la même façon à tel endroit ou à tel autre. Ces variations je les ressentais dans mon corps. Elles étaient liées à ce qui m'entourait. En même temps que je remarquais que c'était ce qui m'entourait qui me faisait ressentir le changement, c'étaient ces changements qui me faisaient prendre conscience de ce qui m'entourait. C'est-à-dire les aménagements, le bâti,

¹⁵ Des architectes ou des penseurs de l'architecture ont pu se retrouver autour de la pensée de ce philosophe pour réfléchir et avancer sur les questions d'une présence corporelle dans l'espace et la possibilité de proposer une réflexion sur la corporéité dans l'espace architectural. Nous pensons en particulier à l'ouvrage *L'architecture au corps*, sous la direction de Chris YOUNES, Philippe NYS et Michel MANGEMATIN (éditions Ousia, collection Recueil, 1997, 352p.).

les gens qui étaient là, la façon dont ils occupaient l'espace, et moi parmi eux, partageant un moment et une partie de cet environnement. »¹⁶

Ces variations ne se limitaient pas à des changements de vitesse, à des accélérations ou ralentissements. Ces variations pouvaient intervenir selon différents registres : par la perception à travers le corps de densités différentes (pas uniquement liées au nombre de personnes à proximité, mais dans le sentiment de quelque chose qui nous emplit ou au contraire nous vide, ou encore d'un espacement) ; cela pouvait être des impressions de pesanteur d'une marche tantôt plus aérienne et parfois plus terrienne qui se faisait ressentir, une marche où l'on ressent son corps plus délié, plus enjoué, une marche demandant plus de précision, plus exigeante parfois dans la mobilisation des différentes parties du corps. Nous avons alors souhaité éclairer la nature de ces variations au fil d'un parcours et observer l'importance du rôle de l'environnement construit dans ce que nous appelions le rythme de la marche en milieu urbain. **Ces changements et variations à quel(s) rythme(s) donnent-ils lieu ? De quoi avions-nous la perception dans ces changements et dans cette impression de parcourir en variation ? Comment ce corps se trouvait-il mobilisé, sensibilisé et acteur de ces variations ? De quelle nature était cette relation à l'environnement et selon quels principes s'établissait-elle ? De quelle manière pourrait-on envisager concevoir l'espace public urbain selon ce mode des variations du point de vue du corps dans sa relation à l'environnement ?**

1. Du rythme à l'ambiance : un ancrage dans l'expérience esthétique ordinaire

Comment d'une intuition et d'une notion – le rythme – se dessine notre questionnement, l'originalité de cette recherche, ses objectifs de connaissance de l'urbain dans une perspective de conception par les ambiances architecturales et urbaines, à la lumière de la pensée de Henri Maldiney ? Sous cette première partie du titre « Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche » qu'entendons-nous et quel cadre donnons-nous à cette recherche ? **En quoi le rythme rejoint-il une approche de la ville par le corps ?**

¹⁶ C'était là la formulation initiale de ce travail qui a débuté lors du DEA « Ambiances Architecturales et Urbaines » réalisé au sein du Cresson (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, UMR 1563 CNRS/MCC, ENSAGrenoble).

Une inscription dans le mode de l'expérience esthétique

Dans ces extraits que nous avons cité du passage intitulé « Architecture » dans un chapitre consacré à « L'efficace du vide dans l'art »¹⁷, Henri Maldiney nous amène à comprendre le rythme dans l'expérience architecturale de la basilique Sainte-Sophie de Constantinople. Il restitue et explique un cheminement dans l'expérience du rythme qui passe du vertige au Vide. Si nous allons par la suite prendre le temps de présenter plus précisément la pensée du rythme de cet auteur, nous souhaitons indiquer que ce qui a tout d'abord retenu notre attention est tout ce qui est de l'ordre du récit de l'expérience, c'est-à-dire tout ce qui rend compte de l'espace en tant qu'espace perçu, vécu, sensible, qui n'est pas restreint à sa matérialité. Dans la perspective de notre questionnement sur les rythmes de marche, la pensée de Henri Maldiney nous offre la possibilité de poursuivre une sensibilité envers une forme de pensée de l'architecture qui passe par des approches comme celles dont ont pu rendre compte Juhani Pallasmaa¹⁸, Peter Zumthor¹⁹ ou bien Thierry Paquot²⁰, et plus encore dans le sens de notre formation aux ambiances architecturales et urbaines en école d'architecture puis en DEA. À chaque fois, les sens (ouïe, odorat, toucher, vue) et les sensations qu'ils procurent à toute personne faisant l'expérience d'un espace architectural et/ou urbain, nous introduisent à une conception qui remet le corps au centre, en s'écartant de réflexions par trop fonctionnalistes, formalistes et surplombantes. Michel Mangematin et Chris Younès insistent à ce propos sur le fait que la pensée de Henri Maldiney concernant le « sentir humain » « conduit à dépasser la conception classique suivant laquelle l'architecture naît trait de l'art de la proportion dans l'ordre des grandeurs et des dimensions (hauteur, longueur, largeur). Il s'agit en fait de se confronter à une pensée existentielle incommensurable au chiffrage de la géométrie mathématique. Si le rythme architectural est en grande partie produit par les proportions, celles-ci sont d'abord éprouvées comme verticalité, horizontalité, profondité, frontalité, dans

¹⁷ Henri MALDINEY, *Art et existence*. Paris, Éditions Klincksieck, collection d'esthétique, 2003 (pour le retirage de la 2^{ème} éd. ; 1^{ère} éd. 1985, 2^{ème} éd. 1986), pp 184-207.

¹⁸ Juhani PALLASMAA, *Le regard des sens*. Paris, Éditions du Linteau, 2010 (pour la traduction française), 99 p.

¹⁹ Peter ZUMTHOR, *Atmosphères. Environnements architecturaux. Ce qui m'entoure*. Basel, Éditions Birkhäuser, 2008, 75 p. Peter ZUMTHOR, *Penser l'architecture*. Basel, Éditions Birkhäuser, 2010 (2^{ème} édition augmentée), 111 p.

²⁰ Thierry PAQUOT, *Des corps urbains, sensibilités entre béton et bitume*. Paris, Éditions Autrement, collection « Le corps, plus que jamais », 2006, 134 p.

des rapports de contrastes en mutations. »²¹ Cette pensée, à laquelle nous accédions par les recherches que nous avons entreprises pour éclaircir la notion de rythme²², nous renvoyait directement à deux questions posées par Jean-François Augoyard et Jean-Paul Thibaud au cours de débats sur la notion d'ambiance au sein du Cresson²³, à savoir tout d'abord la perspective d'une esthétique de l'ambiance et ensuite, celle de la place du corps dans une telle esthétique²⁴. Ce travail de thèse a été entrepris dans la lignée et la perspective de poursuivre

²¹ Michel MANGEMATIN et Chris YOUNES, « Rythme architectural, urbain et paysager. Essai à partir de la pensée de Maldiney », in Chris YOUNES (ed.), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*. Paris, Éditions du cerf, collection La nuit surveillée, 2007, pp 160-161.

²² La littérature est vaste en ce qui concerne les tentatives de définition du rythme ! Quelle discipline ne s'est pas adonnée à cette entreprise de la définition du rythme ? Choisir d'étudier les rythmes de marche c'est dans un premier temps se confronter à une multiplicité de définitions de la notion même de « rythme ». De Benveniste à Deleuze et Guattari, en passant par Lefebvre et Jaques-Dalcroze, nous retenons quelques approches intéressantes sur l'une des « dimensions » du rythme (espace, temps, mouvement) ; un peu comme si chaque discipline avait nécessairement une entrée de prédilection. Si Benveniste, du point de vue de la linguistique réalisait un point étymologique proposant une explication discutée parce qu'il introduisait, pour pouvoir l'observer, une structuration du rythme selon l'idée d'un fixe du côté de l'objet ; Jaques-Dalcroze, quant à lui au début du XX^{ème} siècle, introduisait la dimension corporelle du rythme. Il réfléchissait en terme d'entraînement du corps dans le but de le libérer, qu'il s'épanouisse dans des habitudes motrices et qu'ainsi ses élèves puissent ressentir son existence d'une façon émotive. Emile BENVENISTE, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », in *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, juillet et septembre 1951, Presses Universitaires de France, pp 401-410. Émile JAQUES-DALCROZE, *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne, Éditions Föetisch Frères, 1965, 179 p. De leur côté, Deleuze et Guattari avec « De la ritournelle » mettaient en avant l'instauration d'un territoire mouvant du vivre rythmique, qui est aussi celui d'un entre-deux. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, « De la ritournelle », in *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*. Paris, Éditions de Minuit, collection Critique, 1980, pp 391-433. Enfin, et certainement le plus connu, nous découvrions chez Lefebvre l'instauration du rythme en concept. S'il insistait beaucoup sur la dimension temporelle marquante dans l'expérience du rythme, notre propre intérêt par rapport à sa proposition portait davantage sur l'imbrication des échelles en lui et pour mener à bien des observations. Henri LEFEBVRE, *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Éditions Syllèphe, collection Explorations et découvertes en terres humaines, 1996, 116 p. C'est chez Wunenburger, que nous trouvons une formulation synthétique de cette notion et qui parvient à dépasser certains clivages disciplinaires. Pour lui, « il y a rythme lorsqu'une structure évolue de manière périodique sur fond d'altération novatrice ». Les idées à la fois de continuité et de transformation, sont celles qui traverse toutes les tentatives de définition, de même que les dimensions de temps, d'espace et de mouvement. Jean-Jacques WUNENBURGER, « Rythme, Forme et Sens », in Jean-Jacques WUNENBURGER (ed.), *Les rythmes, Lectures et théories*. Paris, Éditions de l'Harmattan, collection Conversciences, 1992, p 17. Mais nous souhaiterions aussi citer une proposition de Philippe Grosos à ce propos qui, pour sa part, s'attache à expliquer une limite qui est tout à fait pertinente par rapport au champ de l'architecture. L'idée de la cadence par rapport à celle de rythme est bien trop souvent employée vis-à-vis de la marche et qui serait pour nous l'équivalent en architecture d'un système basé sur les proportions et la répétition pour faire rythme. « Ce qu'est un rythme – comme auto-déploiement spatiotemporel d'une forme (à la différence d'une cadence qui impose une temporalité de façon extérieure) –, nous ne pouvons en effet le comprendre qu'à partir d'une analyse du sensible, c'est-à-dire de l'approche pathique et en acte que l'homme a de lui-même et simultanément du monde environnant. » Philippe GROSOS, « La musique et le corps », in Chris YOUNES (ed.), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*. Paris, Éditions du cerf, collection La nuit surveillée, 2007, p 71.

²³ Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (Cresson), UMR 1563 « Ambiances Architecturales et Urbaines », CNRS/MCC, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

²⁴ Pour lire ces discussions voir Jean-François AUGOYARD, « Vers une esthétique des ambiances », et « Débat 1 », in Pascal AMPHOUX, Jean-Paul THIBAUD, Grégoire CHELKOFF (eds.), *Ambiances en débat*. Éditions À la croisée, collection Ambiances, Ambiance, 2004, pp 17-30 et pp 38-52.

une recherche pour la conception qui s'inscrit dans la problématique des ambiances architecturales et urbaines. La notion d'ambiance (ou l'approche par les ambiances) s'intéresse à l'espace sur la base d'une perception *in situ* qui en appelle à l'intersensorialité. Elle joue aussi – et cela par le fait même qu'elle s'inscrit dans le champ de la conception architecturale et urbaine – sur une transversalité des savoirs en s'appuyant sur une méthodologie interdisciplinaire. Cette entrée par les ambiances architecturales et urbaines, selon laquelle le croisement de pensées de différentes disciplines amène à découvrir et comprendre davantage les enjeux de la conception contemporaine et qui expertise les expériences sensibles que la ville propose aujourd'hui aux passants d'un point de vue du vécu, nous a engagé, par la question des rythmes de marche, à réinvestir la réflexion sur le rôle du sujet percevant dans la création entre forme bâtie et forme habitée, en reprenant les questions suivantes : « Comment est articulée l'intersensorialité par laquelle nous accédons à l'unité de la forme ? Comment construisons-nous une telle unité dans l'expérience esthétique ? »²⁵ Le rythme serait notre proposition.

Le rythme à l'épreuve d'une forme de pensée de la conception architecturale et urbaine

Ce récit de Sainte-Sophie est celui d'une expérience *in situ* et l'expression de l'inscription dans la chair de cette expérience, du vécu dans le corps. L'espace perçu est un espace sensible où le sens s'accompagne des sensations. Henri Maldiney nous place devant la question de ce qu'est le rythme au contact de cette architecture. C'était comme retrouver dans un autre contexte et à propos d'un autre lieu (moins abstrait) une autre expression d'un vécu sensible, comme le formulait plus récemment l'architecte Peter Zumthor : « J'entre dans un bâtiment, je vois un espace, je perçois l'atmosphère et, en une fraction de seconde, j'ai la sensation de ce qui est là. L'atmosphère agit sur notre perception émotionnelle. (...) Il y a quelque chose en nous qui nous dit instantanément beaucoup de choses. Une compréhension immédiate, une émotion immédiate, un rejet immédiat. Quelque chose d'autre que cette pensée linéaire que nous possédons aussi, et que j'aime aussi, qui nous permet de penser intégralement le chemin de A à B. »²⁶ Cette réflexion de Peter Zumthor est très importante car tout d'abord elle met bien en évidence que l'expérience de l'espace ou d'un environnement se joue de différentes façons, selon deux registres. L'un de ces registres est celui d'une relation à un espace limité

²⁵ Jean-François AUGOYARD, « Vers une esthétique des ambiances », in Pascal AMPHOUX, Jean-Paul THIBAUD, Grégoire CHELKOFF (eds.), *Ambiances en débat*. Éditions À la croisée, collection Ambiances, Ambiance, 2004, p 27.

²⁶ Peter ZUMTHOR, *Atmosphères. Environnements architecturaux. Ce qui m'entoure*. Basel, Éditions Birkhäuser, 2008, p 13.

matériellement et se donnant dans le parcours de distances, telle une représentation géométrique (d'un point A à un point B). L'autre registre (ou mode) est celui du sens qui surgit des sensations et des émotions, qui n'est plus une représentation, mais la réalisation d'une présence, d'une sur-prise, d'un vécu sensible. « Les comportements et les conduites sont des modes de la Présence, d'une *Présence* qui n'est jamais réductible à la *représentation* comme l'entendent les philosophies de la conscience. La représentation a pour fonction de constituer l'existant en objet. »²⁷ D'autre part, en citant la possibilité d'une relation à l'environnement selon ces deux registres, l'auteur rend manifeste que ces deux types d'expériences cohabitent en nous et qu'elles composent notre relation à l'environnement selon ces deux modes en alternance. Si nous pouvons reconnaître plus aisément l'expérience du premier registre, c'est tout simplement parce que c'est le mode d'expérience qui est le plus médiatisé par le monde de la conception et de l'aménagement. Mais ce que laisse entendre Peter Zumthor, par rapport à sa pratique du projet architectural et donc du processus de conception, c'est la portée décisive du second registre (une adhésion, un embarquement immédiat ou tout aussi bien un rejet) et l'aspiration à concevoir des espaces à partir de lui, dans la dimension sensible de la relation à l'environnement. En d'autres termes, ce travail de thèse prétend donc au choix de rejoindre la veine d'une pensée de la conception architecturale et urbaine qui donne droit de cité et se fonde sur le corps et toute la part de connaissance souvent trop peu explorée des sensations et des émotions (et du sens à partir d'elles) pouvant servir justement à la réalisation des qualités de notre environnement urbain.

Le rythme selon Henri Maldiney

« [L']événement d'une sensation dans sa proximité est un avènement de tout le fond du monde, comme lorsqu'au détour d'une rue, un visage, une voix, une flaque de soleil sur un mur ou le courant du fleuve, déchirant tout d'un coup la pellicule de notre film quotidien, nous font la surprise d'être et d'être là. Le Réel c'est ce qu'on n'attendait pas – et qui toujours pourtant est toujours déjà là. À travers une sensation dont l'apparence n'est pas court-circuitée de l'apparaître se réalise l'« *Urdoxa* », la croyance originale au Réel : « il y a et j'y suis ». (...) Et le rythme est la vérité de cette communication première avec le monde, (...) la sensation dans laquelle le sentir s'articule au se mouvoir. »²⁸

²⁷ Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, collection Amers, 1994 (1973 pour la première édition), p. 92.

²⁸ Ibidem, pp 152-153.

Dans l'expérience esthétique, quelle est cette relation entre passant et espace/environnement ? Sur quels principes cette relation fonctionne-t-elle ? L'expérience esthétique définit une relation à l'environnement qui ne se fait pas sur un jugement se rapportant au beau, mais qui sur-inscrit les sensations ressenties à son établissement. L'expérience esthétique est l'avènement d'une présence dans l'étonnement. « Un ici, aussi perdu qu'on voudra, est un ici perdu dans un environnement ; et la reconnaissance de cette perdition jaillit sous la forme d'une situation interrogative qui est déjà présente dans l'étonnement du simple « il y a... ». »²⁹ Cette définition est aussi celle d'une rencontre, de la forme esthétique qu'est la rencontre : un mouvement de l'espace-temps qui n'existe pour le passant qu'en tant que « milieu singulier et inédit de son déploiement. »³⁰ La définition, que nous citions un peu plus haut en exergue, nous rappelle deux dimensions structurantes de l'expérience rythmique : la déchirure du quotidien et une articulation du sentir et du se mouvoir. Henri Maldiney les nomme par ailleurs respectivement « **instant critique** » et « **moment nodal** ». Les instants critiques et les moments noraux constituent les conditions du rythme dans l'expérience ordinaire.

Avec l'exemple de Sainte-Sophie, parce que se sont les sens qui interviennent dans cette relation et non l'intellect, l'expérience esthétique implique de prendre part à la situation dans l'impossibilité d'être à distance en même temps qu'il se produit une forme de l'absence. Comme le dit Henri Maldiney, en se retrouvant à l'intérieur de la basilique Sainte-Sophie pour la première fois, le visiteur « cherche et échoue à se donner des vues ». Ici les sensations prennent le dessus sur une façon d'établir une relation à l'environnement plus habituelle où le regard se pose en guide. La multitude des vues déstabilise le visiteur, son regard ne parvient pas à se fixer. Cette situation ne lui permet pas d'établir une relation à l'espace dans lequel il peut déterminer son parcours. Il est rendu à cette impossibilité d'anticiper son déplacement géographique. Saisi à vif, il ne peut pas réaliser un parcours d'un point A à un point B et connaître (au sens théorique) cet espace dans lequel il vient d'entrer. Il ne peut saisir ni un tout, ne peut pas embrasser du regard un ensemble, ni se saisir d'une partie, son regard est embarqué, comme pris dans un tournoiement. Il est tout à coup défait de sa capacité à maintenir une distance à ce qui l'entoure. Cette situation correspond à celle où le visiteur éprouve le fait de ne plus être dans un mouvement partagé avec son environnement, ou bien

²⁹ Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, collection Amers, 1994 (1973 pour la première édition), p 92.

³⁰ Ibidem, p 133.

celle de la tentative de rétablir un « en face » par le regard, un vis-à-vis. Dans les deux cas, ces situations déstabilisantes réintroduisent une forme de distance impossible par rapport à l'espace, c'est-à-dire qu'elles « fabriquent » de l'absence.

À propos du moment nodal, Henri Maldiney explique que « [c'est] toujours un événement transformateur. Quand je dis événement, il y a l'avènement, mais qui ne m'est sensible qu'en me transformant. C'est la grande question fondamentale de la rencontre. La réalité n'est là que dans une rencontre, c'est-à-dire là où elle n'est pas pré-signifiée par un système quelconque, préalable. »³¹ À travers le récit de l'expérience de Sainte-Sophie, le moment nodal apparaît comme ce qui décide de l'articulation de l'espace, comme une phase où l'on vit simultanément un « là » et une « ouverture » (c'est-à-dire une expansion de soi hors de soi et de l'espace en dehors de ses limites matérielles). Une plénitude. Dans un moment nodal, le passant est à la fois au centre de l'espace et dans la proximité du lointain ; son origine et son étendue. C'est la phase où l'expérience livre son sens et un « ressourcement mutuel ». « [L]e rythme est en prise sur cette vie et n'a d'autres éléments fondateurs que les événements-rencontres qui constituent la phénoménalité universelle. (...) Perdue, jetée, échouée là au milieu de son environnement, [la Présence] ne s'y trouve (= n'y est) qu'à s'y trouver (= s'y découvrir en se révélant). Son *là* n'a d'être que comme point critique, dont la contradiction engloutit toute positivité. Le rythme s'articule en instants critiques, résolus les uns dans les autres dans le *cours* d'un *ressourcement* mutuel. »³² Son environnement submerge le visiteur et l'inspire (l'aspire ? dans un mouvement ascendant), l'élève. C'est alors une véritable relation sensible qui s'établit à son environnement : les sensations commandent soudain dans ce contexte où ne peut être maintenue une relation sujet-objet, d'un ici et d'un lointain qui se confondent alors. Le visiteur passe de l'impossibilité d'être spectateur à un état de l'être présent et partie prenante, engagé dans une co-naissance de lui-même et de l'espace de leur relation.

« Cette co-naissance [nous dit Henri Maldiney,] est (...) l'avènement de nos perceptions signifiantes, lesquelles ont pour structure non pas un sens, mais une direction de sens dans laquelle nous sommes nous-mêmes engagés. Percevoir c'est se mouvoir vers les choses, sur le fond d'un être au monde où nous sommes présents dans l'espace et le temps à travers la

³¹ Henry MALDINEY, « Entretiens avec Henri Maldiney », in Chris YOUNES (ed.), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*. Paris, Éditions du cerf, collection La nuit surveillée, 2007, p 193.

³² Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, collection Amers, 1994 (1973 pour la première édition), p 172.

motricité expressive de notre corps. »³³ C'est un mouvement dû à l'émergence d'un lieu où les contraires communiquent, comme quand Henri Maldiney précise, à propos de la grande coupole qu'elle est « [p]ortée par tout l'édifice tout entier suspendu à elle », ou encore que « [l']espace de la coupole recueille et exalte » le vide. Il dit encore : « Le rythme suscite le lieu où ces contraires communiquent. Mais il n'est pas pour autant localisable, il est omniprésent. Le conflit du clos et de l'ouvert, comme sa résolution, n'a pas *lieu* en tel ou tel point de la forme mais en chaque pulsion de son automouvement. »³⁴ À l'intérieur de la basilique, l'espace se dévoile en qualités lumineuses et de volumes mouvants, de surfaces s'articulant les unes aux autres, se fondant les unes dans les autres, se redéfinissant sans cesse dans leur proximité et les ouvertures qu'elles ménagent. L'espace n'est plus fixe mais mouvant dans la manière dont ses parties s'articulent les unes aux autres sans rupture, dans la continuité de l'élan qu'il insuffle. C'est une ascension qui n'a pas de limite, dont on ne parvient jamais à atteindre le sommet parce qu'elle s'est déjà muée en « expansion latérale ».

Nous pouvons retenir de la pensée de Henri Maldiney que le rythme se définit comme l'événement d'une rencontre entre les différentes parties d'une situation (une personne et un environnement) et l'ouverture de son espace propre, l'avènement de la présence de l'un dans l'autre dans une expérience esthétique ; un « vide sensible » comme lieu illocalisable de la transformation dans l'articulation des formes, dans la mutation des surfaces et de leurs limites. « **Le rythme est dans les remous de l'eau, non dans le cours du fleuve.** »³⁵ Plus simple et plus empreinte de la dimension sensible de l'expérience que toutes les « définitions » que nous avons rappelées jusqu'à présent, cette formulation de Henri Maldiney est certainement la plus précieuse expression du rythme. Cependant, nous remarquons aussi qu'elle n'est peut-être pas très évidente à concevoir dans un processus de conception. Peut-être est-il bon alors de se souvenir d'un autre exemple que donne Henri Maldiney qui est celui à propos des blancs parmi les traits de pinceau à l'encre dans la peinture chinoise. « **Dans une œuvre graphique ou picturale chinoise, les énergies blanches ne sont pas contenues, serties dans l'ensemble des noirs. Elles engendrent l'espace, où le trait de pinceau devient ce qu'il est : l'éclair de la création. Les traits noirs ne communiquent entre eux et chacun avec soi que par le souffle**

³³ Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, collection Amers, 1994 (1973 pour la première édition), p 98.

³⁴ Ibidem, p 169.

³⁵ Ibidem, p 158.

rythmique dont le passage est un avec l'articulation des blancs qui les enveloppent et les traversent. »³⁶ Pour nous, cet exemple tendrait à être une version des remous de l'eau dans la conception. À partir de cela, nous allons tenter de mettre en avant la manière dont cette conception du rythme nous a permis à la fois de mieux comprendre le cadre par rapport auquel se posait notre questionnement et de clarifier ce questionnement par rapport à notre contexte d'étude. Cette conception du rythme que nous demande-t-elle de prendre en compte en situation de marche dans l'espace public ? Le rythme qui jalonne l'expérience esthétique, apparaît comme sa structure, mais une structure insaisissable en tant que telle puisque « [t]oute chose se manifeste en disparaissant »³⁷. Puisque l'idée de rythme nous met en situation de réaliser que quelque chose se passe parce qu'on vient justement de passer à autre chose, il va donc s'agir pour nous, par la suite, de rechercher comment se manifeste cette structure dans les corps en marche, chez les passants. Qu'est-ce que l'observation des rythmes de marche implique d'un point de vue méthodologique ? Comment à partir des principes de l'expérience esthétique artistique aborde-t-on l'expérience esthétique ordinaire de l'environnement urbain ?

2. La qualification des espaces publics par les rythmes de marche dans le contexte des recherches sur les ambiances architecturales et urbaines

Notre positionnement par rapport à la marche en ville, dans le contexte des recherches sur les ambiances architecturales et urbaines, s'établit de différentes manières et à différents niveaux de cette pensée. Les travaux du Cresson qui proposent une approche par les ambiances de l'environnement urbain à travers la marche, constituant un contexte général de connaissances à ce sujet pour cette thèse, nous amènent directement à formuler deux hypothèses quant à l'entrée par le corps et le mouvement ; mais aussi de réaliser deux principes fondamentaux pour cette recherche. **La première hypothèse à laquelle ce contexte scientifique nous amène, concerne le potentiel de la marche à impulser le processus de conception de l'espace public urbain. La seconde, s'appuyant sur le fait de s'intéresser à la**

³⁶ Henri MALDINEY, *Art et existence*. Paris, Éditions Klincksieck, collection d'esthétique, 2003 (pour le retirage de la 2^{ème} éd. ; 1^{ère} éd. 1985, 2^{ème} éd. 1986), p 174.

³⁷ Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, collection Amers, 1994 (1973 pour la première édition), p 71.

marche du point de vue du corps, nous amène, cette fois-ci par rapport à des perspectives disciplinaires, à remettre en avant la question de l'approche par les ambiances qui touche à l'idée de « maîtrise » par rapport au potentiel d'une esthétique de l'ambiance dans la recherche pour la conception. Enfin, comme nous l'avons indiqué juste avant, le contexte scientifique du Cresson nous permet aussi de réaliser l'importance de la définition d'une posture de recherche ainsi que l'importance de la méthodologie de travail propre au sujet traité et cela, selon les spécificités sur lesquelles se fonde la recherche sur les ambiances architecturales et urbaines : l'interdisciplinarité et l'*in situ*. Ainsi, la marche est, en plus d'un objet d'étude, une manière de rechercher. Si nous tentons dès à présent (et tenterons de le faire par la suite) de bien discerner les différents aspects ou voies qu'ouvre l'inscription dans un tel contexte, cela constitue aussi un tout où hypothèses et posture scientifiques s'entremêlent et se complètent.

S'inscrire dans la perspective des travaux sur les ambiances architecturales et urbaines, et tout particulièrement au sein du Cresson³⁸, c'est en premier lieu bénéficier d'un ensemble de connaissances déjà avancé autour du thème de la marche. À partir de la figure du flâneur³⁹ du début du XX^{ème} siècle, ou par la suite à travers des récits poétiques⁴⁰, la marche est toujours apparue comme un mode particulier de relation à la ville en même temps que porteuse des stigmates des changements et de l'évolution de l'environnement urbain. En plus de cela, la marche s'est révélée être un objet d'étude propice à déplacer les questionnements de l'espace conçu vers l'espace vécu. Ce point de vue défendu depuis des années au Cresson était expliqué

³⁸ L'UMR 1563 « Ambiances Architecturales et Urbaines » CNRS/MCC est constituée autour de deux centres de recherche : le Cresson (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain) à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble (ensag) et le Cerma (Centre de recherche méthodologique d'architecture) à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes (ensan).

³⁹ Ici nous renvoyons aux écrits de Walter Benjamin, Georg Simmel ou encore Siegfried Kracauer sur la modernité des villes européennes au tournant du XX^{ème} siècle. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*. Paris, Éditions du Cerf, collection Passages, 1997 (pour la 3^{ème} édition), 972 p. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, 291 p. Georg SIMMEL, « Les grandes villes et la vie de l'esprit » in *Philosophie de la modernité*. Paris, Payot, 2004 (1^{ère} édition 1903), pp.169-200. Siegfried KRACAUER, *Le voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*. Textes choisis et présentés par Philippe DESPOIX, traduits de l'allemand par Sophie Cornille. Éditions de la Maison des sciences de l'Homme et les Presses de l'université Laval, collection Philia, 2008 (nouvelle édition), 194 p.

⁴⁰ Nous pensons particulièrement ici à deux ouvrages où la ville est rendue dans sa dimension sensible à travers l'arpentage des rues et un regard sur les manifestations de ce qui fait la vie urbaine : Julien GRACQ, *La forme d'une ville*. Édition Corti, 1985, 213 p. Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*. Éditions Payot & Rivages pour l'édition de poche, 2004 (1996 pour la 1^{ère} édition), 625 p. Avant eux il y avait eu aussi Léon-Paul FARGUE, *Le piéton de Paris*. Éditions Gallimard, collection L'imaginaire, 1994 (1^{ère} édition 1932), 304 p.

par Jean-François Augoyard dans *Pas à pas*⁴¹, un ouvrage fondateur de la recherche sur les ambiances architecturales et urbaines. Prenant comme objet d’observation et de connaissance la marche ordinaire dans le cadre des grandes opérations urbaines des années 1970, cet essai donnait accès à la parole habitante qui exprime et rend compte du fait que ces pratiques du quotidien se détournent des voies déterminées par les concepteurs, composent entre intuition et imaginaire pour accéder à et révéler un espace vécu au-delà de l’espace conçu. Cependant, il faut reconnaître que par la suite cette vision de la marche est restée assez marginale face aux politiques d’aménagement qui ont de plus en plus traité la marche urbaine selon les mêmes principes que ceux appliqués à la circulation automobile, voire même à son détriment si l’on pense à l’espace dédié à la voiture qui n’a cessé de croître que très récemment en ville. Dans ce contexte, la marche devait être efficace, facilitée, à la fois sous couvert des recherches de mise en accessibilité de la ville⁴², mais aussi en termes d’écoulement des flux sans prétexte aménagé qui pourrait créer des événements ou des « sur-prises ». D’une façon ou de l’autre, il s’agissait de rendre la marche de plus en plus performative et à partir de là, elle devait s’inscrire dans des espaces de plus en plus lisses, policés et orientés, réduite à l’expérience de circulation d’un point à un autre sans y adjoindre d’autres qualités.

Aujourd’hui c’est par exemple, en posant la question de savoir « ce que peut un pas ? » que Jean-Paul Thibaud nous rappelle à ces qualités du vivre urbain que recèle la marche et par le spectre des ambiances de tenter de dépasser tous ces discours aménagistes – qui demeurent sommes toutes assez fonctionnalistes – et faire revenir au premier plan, la préoccupation, nécessaire pour le milieu de la conception, de prendre en compte et travailler à la partie sensible à laquelle elle peut donner lieu. Il explique qu’ « [e]n posant une telle question, il s’agit de donner droit de citer aux puissances de la marche et reconsiderer par là même nos façons de concevoir la rue. L’objectif est d’approcher la rue en train de se faire, dans sa dynamique de constitution et de transformation, à partir des mouvements qui l’animent, en tant qu’elle se fait et se défait au gré des flux piétonniers. »⁴³ Ainsi, en partant du postulat selon lequel l’espace dessine la marche en même temps que la marche redessine l’espace, nous

⁴¹ Jean-François AUGOYARD, *Pas à pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris, Éditions du Seuil, collection Espacements, 1979, 185 p.

⁴² On peut renvoyer ici à l’étude critique qu’a mené Rachel Thomas à ce sujet. Rachel THOMAS, *Les trajectoires de l’accessibilité*. Éditions À la croisée, collection Ambiances, ambiance, 2005, 183 p.

⁴³ Jean-Paul THIBAUD, « La fabrique de la rue en marche : essai sur l’altération des ambiances urbaines », in *Flux*, n°66/67, 2007, pp 111-119.

nous posons la question des corps et de l'expression par les corps du mouvement liant l'espace et le passant.

Comme cela fait l'objet d'explorations dans d'autres travaux en cours dans l'équipe du Cresson, en en arrivant à l'échelle du corps, il s'agit d'observer les espaces à travers les passants, c'est-à-dire non pas en ce qu'ils font marcher ou qu'ils sont propices à la marche, mais en se demandant comment la marche nous rend accessible cette dimension sensible de l'expérience urbaine et, pour nous, y accéder pour pouvoir concevoir avec elle en termes de mouvements (et non plus en termes de flux ou de dispositifs facilitant la circulation). Ici, ce qui est intéressant en l'occurrence c'est regarder et tenter de comprendre les relations corps-espace non plus sur la base des interactions sociales ou avec l'environnement mais bien par et dans le mouvement de la rencontre. Le rythme, du point de vue du corps, ne nous entraîne pas vers l'observation des postures ; il nous amène à prêter attention aux variations, aux instants critiques où se révèle une « redéfinition » du rapport à l'environnement, où le passant quitte une phase et un mode de relation à l'espace pour continuer sur un autre, quand l'espace naît dans une nouvelle dimension, celle du mouvement.

Dans l'idée de cette inscription corporelle de la relation du passant à l'environnement dans la marche – celle à laquelle nous renvoie la notion de rythme – , nous ne pouvons que nous interroger sur les principes par lesquels elle se distinguerait des questionnements voisins sur les « gestes ambiants »⁴⁴ ou sur les formes de vie spécifiques de l'apaisement, de l'aseptisation et/ou de la pacification des ambiances urbaines et d'état du corps en tant qu'il s'agit du fond commun des ambiances partagées⁴⁵. Arrêtons-nous un instant sur l'exemple des gestes ambiants. Ils répondent à l'énoncé suivant : « Ces émissions infinitésimales – ce que nous avons appelé des gestes ambiants – ne se laissent pas aisément saisir, tant prédomine leur caractère diffus, éphémère et infraliminaire. Mais si l'on ne s'aperçoit pas toujours de ce qui nous affecte, cela ne signifie pas pour autant que nous y sommes insensibles. D'une certaine

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Nous citons ici les éléments qui sont à la base du questionnement de l'un des axes d'un programme de recherche ANR en cours (2010-2014) intitulé *MUSE: Les énigmes sensibles des mobilités urbaines contemporaine* et dirigé par Rachel Thomas. Cet axe travaillant sur « L'apaisement des mobilités urbaines au XXI^{ème} siècle » (coordination Rachel Thomas, avec Suzel Balez, Gabriel Bérubé et Aurore Bonnet) fait suite à un travail amorcé au cours du Programme de Recherche Interdisciplinaire « Ville et Environnement » CNRS-MEEDDM (PIRVE) et intitulé *L'aseptisation des ambiances piétonnes au XXI^{ème} siècle, entre passivité et plasticité des corps en marche*. Il s'agit de deux recherches auxquelles nous avons participé durant notre thèse. Rachel THOMAS (ed.), Suzel BALEZ, Gabriel BERUBE, Aurore BONNET, *L'aseptisation des ambiances piétonnes au XXI^{ème} siècle, entre passivité et plasticité des corps en marche*. Programme de Recherche Interdisciplinaire « Ville et Environnement » CNRS-MEEDDM (PIRVE). Cresson, 2010, Rapport de recherche n° 78, 137 p.

manière, on pourrait dire qu'un geste ambiant constitue l'unité élémentaire de la fabrique sensible d'une rue, le format de base à partir duquel les flux de la rue s'incarnent et se ressentent. Comme l'analyse si bien Tim Ingold : « En habitant le monde on n'agit pas *sur* lui, on ne fait pas des choses *au* monde ; bien plutôt nous nous embarquons *avec* lui. Nos actions ne transforment pas le monde, elles sont une partie et une parcelle du monde en train de se transformer lui-même ». C'est bien de cela dont il s'agit ici, de la valeur d'imprégnation de la marche et de sa capacité à nuancer le milieu ambiant de la rue tout en se fondant à lui. »⁴⁶ Nous nous rendons bien compte, à la lecture de cette définition, que l'idée de rythme et celle de mouvement partagent tout à fait ce contexte de sens articulant à la dimension affective des sensations, et où le corps en marche est à la fois mode et lieu de transformation de soi et de l'environnement tout en étant presque insaisissable car embarqué dans cette relation. Mais cependant, au regard de ce que ces gestes ambiants rendent palpable des qualités des espaces urbains actuels et du vécu de tels espaces, cela nous interpelle. Lorsque nous lisons que les gestes ambiants permettent de « mettre à jour quelques processus particulièrement symptomatiques de [l'] évolution actuelle [des rues]. »⁴⁷, comme « contenir des pas », « climatiser des espaces », « animer des publics », « effacer des traces », « détecter des présences », certes cela nous permet de réaliser les effets des principes à l'œuvre aujourd'hui dans l'espace public, mais cela nous interroge sur leur capacité à enclencher un processus de conception. Parce qu'il nous semble important, en tant qu'architecte, de se poser la question de concevoir de façon à échapper à ce processus symptomatique, nous nous demandons s'il n'est pas nécessaire, alors, de changer d'échelle : ne pas se cantonner à celle de la maîtrise des ambiances, mais en venir à celle de l'esthétique de l'ambiance. Ainsi notre positionnement se précise par rapport à ce que nous pointions au début, du lien entre la qualification des espaces par les rythmes de marche et une esthétique de l'ambiance.

Des corpus théoriques et pragmatiques pour étudier les rythmes de marche

Ce travail a été réalisé à partir de la constitution et l'exploitation de corpus différents qui représentent des moyens théoriques et pragmatiques d'étudier les rythmes de marche et tenter de découvrir le lieu des formes du rythme dans la marche ordinaire. Nous distinguons cinq corpus, deux d'ordre théorique et trois constitués des données recueillies sur le terrain. Ils ont

⁴⁶ Jean-Paul THIBAUD, « La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines », in *Flux*, n°66/67, 2007, pp 111-119.

⁴⁷ Et suivantes, *ibidem*.

été regroupés suivant ces deux catégories pour l'analyse. Ils établissent la base de travail des parties deux et trois de cette thèse, la première partie étant dédiée à l'énonciation de notre problématique et de nos hypothèses, ainsi qu'à la présentation de nos terrains d'étude et de la méthodologie établie pour la partie du travail *in situ*.

Les corpus dits « théoriques » s'articulent l'un à l'autre pour tenter de mettre à jour les principes de la structuration du vécu dans le mouvement. L'un d'entre eux, que nous pourrions distinguer en tant que « corpus littéraire », est constitué d'exemples de situation dont rendaient compte Ludwig Binswanger et Erwin Straus dans leurs écrits et servant à illustrer les principes émotionnels et corporels qui organisent le vécu présentiel. Le second corpus, nous pourrions dire qu'il est celui de la danse. C'est une dénomination un peu générale où les matériaux réunis sont essentiellement des films, mais qui n'ont pas tous le même statut. En effet, dans « les films de danse » nous trouvons à la fois des captations de représentation de pièces chorégraphiques (*Projet de la matière* de Odile Duboc et *Umwelt* de Maguy Marin), une pièce filmo-chorégraphique (*One Flat Thing, Reproduced* de William Forsythe et Thierry de Mey) où le chorégraphe et le réalisateur travaillent ensemble à présenter une pièce chorégraphique sous la forme unique d'un film. Enfin il y a aussi le dvd-rom intitulé *Material For The Spine* de Steve Paxton qui en lui-même compile différents types d'enregistrements vidéo et compose ainsi comme un contenu d'enseignement ou d'initiation au style de danse qu'il a développé. Dans ce « corpus de la danse », nous incluons aussi des ouvrages et une « expérience dansée » à laquelle nous avons participé lors d'un workshop d'initiation au vécu du rythme selon la méthode de Fernand Schirren. Nous pourrions dire qu'à travers lui nous avons essayé de nous donner les moyens de répondre à la question comment la forme corporelle devient-elle le signe du rythme ? La présentation de ce dernier corpus nous amène donc à introduire une autre hypothèse mentionnée en sous-titre de ce travail de thèse (« Approche à travers la danse contemporaine »), c'est-à-dire celle de faire un détour par la danse contemporaine pour nous aider dans notre tentative de qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche.

L'hypothèse de la danse contemporaine

Notre cheminement par rapport à la danse n'était pas aisé car d'une part cette discipline nous était complètement extérieure, et d'autre part parce qu'elle constituait la véritable originalité de ce travail de thèse alors qu'au sein de l'équipe que nous rejoignions, cette piste n'avait pas

encore été explorée. D'autre part, la formulation de cette hypothèse du détour par la danse contemporaine se faisait davantage sur la base de réflexions à l'issue de spectacles de danse que nous avions vus, plutôt que sur des connaissances théoriques et même encore plus loin de nous, de connaissances liées à une pratique. Il fallait se familiariser avec un champ disciplinaire dont la théorisation est assez récente (dans le sens qu'elle est rendue accessible à des non danseurs par des ouvrages depuis assez peu de temps). En effet, dans la danse, la pratique domine et il n'est pas difficile de comprendre la difficulté de rendre compte de ses recherches sous une autre forme que la pratique et les pièces chorégraphiques. Cela nous demandait donc aussi de nous ouvrir à des formes moins académiques de contenu (cela par rapport aux disciplines côtoyées plus généralement dans le champ de l'architecture), comme les pièces chorégraphiques, différents types de films (captation de spectacles, d'entraînement, de formation, etc.), des stages, des conférences dansées, etc. Il nous a fallu discerner, dans ce vaste champ de la danse, les courants et les formes chorégraphiques qui semblaient les plus pertinents par rapport à notre recherche. Les ouvrages de Laurence Louppé⁴⁸ sont assez fondamentaux justement pour accéder à ce champ disciplinaire où la recherche théorique commence juste à sortir des formes de pratiques. En cela le panorama qu'elle trace d'un siècle d'évolution de la pensée de la danse (du début du XX^{ème} siècle jusqu'aux années 2000) est remarquable du fait qu'il donne accès aux idées, aux courants et aux figures marquantes de son évolution.

Face à cela, notre relation à cette discipline s'est cantonnée à une entrée par les notions qui jalonnent la définition de notre recherche (la marche, la relation à l'espace et au temps⁴⁹, le mouvement, le rythme⁵⁰) et le relevé des éléments marquants qui ont déplacés notre regard dès lors qu'ils nous permettaient de pouvoir mieux répondre à notre problématique, d'en approcher son essence par le corps en mouvement, au plus près. La question est de trouver un moyen de lire le mouvement des corps en marche dans l'espace public. Au commencement,

⁴⁸ Il s'agit de Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Éditions Contredanse, collection La pensée du mouvement, 2004 (pour la 3^{ème} édition, 1^{ère} éd. 1997), 392 p., et Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2007, 179p.

⁴⁹ Nous pouvons renvoyer le lecteur aux ouvrages suivants : Olivia-Jeanne COHEN, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*. Paris, Éditions Séguier Archimbaud, collection L'esprit du corps, 2002, 178 p. Geisha FONTAINE, *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Éditions centre national de la danse, collection Recherches, 2004, 270 p. Anne VOLVEY, « L'espace, vu du corps », in Jacques LEVY, Michel LUSSAULT (eds.), *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographie à Cerisy*. Éditions Belin, collection Mappemonde, 2000, pp 319-332.

⁵⁰ Véronique FABBRI, *Danse et philosophie, une pensée en construction*. Paris, Éditions de l'Harmattan, collection Esthétiques, 2007, 236 p.

vis-à-vis de ce mouvement insaisissable qu'il nous fallait pourtant saisir dans l'espace public, notre premier réflexe a été de nous diriger vers la notation du mouvement en danse, nous amenant à découvrir le travail de Rudolf Laban. Mais plus que le système de notation qu'il proposait en tant que tel, c'est toute la réflexion qu'il a menée sur le corps dans sa relation à l'espace et au temps, et particulièrement la mise en avant de la notion de poids des corps⁵¹ qui nous a particulièrement interpellée. Nous réalisons alors que le mouvement apparaît avec le poids des corps. Là où le mouvement dans la danse est une expérience qui engage et mobilise l'être par son corps, le poids révèle les corps en mouvements, celui-ci pouvant apparaître alors dans la gestion des appuis comme relation du corps à son environnement, une relation à la fois dans le corps et dans les surfaces d'appui.

Avec la marche, la notion de poids des corps et la chute comme mouvement caractéristique, nous avons été entraînée vers la post-modern dance⁵², un courant de danse de la fin des années 1960 où l'étude de la marche participe de la formation des danseurs, comme un souci de l'ordinaire et du quotidien. Notons que dans la post-modern dance, comme le rappelait Sally Banes, « [l]e corps devient le sujet même de la danse plutôt que l'instrument de métaphores expressives. (...) Tout peut être présenté comme de la danse : (...) le simple fait de marcher ou de courir (...). Pour les chorégraphes post-modernes, ce n'est pas le contenu qui fait la danse mais son contexte »⁵³. Nous trouvions un intérêt particulier à la pratique du Contact Improvisation⁵⁴ où les corps partagent leur poids, donnant lieu à l'idée d'un « corps commun »⁵⁵ ouvrant pour nous la possibilité de cette rencontre, dont parlait Henri Maldiney, en une relation de partenaires. À propos de l'initiateur et de l'initiative de cette danse, Patricia Kuypers nous dit que « [l]es questions du toucher, de l'utilisation des sens perceptifs, (réexaminée aussi par l'approche phénoménologique), et du sens de la gravité ont servi de tremplin à l'élaboration d'une forme artistique, d'un nouveau mode de transmission. (...) Steve Paxton a cherché à mettre en place les bases d'une forme chorégraphique où les

⁵¹ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Éditions Contredanse, collection La pensée du mouvement, 2004 (pour la 3^{ème} édition, 1^{ère} éd. 1997), pp 95-104. *Espace dynamique de Rudolf Laban*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2003, 302 p.

⁵² Sally BANES, *Terpsichore en basket, post-modern dance*. Traduit de l'américain par Denise Luccioni. Paris, Éditions Chiron et Centre national de la danse, 2002, 310 p.

⁵³ Ibidem, pp 22-25.

⁵⁴ « Contact Improvisation », *Nouvelles de danse*, n° 38/39. Bruxelles, Éditions Contredanse, printemps-été 1999, 235p.

⁵⁵ Anne CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels*. Paris, PUF, 2006, 143 p. Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2007, pp 57-73.

interprètes inventent leur partition tout en déchiffrant celle que leur partenaire invente dans l'instant. »⁵⁶

Et de notion en notion, en recherchant ce qui avait pu être observé et travaillé de la relation à l'espace et au temps dans la danse, nous sommes parvenue à distinguer quelques chorégraphes du milieu de la post-modern dance et de la danse contemporaine dont les travaux semblent pouvoir soutenir et accompagner notre recherche par leur propre travail chorégraphique. Si nous brossons ici à grands traits les directions dans lesquelles la danse semble pouvoir nous aider dans notre recherche, c'est bien en prenant connaissance de ces réflexions du milieu de la danse que nous l'avons instituée comme hypothèse de ce travail qui se décline en quatre perspectives pour notre recherche. **En opérant un détour par la danse contemporaine, dans l'idée de comprendre ce sur quoi repose l'inscription du mouvement dans et par le corps, certaines recherches chorégraphiques sembleraient nous permettre d'observer l'expression de l'intention spatiale par le corps, dans le mouvement de l'expérience présente ; se distinguant alors de l'adaptation corporelle propre à l'expérience de l'espace finalisé.** Ensuite, comme la danse nous enseigne que le mouvement est lié au poids des corps, la relation qui s'établit entre les corps repose sur l'élaboration des appuis et sur la manière d'établir un contact avec des surfaces d'appui. Cela nous amène donc à nous demander quelles sont en danse les manières de travailler ces appuis ? Quelles formes les appuis peuvent-ils prendre dans l'espace public ? Et de quelle manière varient-ils dans la marche ? Ainsi, en passer par la danse contemporaine pourrait nous aider à réaliser une lecture des corps dans leurs appuis. Et dans le prolongement de cette idée des appuis, peut-être que la danse pourrait éclairer le sens des variations dans la marche à travers la dimension de l'altérité, où passant et environnement deviennent partenaires dans le mouvement. Enfin, alors que Henri Maldiney ne parle que d'un seul mouvement existential, le vertige, à partir de la danse, nous chercherons à voir/trouver d'autres mouvements présentiels de la marche en ville.

L'hypothèse vidéographique

Après avoir tenté de montrer les enjeux qu'il y a à pouvoir mobiliser des connaissances propres à la danse dans ce travail sur les rythmes de marche, ce qui rappelle les préoccupations

⁵⁶ « Contact Improvisation », *Nouvelles de danse*, n° 38/39. Bruxelles, Éditions Contredanse, printemps-été 1999, p. 6.

interdisciplinaires de la recherche sur les ambiances architecturales et urbaines ; nous voudrions maintenant revenir sur les trois corpus de terrain dont nous n'avons pas encore parlé. S'ils témoignent de la dimension *in situ* qu'implique l'étude des ambiances, cette dimension *in situ* justement, croisée à la problématique des rythmes de marche, nous amène à formuler les deux questions suivantes : **Peut-on observer les rythmes de marche sans en faire l'expérience soi-même ? Qu'impliquent l'idée de rythme et l'étude des rythmes de marche d'un point de vue de la méthodologie de terrain ?** « Toute méthode, comme l'écrit E. Fink, constitue un mode réfléchi d'accès à l'étant. Elle n'est authentique que si elle est en accord avec la spécificité de son objet, que si elle s'articule selon la concordance intérieure de cet objet qui forme un tout organique avec lui-même. »⁵⁷

La méthodologie de terrain que nous proposons ici est inspirée de la « méthodologie aux trois personnes (je, tu, il) » développée par Jean-Paul Thibaud. Bien que développée dans la suite de cette partie, nous voulons en dresser les grandes lignes car elle donne lieu à la formulation d'une dernière hypothèse. L'objectif de cette méthodologie est de recueillir des observations de terrain à partir de points de vue différents, c'est-à-dire de l'observateur à l'observé, tous pris dans l'expérience de la marche. Cette méthodologie organise donc le recueil d'expériences *in situ* par l'intermédiaire de la mise en œuvre de trois méthodes d'enquêtes différentes. L'une des méthodes s'applique au chercheur lui-même par la tenue d'un journal de bord nourrit de chacune de ses expériences sur site. Une autre, celle des parcours commentés, s'applique au passant dont le chercheur recueille la parole en marche en l'accompagnant. Enfin, la troisième donne lieu à la constitution d'un corpus de captations vidéo des personnes en train de marcher dans les terrains étudiés. Cette dernière méthode, visant à réunir sur un même support l'espace, le temps et les personnes en marche, donne aussi lieu à deux expériences : celle des personnes filmées et celle du chercheur filmant. De ce point de vue, le travail vidéographique réalisé dans le cadre de cette thèse constitue notre dernière hypothèse dans l'étude des rythmes de marche ; entre autre parce que nous avons souhaité l'intégrer dans l'entièreté de son processus, c'est-à-dire de la captation sur le terrain, en passant par l'analyse et jusqu'à proposer les résultats sous forme vidéographique, après montage. Selon le principe qu' « [u]n signe signifie mais une forme se signifie. »⁵⁸, **cette hypothèse vidéographique, de la pratique vidéo**

⁵⁷ Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, collection Amers, 1994 (1973 pour la première édition), p 87.

⁵⁸ Henri MALDINEY, « La rencontre et le lieu », in Chris YOUNES (ed.), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*. Paris, Éditions du cerf, collection La nuit surveillée, 2007, p 164.

par laquelle nous pourrions accéder aux mouvements propres de ces espaces, depuis la captation jusqu'au montage, ouvre deux voies de réflexion : tout d'abord celle de la possibilité de révéler le mouvement de la relation des personnes filmées ainsi que du filmant à l'espace; et une seconde concernant la tentative de restituer ces mouvements et le sens que cela peut avoir par rapport à la conception architecturale et urbaine.

Enfin, et avant de poursuivre dans le second temps de cette première partie avec la présentation des deux terrains de cette étude que sont l'esplanade de la Bibliothèque nationale France (BnF) et la passerelle Simone de Beauvoir à Paris, nous souhaitons faire une dernière remarque par rapport au travail réalisé au cours de cette thèse et par rapport à la façon dont cela est restitué dans ce manuscrit. Plutôt que restituer un cheminement chronologique de pensée et de travail, nous avons préféré mettre en avant ce travail à partir de corpus qui se font écho. Nous avons préféré montrer comment cette réflexion s'est complétée par le croisement et la complémentarité de corpus variés. Comme si au moment de l'écriture ça n'était plus le chemin qui était important, mais bien la matière elle-même.

Chapitre 2 - L'esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir : deux terrains d'étude

1. L'esplanade de la Bibliothèque Nationale de France

1.1. Caractérisation générale

Contexte

La Bibliothèque nationale de France est une réalisation marquante de la dernière décennie du 20^e siècle dans le sud-est parisien. À la suite d'un concours international, lancé par le gouvernement français sous la présidence de François Mitterrand, l'architecte Dominique Perrault se voit confier la réalisation de ce projet en 1989. La Bibliothèque nationale de France-site François Mitterrand, appelée « BnF-Tolbiac » au commencement, est un projet de grande ampleur. Cela lui vaudra aussi la dénomination de « Très Grande Bibliothèque ». Ce fut un chantier relativement bref puisqu'elle a été livrée en 1995. Située dans le 13^e arrondissement de Paris, en 1989 elle représente l'acte fondateur de la reconversion d'un quartier sur la rive gauche de la Seine. Cette grande opération d'urbanisme est appelée ZAC Paris Rive Gauche (ou ZAC Seine Rive Gauche). Elle s'étend, du nord au sud, de la Seine aux voies de chemin de fer de la gare d'Austerlitz ; et d'ouest en est, de la gare d'Austerlitz au boulevard périphérique. L'objectif était de transformer un secteur d'entrepôts en quartier d'immeubles de bureaux et d'habitations. La BnF s'inscrit dans la première tranche, dite « Tolbiac », du développement de la ZAC Paris Rive Gauche, ce secteur étant situé entre les ponts de Bercy et de Tolbiac. Le projet de la BnF à lui seul, par son emprise au sol, représente la surface construite de la moitié de ce secteur (voir illustration n°1). La Bibliothèque nationale de France, en plus d'être le commencement d'un immense projet urbain, était avant tout l'objet du lancement d'une nouvelle vague de la « politique des grands projets », caractéristique des années Mitterrand. La BnF appartient à la lignée des réalisations tel que le Grand Louvre, l'Opéra Bastille, l'Arche de la Défense, etc. Elle est le dernier projet mené par François Mitterrand lors de son deuxième septennat. On lui attribuera d'ailleurs souvent le rôle de cénotaphe.

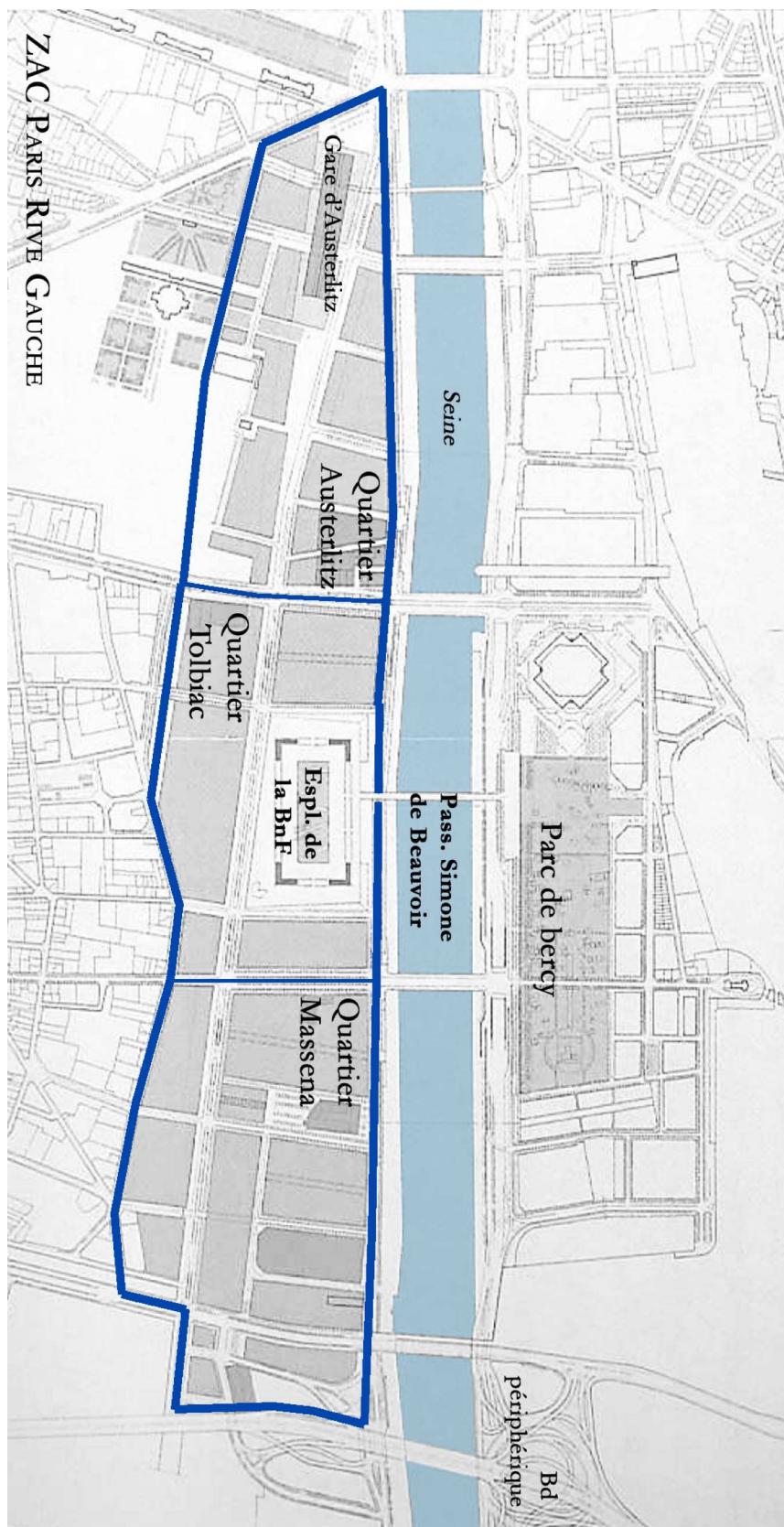


Illustration n° 1

Plan de la ZAC Paris Rive Gauche. L'esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir.

Au centre la tranche dite « Tolbiac ». Plan réalisé à partir de Simon TEXIER, *Paris contemporain. De Hausman à nos jours, une capitale à l'ère des métropoles*. Édition Parigramme, 2005, p 222.

Intension⁵⁹ : « un lieu et non un bâtiment »

La BnF reflète deux choses. D'abord la volonté d'un politique de laisser son empreinte. Laure Adler en témoigne dans un texte sur « Les Paris de François Mitterrand » : « Face à l'oubli inexorable et l'écoulement du temps qui efface progressivement tout sur son passage, il ne cachait pas son désir de laisser dans le paysage parisien des bâtiments contemporains, audacieux, tant par leur esthétique que par leur contenu intellectuel. »⁶⁰ D'autre part, elle est aussi à l'image de la compétition qui s'est officialisée entre les villes au niveau international dans les années 1980-1990. Jouant leur attractivité sur leur image, sur celle des projets architecturaux et des architectes qui les conçoivent, la France (voire Paris) se caractérise par le choix de projets aux formes simples, régulières, minimales. C'est ce que notait Jacques Lucan à propos de trois projets de la même période, en s'interrogeant de la façon suivante : « Faut-il croire que la simplicité est la seule garantie d'efficacité pour des « grands projets » qui doivent surprendre, étonner, subjuguer ? »⁶¹, et de citer à ce sujet Dominique Perrault qui s'exprimait à propos de la bibliothèque : « Ce projet est une pièce d'art urbain, une installation minimalist, le "less is more" de l'émotion, où les objets et leurs matières ne sont rien sans les lumières qui les transpercent. »⁶²

Le principe, qui a régi le projet dès le départ, était de faire de la Bibliothèque nationale de France « *un lieu et non un bâtiment* ». Dominique Perrault l'exprime dans son texte du concours comme résultant du contexte même du quartier où elle serait construite. Le site faisant partie d'un territoire promis au développement de la ZAC Paris Rive Gauche, l'idée était qu'elle ne s'affirme pas uniquement en tant qu'édifice institutionnel. Dans ce processus de conquête par l'urbanisation de nouveaux territoires, Dominique Perrault estimait que « le plus large don qu'il est possible de faire à Paris consiste aujourd'hui à offrir de l'espace, du vide, en un mot : un lieu ouvert, libre, émouvant. » Il a présenté son projet de la BnF avec l'objectif d'en faire un véritable espace public pour le futur quartier Tolbiac. L'intention était de lui

⁵⁹ Nous choisissons précisément de faire appel au terme « intension » et non pas « intention ». Il ne s'agit pas d'une faute d'orthographe. Nous utilisons ce mot pour indiquer que dans les paragraphes qui vont suivre, nous chercherons à donner à comprendre au lecteur les éléments à partir desquels l'architecte a « construit » le concept de son projet.

⁶⁰ Laure ADLER, "Les Paris de François Mitterrand. Témoignages, novembre 2003", in *Institut François Mitterrand*. <http://www.mitterrand.org/Les-Paris-de-François-Mitterrand.html>

⁶¹ Jacques LUCAN, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*. Paris, Éditions du Moniteur, collection architextes, 2001, p 312. Les trois projets auxquels il faisait écho étaient : la BnF de Dominique Perrault, le Pavillon français pour l'Exposition Universelle de Séville de Jean-Paul Viguier, et le Centre international de conférence de Paris de Francis Soler.

⁶² Ibidem, p 310.

offrir une place qui devait être un « Espace libre et ouvert à l'échelle de la capitale, horizontalité, la Bibliothèque de France déploie toute son ampleur au travers de ses quatre balises, tenseurs de la plaque, verticalité, définissant un volume virtuel qui cristallise toute sa magie, sa présence, et sa poésie. »⁶³

1.2. Description matérielle

L'esplanade de la BnF représente une surface de 60 000 m². De forme rectangulaire, elle s'étend dans sa longueur entre les rues René Aron (à l'ouest) et Émile Durkheim (à l'est), et dans sa largeur, entre l'avenue de France (au sud) et le quai François Mauriac (le long de la Seine au nord, voir illustration n°2). Le long de l'avenue de France, elle est bordée par le complexe MK2, regroupant salles de cinéma, librairies, restaurant, café. Des immeubles de bureaux et de logements lui font face sur les rues Aron et Durkheim. Ce sont des constructions récentes, des réalisations dans le cadre de la ZAC Paris Rive Gauche. Si l'esplanade est au même niveau que l'avenue de France, ce n'est pas le cas côté Seine. L'esplanade, constituant une vaste surface horizontale, use de monumentaux emmarchements côté quai, ainsi que sur les rues latérales, pour rattraper ce dénivelé artificiel par lequel le niveau du sol du recouvrement des voies de chemin de fer devient le niveau de référence du quartier (voir illustration n°3). Cette épaisseur soulignée par les escaliers est appelée « socle » de la BnF par certains. L'ensemble de ce socle (emmarchement et surface de l'esplanade) est en bois. L'esplanade est une grande étendue de lames de bois toutes disposées dans le même sens, celui de la longueur, sur la totalité de la surface. Des cheminements sécuritaires, orthogonaux, transparaissent à la surface des lames de bois à travers des bandes antidérapantes, des abords jusqu'aux différentes portes d'entrée. Patiné par son exposition aux variations climatiques, le bois est d'une teinte naturellement grisée, tendant vers le blanc éblouissant les journées très ensoleillées. En revanche, les jours de pluie, le sol devient noir et miroitant aux endroits où l'eau reste à la surface des lames.

⁶³ Jacques LUCAN, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*. Paris, Éditions du Moniteur, collection architextes, 2001, p 310.

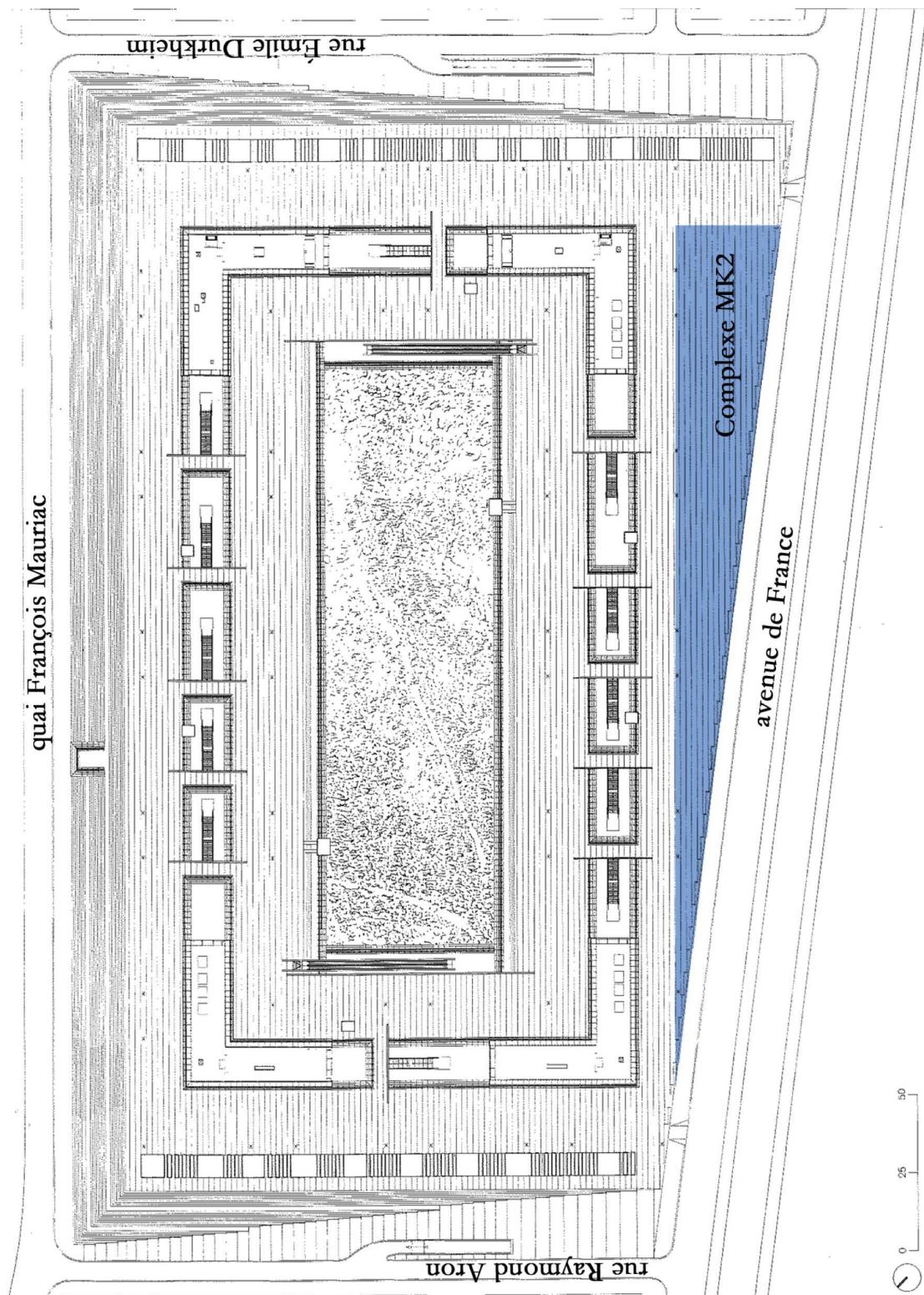


Illustration n°2

L'esplanade de la BnF, plan de situation.

Illustration réalisée à partir de Michel JACQUES et Gaëlle LAURIOT-DIT-PREVOST (eds.), *Bibliothèque nationale de France, 1989-1995 : Dominique Perrault, architecte*. Arc en rêve, centre d'architecture ; Basel ; Boston : Birkhäuser , 1995, p 130.



Illustration n°3

1. Entrée sur l'esplanade de la BnF par le parvis du complexe MK2 depuis l'avenue de France. 2. Vue intérieure de l'esplanade de la BnF. 3. Grand emmarchement côté Seine. 4. Emmarchement sur la rue latérale est.

Le deck en bois de l'esplanade est, à certains endroits, remplacé par des grilles de ventilation pour la machinerie de la bibliothèque qui se trouve en dessous. Ces caillebotis métalliques, à la trame très fine et mono-orientée, se trouvent essentiellement entre les volumes techniques et les cages à végétaux des parois filtrantes latérales, et sur une bande continue le long du grand emmarchement côté nord (côté Seine). Ailleurs, ils apparaissent plutôt sous forme d'empiecement (voir illustration n°4).

Les façades vitrées des quatre tours d'angle de la BnF renvoient naturellement une coloration plutôt dorée due à la présence des panneaux de bois en double peau. Mais cela constitue une surface qui est très changeante en fonction du moment de la journée et des conditions climatiques. Sur elle glisse plein de variations, reflétant le ciel, elle est un véritable miroir sur lequel on suit le passage des nuages et par lequel on reçoit aussi l'éclat du soleil. En fonction de la météorologie et du moment de la journée, les tours de la BnF passent de colorations dorées à d'autres plus sombre, plus plombées (voir illustration n°5).

1.3. Partition de l'espace

Nous avons identifié plusieurs espaces sur l'esplanade en plus des escaliers. (Voir illustration n°6)

Chemin de ronde et passages latéraux

Une continuité périphérique est tout à fait lisible. Nous la nommerons « chemin de ronde » dans la suite de l'étude proposée dans ces pages. Elle se dessine entre l'axe d'alignement des façades des tours et les limites mêmes du parvis, autrement dit, jusqu'à la façade du complexe MK2 au sud, et jusqu'à l'arête de la première marche côté Seine. À l'est et à l'ouest, cette continuité s'inscrit entre l'axe d'alignement des façades des tours et les « parois filtrantes » qui se déploient au sommet des escaliers.

Ces parois filtrantes sont composées d'une succession d'éléments indépendants, disposés parallèlement les uns aux autres. Nous distinguons deux types de volumes dans cette composition. Il y a des éléments totalement fermés, recouverts d'un bardage qui a l'apparence de l'inox. Ces volumes quasi cubiques sont de grandes boîtes techniques.

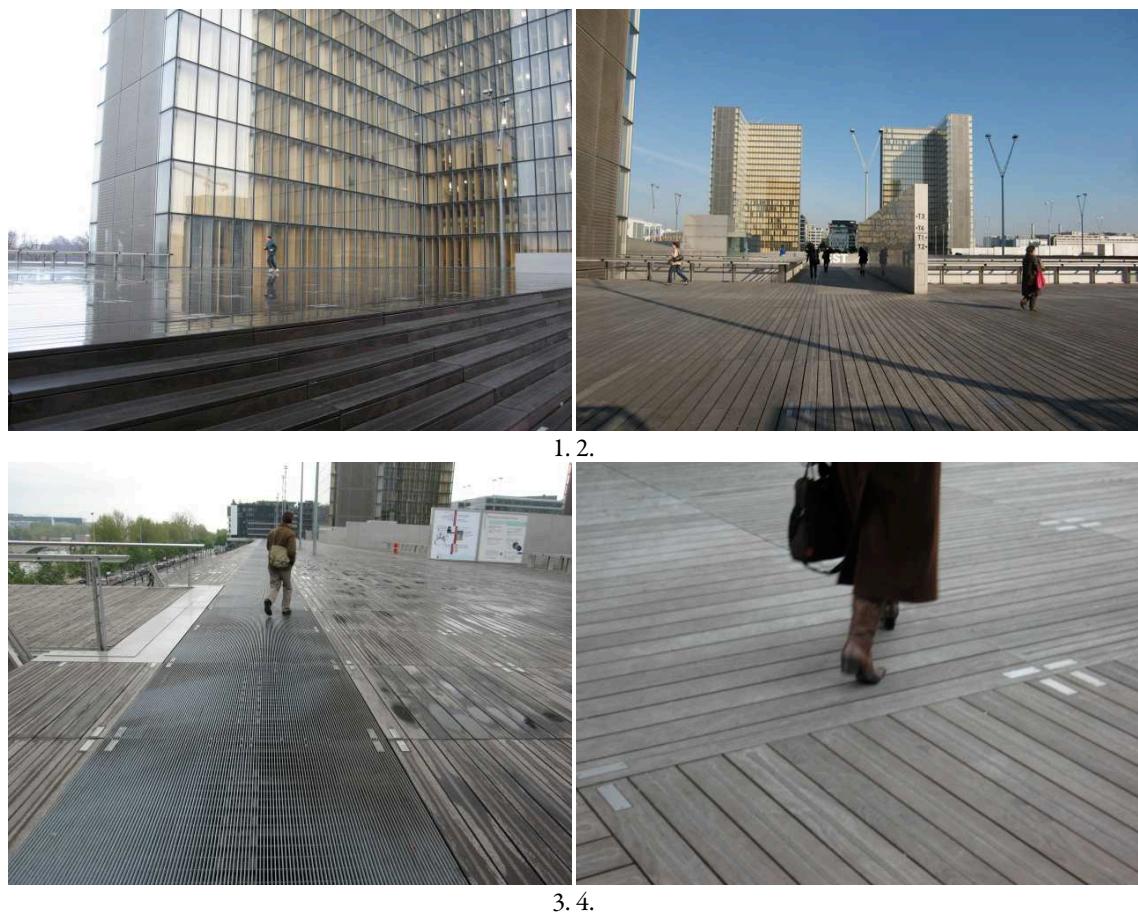
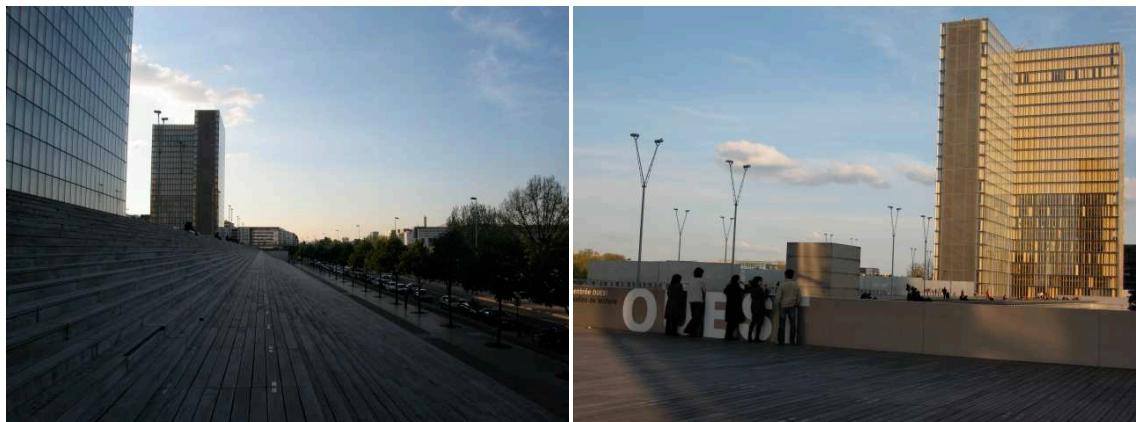
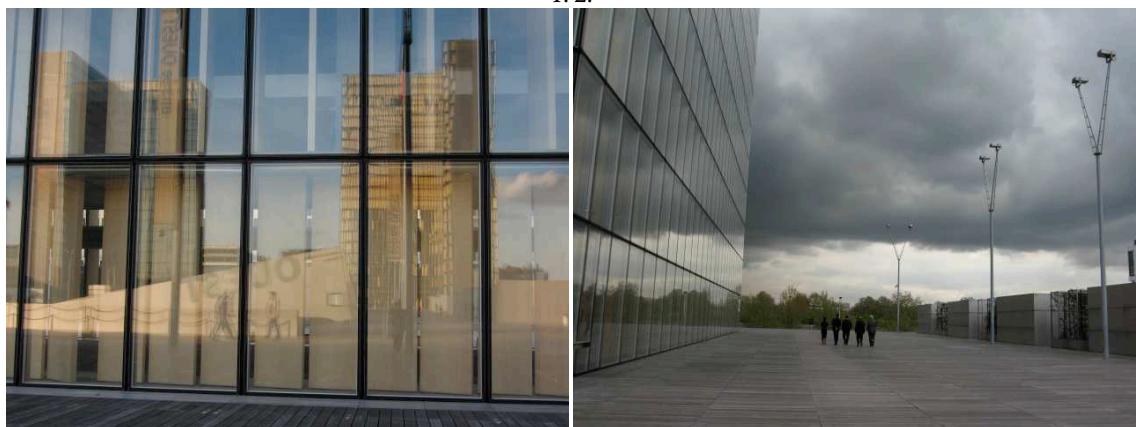


Illustration n°4

1. Jour de pluie. 2. Vue du deck.
3. Caillebotis métallique côté Seine. 4. Cheminement sur un passage muni de bandes rugueuses.



1. 2.



3. 4.

Illustration n°5

- 1-2. Au même moment, coloration de l'espace au nord et au sud.
3-4. Effets miroir sur les façades des tours de la BnF.

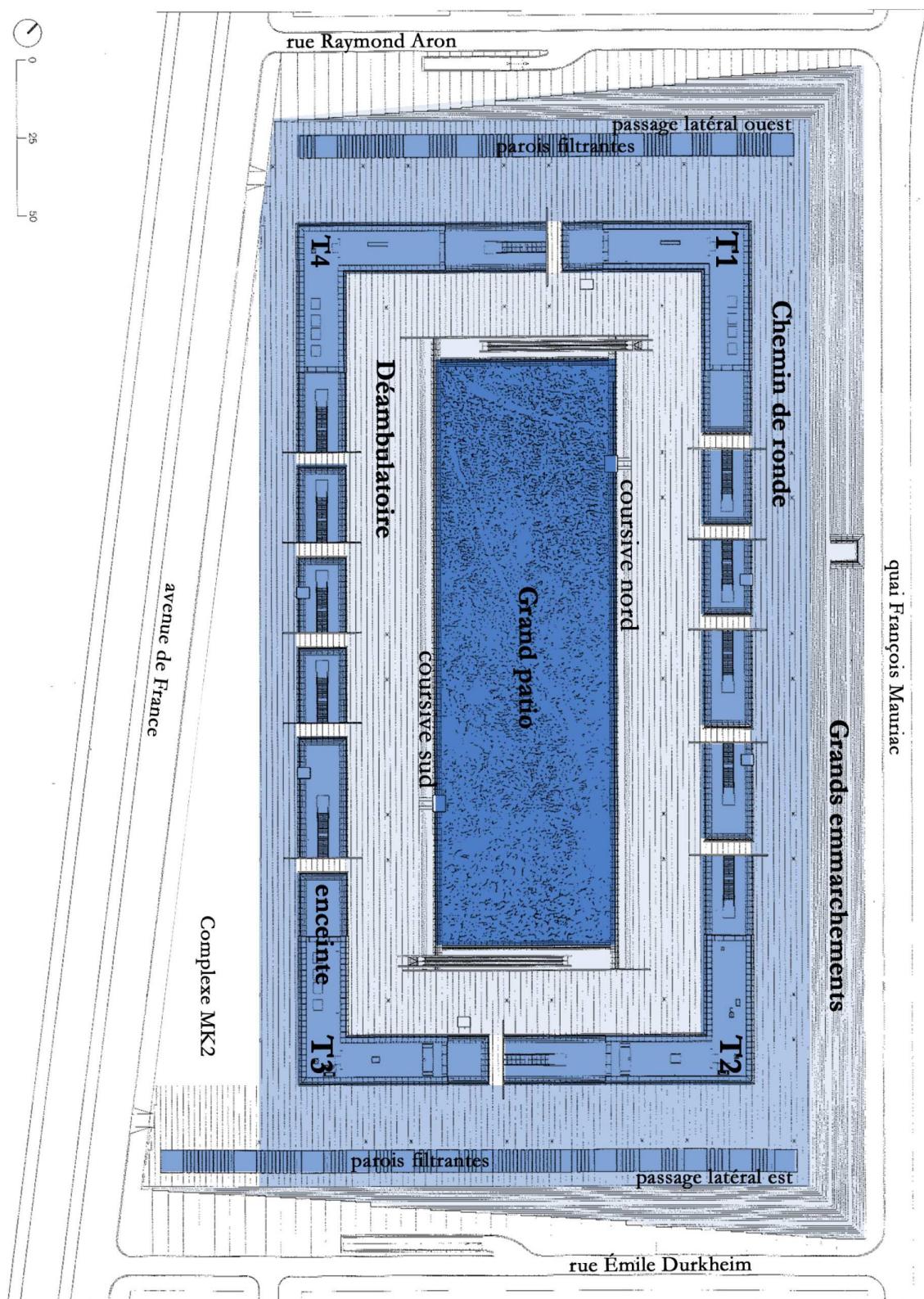


Illustration n°6

Partition de l'espace de l'esplanade de la BnF.

Illustration réalisée à partir de Michel JACQUES et Gaëlle LAURIOT-DIT-PREVOST (eds.), *Bibliothèque nationale de France, 1989-1995 : Dominique Perrault, architecte*. Arc en rêve, centre d'architecture ; Basel ; Boston : Birkhäuser , 1995, p 130.

Plus nombreuses et intercalées entre ces « boîtes » se trouvent des « cages à végétaux », sortes de grandes jardinières pour des arbustes. Dans le sens de la longueur de l'esplanade, cet ensemble ménage des passages relativement étroits, et constitue une paroi de 3m de hauteur environ, épaisse, poreuse, pas totalement opaque et à travers laquelle les piétons peuvent passer, soit pour regagner les emmarchements latéraux et l'extérieur de la BnF, soit dans l'autre sens, pour accéder à la BnF depuis les rues Aron et Durkheim. Nous appellerons « passages latéraux » les quelques mètres entre ces parois filtrantes et le haut des emmarchements est et ouest. Les espaces, qui se dessinent à l'est et à l'ouest et le long du complexe MK2, prennent la forme de passages, ou de grands couloirs à ciel ouvert. Ce qui n'est pas le cas au nord, côté Seine, avec le surplomb et l'ouverture sur le fleuve. (Voir illustration n°7).

Enceinte

Une seconde « couronne » s'établit ensuite. Elle prend forme à travers les quatre tours en équerre et les patios creusés dans leurs alignements et leurs intervalles. Plusieurs patios rectangulaires s'enchaînent, toujours bordés sur l'un de leur petit côté par une paroi de trois mètres de hauteur environ, d'une trentaine de centimètres d'épaisseur et recouverte, elle aussi, d'un bardage imitant l'aspect de l'inox. Entre les patios s'ouvrent des passages qui permettent de passer des parties périphériques précédemment décrites à la partie centrale, contenue à l'intérieur de cette ligne d'enceinte. Les quatre tours marquent les angles de cet espace intérieur central. Les vitres des façades des tours sont de la hauteur d'un étage, elles réfléchissent ce qui les entoure, du ciel aux passants. (Voir illustration n°8).

Déambulatoire, grand patio et coursives

La partie centrale de l'esplanade, rectangulaire, se compose d'un grand patio (12 000 m²), évidé à la surface du sol. Il enferme une forêt dont on ne distingue que la cime des arbres depuis l'esplanade. Ces petits côtés aménagent les entrées ouest et est de la bibliothèque, qui sont accessibles (au niveau -1 depuis l'esplanade) par des translateurs. Autour du patio, entre ses bords et les façades des tours et les garde-corps des patios périphériques, se déploie encore un large espace de déambulation. Ce sera pour nous le « déambulatoire ».



1. 2.

Illustration n°7

1. Passage le long du complexe MK2. 2. Paroi filtrante est, cages à végétaux.



1. 2.

Illustration n°8

1. Paroi bordant un petit patio. 2. Passage entre deux patios.



1. 2.

Illustration n°9

1. Vue sur le grand patio depuis l'esplanade. 2. Vue partielle du déambulatoire (occupé par le chapiteau) et de la coursive sud.

À proximité du patio, sur ses longueurs, quelques marches se découpent de la surface du plancher, dessinant comme des petits gradins pour contempler la forêt. Ce seront les « coursives » nord et sud. Ce découpage crée un niveau intermédiaire entre la surface de l'esplanade et la profondeur du patio. (Voir illustration n°9).

Fréquentation

La partie de l'esplanade qui est la plus empruntée est celle qui s'étend du parvis du complexe MK2 jusqu'à l'entrée est de la BnF. La proximité d'une station de métro de la ligne 14 a son influence. Cela est très visible par les flots de personnes qui arrivent et s'engouffrent régulièrement dans le passage. La partie centrale autour du patio est assez peu fréquentée en dehors des lecteurs qui rejoignent ou quittent l'entrée est. Quelques groupes d'étudiants investissent parfois les quelques marches au bord du patio ; les enseignants profitent de la configuration pour dispenser quelques explications. Des personnes relient l'esplanade et les rues Durkheim et Aron, et même peuvent être davantage la seconde. Plusieurs lignes de bus ont un arrêt dans ces rues. Très peu de personnes passent par les escaliers côté Seine. Quelques personnes les longent cependant, effectuant la traversée complète ou empruntant la passerelle Simone de Beauvoir qui se greffe à cet endroit à l'esplanade de la BnF. Les agents de sécurité sont des figures récurrentes de cet espace, on les y croise souvent. On y rencontre aussi régulièrement des groupes d'enfants, surtout le mercredi, car la tour T1 est l'espace qui leur est consacré.

1.4. Quelques questions sur la réalisation d'un espace public d'expériences sensibles

Dominique Perrault propose pour le projet de la BnF une écriture architecturale basée sur le minimalisme. En proposant des volumes simples, clairement identifiables, qui se répètent, tous indépendants mais qui s'inscrivent les uns par rapport aux autres, il livre un espace d'une grande abstraction. Pour lui, ce projet « se transforme en un travail sur le vide, luxe absolu dans la ville, proposant l'immatérialité, le non-ostentatoire »⁶⁴. Et c'est justement

⁶⁴ Dominique PERRAULT, « Bibliothèque nationale de France/ en chantier », texte du concours, juin 1989, in Michel JACQUES et Gaëlle LAURIOT-DIT-PREVOST (eds.), *Bibliothèque nationale de France, 1989-1995 : Dominique Perrault, architecte*. Arc en rêve, centre d'architecture ; Basel ; Boston : Birkhäuser, 1995, 208 p.

ces concepts de vide, d'immatérialité, pour et dans l'expérience de l'espace public, qui retiennent notre attention.

Au-delà des principes théoriques qui ont régi les intentions de l'architecte et sa proposition formelle, notre intérêt repose vraiment sur l'expérience qui va naître dans le parcours d'une telle architecture, d'un tel espace public. Jacques Lucan, dans une critique du projet de la bibliothèque à l'aube de sa livraison, revient sur l'expérience que Dominique Perrault propose aux piétons par l'architecture qu'il a mise en œuvre pour ce bâtiment. « Au bout du chemin que j'ai tenté de retracer, que reste-t-il ? Il reste, pour créer des lieux, le fait brutal des volumes que l'on installe et leur écriture blanche. Il reste enfin le « signifiant brut » de la matière dont ces volumes sont faits. Car la matière, les matériaux sont l'ultime réalité de l'architecture. (...) De ce point de vue, il n'est pas étonnant que Dominique Perrault cherche souvent à expérimenter l'usage de matériaux pour l'heure inhabituels au domaine de la construction conventionnelle. Qu'attend-il de cet usage ? Il attend de nouvelles sensations, qui ne peuvent être totalement préconçues, préméditées dans le moment du projet, et que seule la présence du bâtiment délivrera. »⁶⁵ Le vide s'inscrit en contrepoint de la matière, de la matérialité du construit, comme espace qui s'ouvre lorsqu'elle est éprouvée. La question que nous nous posons est alors de savoir si ces qualités lui permettent de réaliser l'intention de faire de l'esplanade un espace public. Autrement dit, par quelles expériences l'esplanade de la BnF accède-t-elle à son statut d'espace public, de place d'un quartier ? Le vide, l'immatérialité et les matériaux permettent-ils à l'expérience d'être celle d'un espace public ?

Son statut de place, d'espace public, a toujours été au cœur des interrogations concernant l'esplanade de la BnF. On peut citer les propos de Nicolas Di Battista se questionnant sur cet état : « Qualifier ce lieu de *place* ne semble pas très approprié, peut-être parce que notre culture accorde à ce concept de place une définition bien précise et différente. »⁶⁶ Et ces interrogations se poursuivent dans le temps si l'on sait qu'en 2008, revient le sujet d'un projet de modification des aménagements du parvis de la BnF. Comme l'indique le journaliste Grégoire Allix dans un article du journal *Le Monde*, « Dix ans après l'ouverture de l'établissement, l'architecte hérite d'une (...) mission : concevoir sur le parvis de nouveaux

⁶⁵ Jacques LUCAN, « Architecture : fait brutal et écriture blanche », in Michel JACQUES et Gaëlle LAURIOT-DIT-PREVOST (eds.), *Bibliothèque nationale de France, 1989-1995 : Dominique Perrault, architecte*. Arc en rêve, centre d'architecture ; Basel ; Boston : Birkhäuser, 1995, p 6

⁶⁶ Nicolas DI BATTISTA, « La vie est un rêve », in Michel JACQUES et Gaëlle LAURIOT-DIT-PREVOST (eds.), *Bibliothèque nationale de France, 1989-1995 : Dominique Perrault, architecte*. Arc en rêve, centre d'architecture ; Basel ; Boston : Birkhäuser, 1995, p 27.

aménagements censés insuffler de la vie à une BnF qui n'a jamais réussi à devenir le centre du quartier. »⁶⁷ Les propos rapportés du président de la BnF, Bruno Racine, dans cet article, manifestent d'une nouvelle orientation pour cet espace, tendant vers la marchandisation. « L'entrée de la bibliothèque n'est pas simple à trouver, analyse M. Racine. Il faut la repenser et en faire un foyer d'attractions et de convivialité, avec boutiques, librairies, restaurants... Cela donnerait aux passants des raisons de ne pas rester au pied des escaliers. Nous devons casser cette image de mise à distance donnée par le bâtiment. » Si cela nous amène à nous interroger sur la dimension mercantile des espaces publics dans leur pouvoir d'attraction du public, cela nous incite à nous demander ce qui le caractérise actuellement. Autrement dit, si l'idée de commencer l'urbanisation d'une ZAC par la création d'un espace public est intéressante, comment son écriture parvient-elle à le réaliser ? Que représente l'esplanade de la BnF pour ce quartier ?

2. La passerelle Simone de Beauvoir

2.1. Caractérisation générale

Contexte

La passerelle Simone de Beauvoir est le dernier franchissement piéton de la Seine construit à Paris. Livrée en 2002, elle est l'œuvre de l'architecte autrichien Dietmar Feichtinger. Cet ouvrage d'art relie le parc de Bercy, en limite du 12^{ème} arrondissement de Paris, à l'esplanade de la Bibliothèque nationale de France, dans le 13^{ème} arrondissement. Dans la planification du développement urbain de la ville de Paris, le projet de cette passerelle fut programmé dès la fin des années 1980, lorsque le parc de Bercy fut réalisé. L'objectif était que ce parc public soit rendu accessible aux futurs résidents de la ZAC Paris Rive Gauche qui était, elle, programmée sur l'autre rive (13^{ème} arrondissement). La passerelle Simone de Beauvoir donne accès à quatre niveaux différents. Elle permet de franchir sans encombre des voies de circulation importantes : le quai de Bercy du côté du parc et le quai François Mauriac côté Bibliothèque nationale de France. Les piétons peuvent ainsi accéder à la *terrasse* du parc de Bercy et à l'esplanade de la BnF de l'autre côté. Elle donne aussi accès aux berges de la Seine d'un côté comme de l'autre. (Voir illustration n°10).

⁶⁷ Grégoire ALLIX, « La BNF rouvre son chantier sans fin », *Le Monde*, 11 juin 2008.

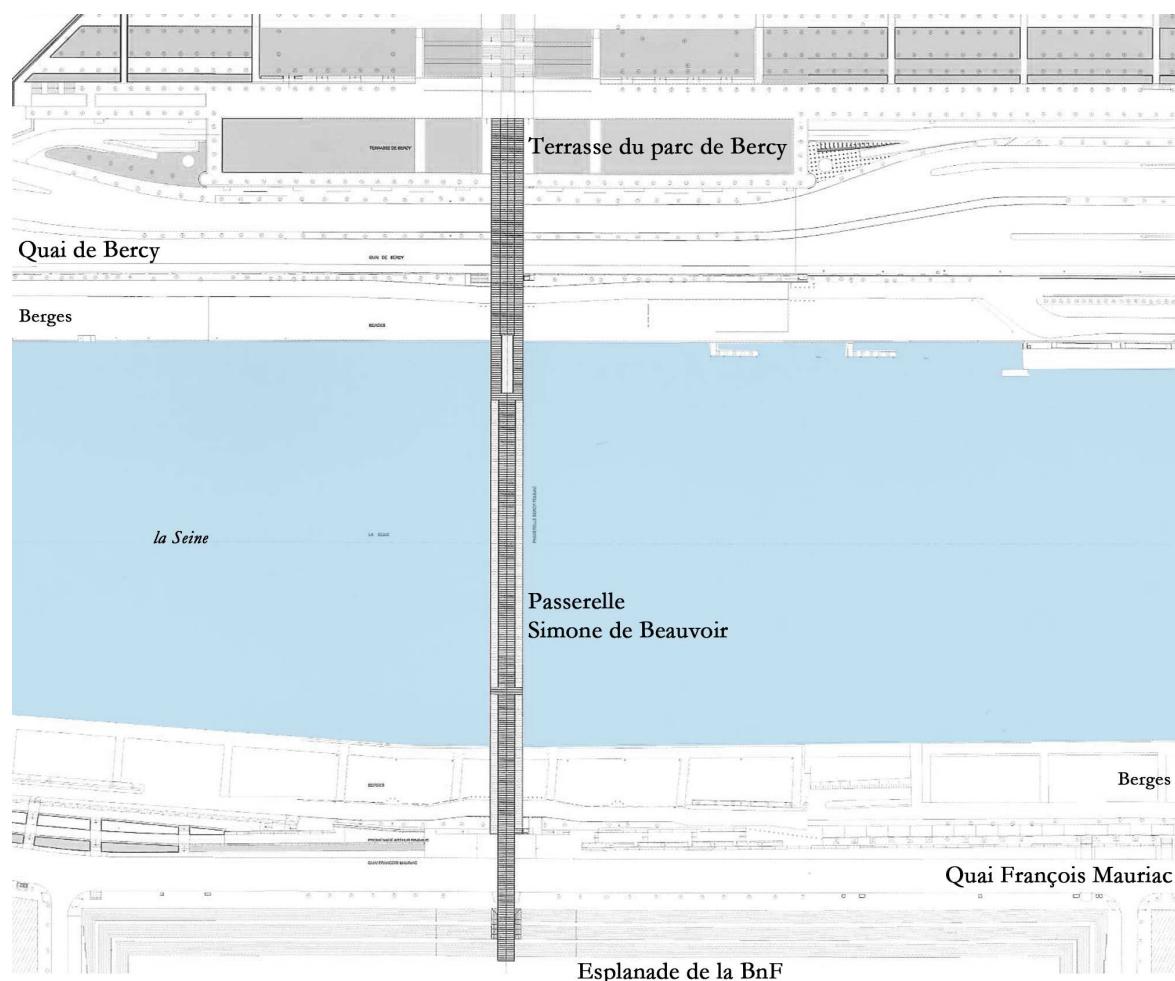


Illustration n°10

La passerelle Simone de Beauvoir, plan de situation.

Plan réalisé à partir de Dietmar FEICHTINGER, *Passerelle Simone de Beauvoir, Paris, Feichtinger Architectes*.
Éditions Archives d'Architecture Moderne (AAM), 2006, p 36.

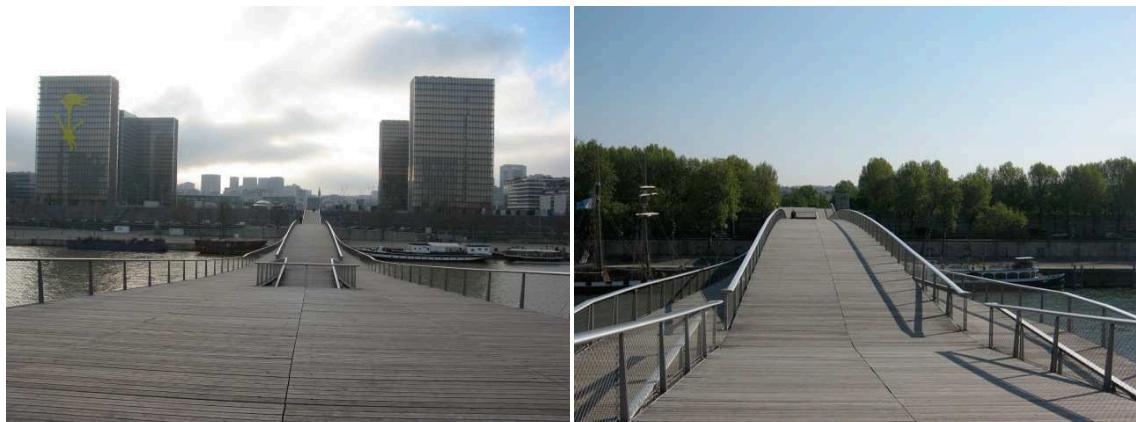
Intension : « d'un lien un lieu »

« J'ai cherché longtemps avant d'arriver à cette image tendue et ondulante à la fois, parcourant en un seul mouvement les deux berges et le lit du fleuve, formant une place suspendue au milieu de la Seine. »⁶⁸ L'intension du concepteur, vis-à-vis de ce projet, était de faire de ce lien un lieu. La passerelle devait être un événement, c'est-à-dire qu'elle ne devait pas se cantonner à offrir une liaison piétonne entre des espaces séparés par la Seine, mais qu'elle devait être elle-même espace. Autrement dit, il fallait qu'elle ouvre à une expérience singulière qui la caractériserait. La passerelle Simone de Beauvoir offre l'expérience d'une ondulation, d'un entrelacs d'ondes. En parcourant ses culminances et ses creux, le piéton peut choisir son itinéraire. Monter, descendre, être emporté par la pente ou au contraire être confronté à l'effort de l'ascension, dévaler, gravir... Voilà quelques expressions directement liées à sa forme et aux postures, allures, styles de marches qu'elle peut accompagner, ou au minimum, en être le support. (Voir illustration n°11).

2.2. Description structurelle

Concernant les matériaux, la passerelle est faite de bois et d'acier. Le sol est un plancher de bois. Les lames sont toutes munies, sur la totalité de leur longueur, de bandes rugueuses. Les garde-corps sont matérialisés par une main courante qui rehausse, en remplissage, une maille métallique très large. L'éclairage de la passerelle est contenu dans la sous face de la main courante. (Voir illustration n°12). Cette passerelle a été remarquée du point de vue de sa mise en œuvre technique et statique. Elle s'appuie uniquement sur les berges, aucune pile ne repose au large de la Seine. De l'esplanade de la Bibliothèque nationale de France, à la terrasse du parc de Bercy, la passerelle Simone de Beauvoir établit une liaison de 194 mètres de long, sur une largeur de 12 mètres. D'un point de vue constructif, elle est constituée de trois parties : deux consoles et une lentille.

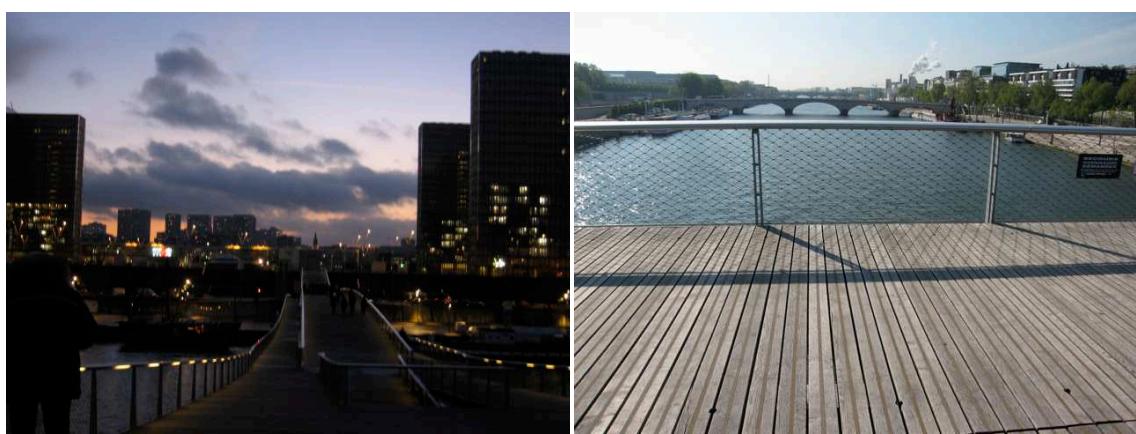
⁶⁸ Dietmar FEICHTINGER, in *Passerelle Simone de Beauvoir, Paris, Feichtinger Architectes*, Éditions Archives d'Architecture Moderne (AAM), collection Ante prima, 2006, p 120.



1. 2.

Illustration n°11

1. Vue d'ensemble en direction de la BnF. 2. Vue d'ensemble en direction du parc de Bercy.



1. 2.

Illustration n°12

1. Éclairage indirect en sous face du garde-corps. 2. Bandes rugueuses.

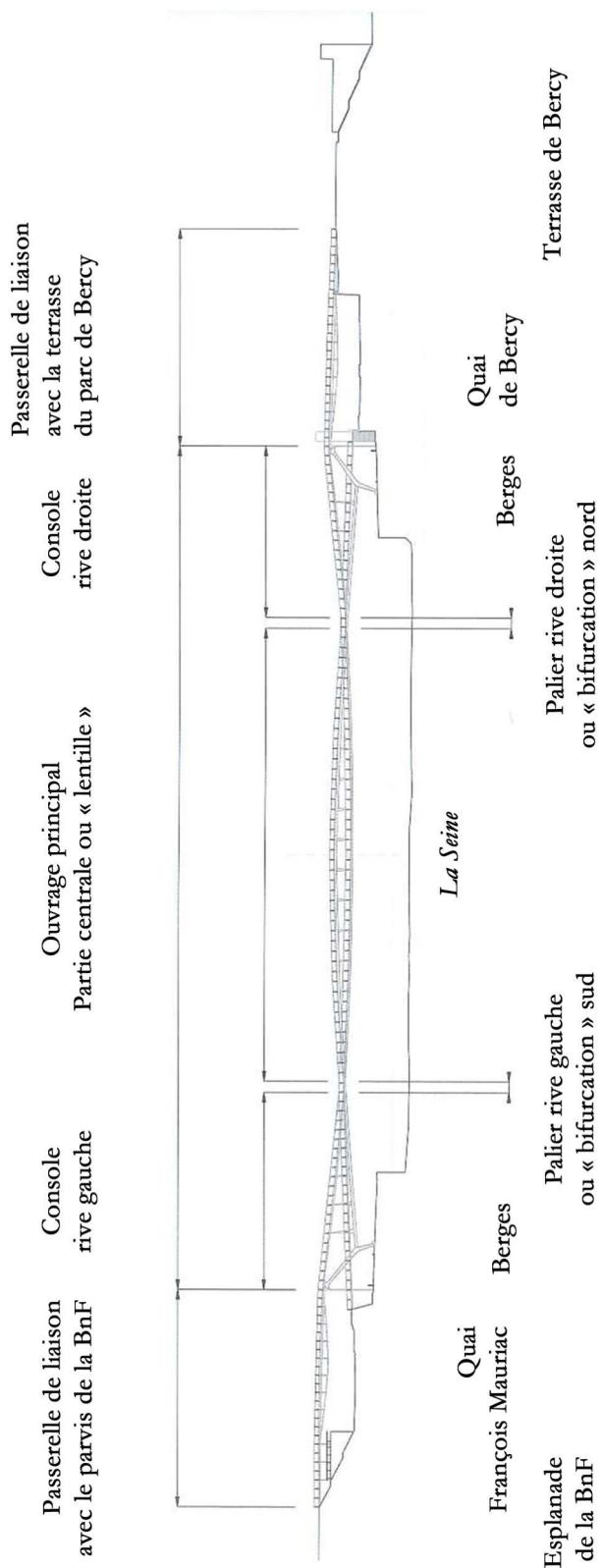


Illustration n°13

Partition de l'espace de la passerelle Simone de Beauvoir.

Illustration réalisée à partir de Dietmar FEICHTINGER, *Passerelle Simone de Beauvoir, Paris, Feichtinger Architectes*. Éditions Archives d'Architecture Moderne (AAM), 2006.

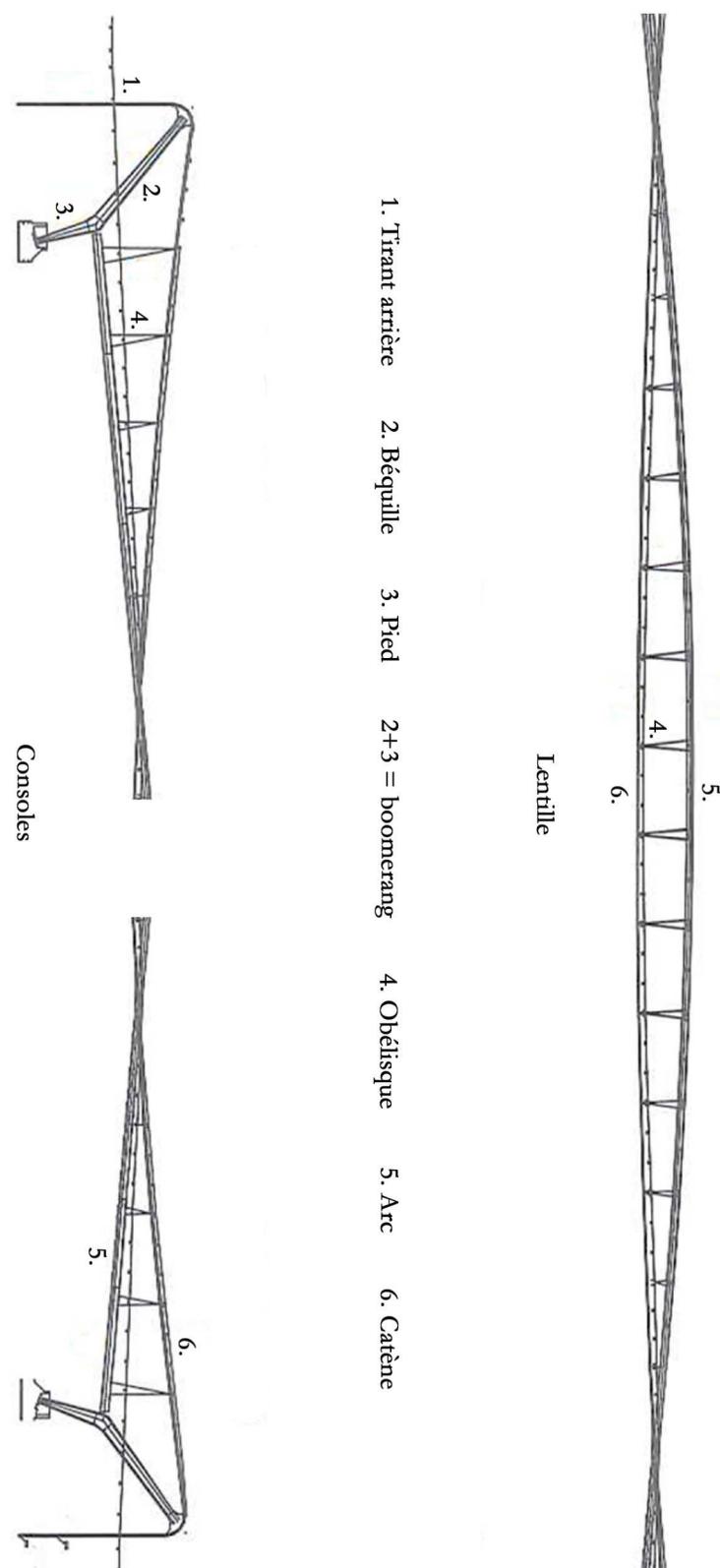


Illustration n°14

Détails sur la structure de la passerelle Simone de Beauvoir.

Illustration réalisée à partir de Dietmar FEICHTINGER, *Passerelle Simone de Beauvoir, Paris, Feichtinger Architectes*. Éditions Archives d'Architecture Moderne (AAM), 2006.

Les consoles sont les extrémités de la passerelle qui permettent de franchir les berges et les voies de circulation. Ancrées dans le sol des rives, elles portent l'ensemble de la masse de la passerelle. Rive gauche, c'est-à-dire de la Seine à l'esplanade de la BnF, la console fait 47 mètres de long ; et rive droite, de la Seine jusqu'à la terrasse du parc de Bercy, elle fait 41 mètres.

La lentille, vocable utilisé par le concepteur lui-même, désigne la partie centrale de la passerelle, centrée sur la Seine. Elle mesure 106 mètres. Dietmar Feichtinger explique cette dénomination à partir de cette forme en amande qui s'inscrit entre la courbe convexe du chemin supérieur et celle concave du passage inférieur. (Voir illustrations n° 13 et 14).

Ces trois parties structurelles donnent lieu à un découpage du parcours sur la passerelle en **trois séquences**. Mais, à ces trois séquences, il faut ajouter le fait que la passerelle est aussi découpée en **trois voies** dans sa largeur. Nous distinguerons donc la voie centrale des deux voies latérales (amont et aval), en remarquant aussi que chacune de ces voies se déploie sous la forme d'une onde dont nous distinguerons les **niveaux hauts et bas**. (Voir illustration n°15).

2.3. Partition de l'espace

Nous allons essayer, maintenant, de décrire les différentes voies, centrale et latérales, au gré de leur ondulation d'une rive à l'autre.

La voie centrale

Depuis l'esplanade de la BnF, l'accès à la passerelle Simone de Beauvoir se fait par la voie centrale. Cette entrée s'établit par le niveau haut de la passerelle. Le sol de la passerelle prolonge celui de l'esplanade en venant s'accorder à l'arête de la première marche. En avançant sur quelques mètres, sur la droite nous pouvons repérer la colonne d'ascenseur qui relie ce niveau haut au quai François Mauriac. La descente s'amorce au niveau de l'ascenseur. En bas, au bout de cette séquence, nous avons parcouru la console de la BnF. Depuis ce niveau bas de la voie centrale, une connexion est établie avec les voies latérales. Le parcours par la voie centrale se poursuit par le franchissement de la lentille, partie centrale de la passerelle, par sa partie supérieure. Autrement dit, le piéton réalisera une ascension pour se trouver au niveau haut au milieu de la Seine ; puis une descente pour rejoindre l'autre côté de la lentille, à nouveau au niveau bas de la voie centrale. Là encore, la liaison se fait avec les voies latérales.



1. 2.

3. 4.

Illustration n°15

1. Console côté BnF.
2. Vue de la lentille.
3. Jonction de la passerelle aux terrasses du parc de Bercy.
4. Jonction de la passerelle à l'esplanade de la BnF.

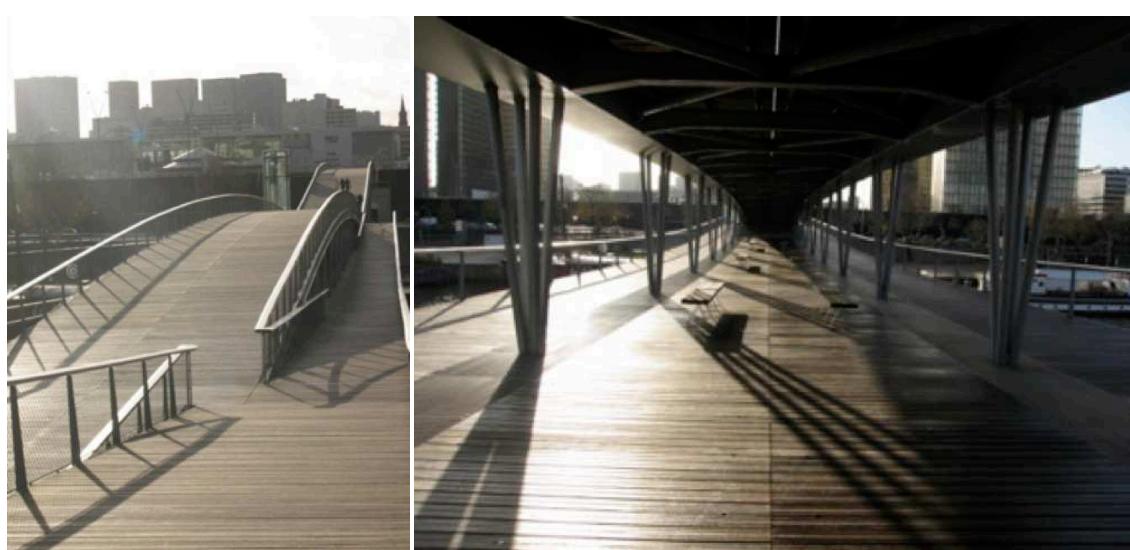
La dernière séquence de la voie centrale relie l'extrémité de la lentille côté Bercy aux berges de la rive droite de la Seine. Une légère descente dans le prolongement de la courbe de la lentille, donne accès à l'escalier qui permet de rejoindre les berges.

Les voies latérales

Les voies latérales sont symétriques et se déploient sur les parties extérieures de la passerelle, de part et d'autre de la voie centrale. Depuis la rive gauche, ces voies latérales sont accessibles depuis le trottoir (côté Seine) du quai François Mauriac, après que le piéton ait franchi quelques marches. Une légère ascension permet de rejoindre la jonction de toutes les voies à l'extrémité gauche de la lentille.

Ensuite, les voies latérales se poursuivent par une descente puis une montée, l'une et l'autre toujours en pente douce pour rejoindre l'autre extrémité de la lentille. Le niveau bas est atteint au centre de la lentille au milieu de la Seine. Les voies latérales amont et aval décrivent la courbe concave inférieure de la lentille. Elles sont connectées l'une à l'autre sur 65 mètres au centre de la lentille. (Voir illustration n°16). L'architecte dira à propos de cet espace : « En partie centrale, la rencontre des deux courbes – arc et caténaire – forme une lentille qui constituera un lieu public unique, suspendu au milieu du fleuve. Elle deviendra une tribune privilégiée pour les spectacles sur l'eau. »⁶⁹ Et c'est ainsi qu'une place, de 780 m², prend forme d'un bord à l'autre de la passerelle en passant sous la voie centrale, la rendant, à cet endroit, semi couverte. Entre les poteaux de la lentille, des bancs sont disposés face à la Seine sur deux rangées. Il s'agit là du seul mobilier présent sur la passerelle. Après avoir atteint l'extrémité droite de la lentille, le piéton poursuit son parcours par une ascension qui se prolonge et s'accentue jusqu'à la terrasse du parc de Bercy. Lorsque la hauteur est suffisante au-dessus de la voie centrale, les voies latérales se rejoignent, offrant l'accès du côté du parc de Bercy sur la largeur totale de la passerelle. Au sommet, sur la droite, il y a à nouveau une colonne d'ascenseur. Sur la terrasse, la passerelle enjambe environ la moitié de l'espace. Son sol s'abaisse progressivement pour se poser sur les dalles de granit.

⁶⁹ Dietmar FEICHTINGER, in *Aventures architecturales à Paris. L'art dans les règles*. Sous la direction du Pavillon de l'Arsenal, avec Françoise Arnold et Périphériques. Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal et Picard Editeur, 2000, p 153.



1. 2.

Illustration n°16

1. Croisements des voies sur la passerelle. 2. Dans la lentille.

Fréquentation

Les accès les plus empruntés sont ceux qui sont directement connectés à l'esplanade de la Bibliothèque nationale de France et à la terrasse du parc de Bercy. La liaison basse établit avec le quai François Mauriac est aussi assez largement utilisée. Souvent, des personnes qui se sont vues mentionner des interdictions sur la passerelle, au seuil de la dernière montée avant l'esplanade de la BnF, empruntent ce passage vers la rue. Ces interdictions sont édictées par des pictogrammes incrustés dans une lame de bois. Ils défendent l'accès aux chiens, aux cyclistes, aux rollers et aux skaters. Nous avons pu le remarquer au fil des observations sur place, particulièrement avec les personnes à vélo et celles avec des chiens. Ces dernières, parfois, poursuivaient leur promenade sur les berges aménagées de la rive gauche. Il faut noter que cet accès fonctionne aussi dans l'autre sens, des personnes parcourant le quai François Mauriac empruntent la passerelle à cet endroit. Par contre, pour ce qui concerne le dernier accès (voie centrale côté Bercy), il est très rarement utilisé. Parfois une personne avance par curiosité avant de revenir sur ses pas et reprendre son chemin vers la terrasse du parc de Bercy. Nous avons pu noter tout de même que cette liaison était empruntée par des groupes de personnes (visiteurs, touristes) qui sortaient ou regagnaient un autobus stationné sur la berge.

2.4. Quelques questions sur la réalisation d'un espace public d'expériences sensibles

Comme nous avons essayé de le montrer dans la description de la passerelle précédemment, sa forme, sa morphologie en fait un ouvrage d'art singulier. En choisissant de l'étudier, c'est aussi pour sa forme éprouvée au cours de la marche que nous nous interrogeons. Dietmar Feichtinger a dit avoir fixé son projet pour la passerelle lorsqu'il est parvenu « à cette image tendue et ondulante ». Si nous rappelons à nouveau ces propos, c'est parce qu'il nous semble qu'il y a ici, à travers ces deux termes, le principe qui régit la passerelle. Et c'est le principe sur lequel nous nous interrogeons quant à l'expérience du piéton.

Sa morphologie repose sur un couple de forces opposées. Par sa forme, la passerelle Simone de Beauvoir affirme en quelque sorte son équilibre par la conjugaison de systèmes antinomiques. Elle fonctionne sur des couples qui se contrebalaient, qui s'équilibrent et elle apparaît ainsi tout à fait dynamique. C'est ce que notait aussi l'architecte et critique Jean-Paul Robert : « cette passerelle est échange. Pas seulement parce que, trivialement, elle relie deux rives et

deux quartiers jusqu'alors séparés. Ni même parce qu'elle ouvre un choix de parcours. Mais surtout parce qu'elle est équilibre. Et que cet équilibre n'est ni statique, ni figé, ni arrêté, mais bel et bien dynamique, en ce sens qu'il se renouvelle constamment, ici en fonction des charges, des vents, de la température. »⁷⁰ Ce projet dont la dimension technique a largement été couverte par la presse spécialisée, nous questionne sur le transfert et l'exploitation même de ces qualités dans la marche. Les forces sur lesquelles elle joue et s'équilibre se transforment-elles aussi aux piétons ? Autrement dit, quelle influence cela a-t-il sur la marche ? Quelle expérience fait-on de cet équilibre dynamique ? Quelles qualités cela donne-t-il au parcours ? Formulé d'une autre manière, cela pose la question de l'ajustement des corps, de l'ajustement entre la passerelle et le passant. De quelle manière les mouvements de l'une et de l'autre peuvent-ils se répondre ? Qu'en est-il de l'équilibre dynamique du passant dans l'expérience de cet espace suspendu ? À travers ces descriptions des procédés techniques constructifs, nous nous interrogeons sur le transfert qu'il peut y avoir entre le dynamisme et la dimension paradoxale de la passerelle, et la manière de se mouvoir des passants. Pour prolonger cette réflexion, nous rapportons ci-après quelques citations dans lesquelles la passerelle est décrite du point de vue de sa statique. « Elle est constituée de deux éléments synergiques, un arc élancé et une catène (partie convexe suspendue). Ces deux lignes de force s'opposent et s'équilibrent simultanément, garantes de robustesse et de légèreté. La rencontre des deux courbes contraires produites par l'arc et la catène forme en partie centrale une lentille, élément stable et régulateur du paysage, et des poutres consoles ancrées dans les culées des deux rives. (...) La passerelle principale est constituée d'un arc qui travail en compression et d'un tirant dit catène qui travaille en tension. (...) Chaque culée est constituée d'un élément en compression, le « boomerang » et d'un élément en traction, le « tirant arrière ». Le boomerang est composé d'un « pied » double et d'une « béquille ». Des traverses horizontales constituent avec les béquilles un cadre portique, qui assure la raideur horizontale des culées. Les culées sont sollicitées doublement, par les poussées générées par les arcs et par les tractions amenées par les catènes. Ce moment d'encastrement est transmis aux fondations. »⁷¹ Les descriptions physiques, les termes employés, tout cela met en exergue la singularité de la passerelle. Prise dans le jeu des forces, il semble presque impossible que l'expérience de la marche soit épargnée,

⁷⁰ Jean-Paul ROBERT, « Une et plurielle », in *Passerelle Simone-de-Beauvoir, Paris. Feichtinger Architectes*. Éditions AAM, collection Ante prima, 2006, p 8.

⁷¹ Armelle LAVALOU, « Le trente-septième pont de Paris », in *Passerelle Simone-de-Beauvoir, Paris. Feichtinger Architectes*. Éditions AAM, collection Ante prima, 2006, p 20-42-70.

totalement indépendante de son support en continual mouvement. Rien qu'à travers le vocabulaire et les métaphores employées, peut-on faire un rapprochement entre la statique de la passerelle et les conduites corporelles des piétons. C'est ce que notait encore Armelle Lavalou en évoquant ce que représentent les chemins qui sont offerts aux passants. « Les cheminements épousent les cambrures de la structure. Au tressage des lignes de force correspond l'entrelacs des cheminements. »⁷² Nous voyons clairement à travers cette citation, que d'une certaine manière, le piéton ne peut pas échapper à cette composition statique de la passerelle. Dans sa déambulation, il est amené à emprunter les lignes de forces. Par sa présence, il participe au mouvement des efforts, et dans la réponse pour l'équilibre, il ne peut pas être épargné. « La passerelle a certes peu de matière, mais celle-ci travaille constamment à s'épauler, la traction compensant la compression, les couples balançant la torsion. La parfaite solidarité des éléments, le partage mutuel de leur travail et de leurs efforts, explicitent une façon de composer avec le monde, ses difficultés et ses tempêtes. »⁷³

⁷² Ibidem, p 22.

⁷³ Jean-Paul ROBERT, « Une et plurielle », in *Passerelle Simone-de-Beauvoir, Paris. Feichtinger Architectes*. Éditions AAM, collection Ante prima, 2006, p 8.

Chapitre 3 - Des expériences conjuguées : un protocole méthodologique à l'œuvre

« Transitoire et mouvante par définition, la marche résiste à toute posture par trop statique, objectivante et unidimensionnelle. Plutôt que de se laisser réduire à un objet clairement délimité pouvant être mis à distance, elle invite à varier ses angles d'approche et à s'engager dans l'expérience qu'il s'agit précisément de décrire. (...) En effet, l'évidence d'une telle pratique la rend particulièrement insaisissable, tant les phénomènes les plus familiers sont également les plus difficiles à appréhender. »⁷⁴

La marche est un thème qui est depuis longtemps, et encore aujourd’hui, largement exploré au Cresson⁷⁵. Elle a donné lieu au développement de protocoles méthodologiques particuliers. Des protocoles qui ont été proposés et expérimentés par rapport à des questions précises, qui ont évolués et été adaptés à partir des nouvelles questions que soulevaient les résultats obtenus. C'est donc parmi toutes ces données disponibles que nous avons cherché le moyen de parvenir à approcher sur le terrain les questions qui nous préoccupaient, à savoir celles relatives à l'existence et à la manifestation des rythmes de/dans la marche.

Pour nous la marche ne revêtait pas d'intérêt en tant qu'activité physique, ou encore comme mode de transport, telle qu'elle est souvent observée depuis (plus d') une décennie, cela en lien avec les politiques de santé publique et de préservation de l'environnement. Notre attention était dirigée en direction de sa dimension organique. C'est-à-dire la marche comme mode analogique de rapport à l'environnement urbain, comme accès au corps et à l'expérience corporelle des aménagements architecturaux et urbains. La marche était une possibilité d'approcher, à travers le corps, le mouvement à la fois comme déplacement, comme marque d'une mobilisation, d'un ébranlement et d'une évolution. En cela, la méthodologie que nous avions à mettre en place devait rejoindre ce que François Laplantine définit comme une anthropologie du corps. « C'est une pensée qui s'élabore dans le mouvement (*métabolè* et non

⁷⁴ Jean-Paul THIBAUD, « Des modes d'existence de la marche urbaine » in Rachel THOMAS, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p 29.

⁷⁵ Cresson: Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (UMR 1563 CNRS/MCC « Ambiances Architecturales et Urbaines »). La marche, au cœur de l'ouvrage *Pas à Pas* de Jean-François Augoyard (1979) qui est au fondement des travaux du Cresson, a été mobilisée dans des recherches sur l'environnement sonore, sur l'accessibilité et plus récemment sur des questions de mobilité urbaine. Elle a été à la fois objet de recherche et technique mise au service de protocoles d'enquête.

kinésis) de la durée et du devenir. Elle implique de la successivité, et non de la simultanéité. Elle n'est pas une pensée de la concomitance (d'éléments réunis dans une totalité) mais de l'intermittence. Elle est également incompatible avec les modèles théoriques qui procèdent au découpage d'unité de sens et qui ont pour effet une stabilisation du sensible, qui se voit disqualifié et autoritairement réduit à ce qu'il n'est pas. »⁷⁶ Aussi, à travers notre proposition méthodologique nous devions réaliser le passage nécessaire entre les différents niveaux d'observations qu'implique l'étude des corps en mouvement.

Sur nos terrains d'étude, en nous intéressant au rapport du passant à l'espace aménagé, aux marques de cette coprésence corps-environnement, les espaces demandaient à être distingués de différentes manières : en fonction de leur fréquentation et des points d'articulation des parcours, c'est-à-dire des lieux d'inflexions directionnelles. Dans ces conduites piétonnières nous allions aussi chercher à observer l'influence du matériel et de l'immatériel de l'environnement (vent, ombre et ensoleillement, etc.) comme instigateur du placement, du positionnement dans l'espace, autrement dit les appuis. D'autre part, concernant les comportements observables nous étions intéressée par les postures prises par les piétons. Cela nous demandait d'être attentive au maintien, à l'inclinaison du corps et aux orientations corporelles. Et à propos des allures, notre regard devait porter sur la variété des pas, sur la variation de la vitesse de déplacement et sur les gestes, ces derniers pris au sens de mouvements d'une partie du corps en particulier (bras et tête essentiellement) et qui expriment ou exécutent quelque chose. Tout cela pour parvenir à qualifier l'élan et la tonalité de ces appuis desquels naît la coprésence corps-environnement.

Nous envisagions donc que la marche soit à la fois une pratique à travers laquelle on observe l'expérience corporelle, mais aussi celle par laquelle on accède à une certaine connaissance. « C'est que marcher ne consiste pas tant à se déplacer dans la ville qu'à s'immerger en elle et à s'embarquer avec elle : avec le sol sous les pieds, avec autrui à proximité, avec la rue comme stimulant. Si bien qu'étudier la marche nécessite d'intégrer l'environnement qui l'informe et de spécifier le contexte à partir duquel elle s'actualise. Cela consiste à s'intéresser aux formules d'accompagnement des corps en mouvement. Il en va ici de notre capacité à décrire dans un même mouvement l'imbrication étroite entre les pratiques de la marche en ville et l'expérience

⁷⁶ François LAPLANTINE, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*. Éditions Téraèdre, collection L'anthropologie au coin de la rue, 2005, p 38.

des ambiances urbaines. »⁷⁷ Il s’agissait donc de croiser au sein de la méthodologie des méthodes différentes, des regards, des points de vue, des pratiques disciplinaires. Pour pouvoir observer nous allions nous aussi marcher, mais pas toujours seule, parfois en accompagnant, pas systématiquement. L’idée était donc de recourir à une méthodologie qui appelle plusieurs postures de recherche, qui se « complète » de ces différents regards, de ces différentes expériences de terrain. Nous avons donc choisi de nous ressaisir d’un appareil méthodologique articulant trois méthodes regroupées sous l’intitulé « La marche aux trois personnes »⁷⁸.

Le premier principe de cette méthodologie de terrain repose sur une « mise en perspective du terrain », ce qui signifie que « L’investigation de terrain est composée de trois démarches complémentaires déclinant chacune une perspective différente : à la 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} personne. » Chacun des récits, découlant de chacune des explorations à ces trois personnes, fait référence à un protocole particulier. Le récit qui résulte du travail de terrain à la première personne (« Je ») est composé à partir de l’enregistrement des impressions immédiates verbalisées des chercheurs lors d’une exploration libre et individuelle des terrains d’étude sous forme de dérive. Il s’agit ici de laisser place et de travailler à partir de la production du point de vue du chercheur durant sa phase d’immersion et d’imprégnation des terrains. Une synthèse commune est ensuite constituée par les chercheurs qui se sont prêtés à cet exercice des dérives. La méthode de « la marche aux trois personnes » prévoit dans le protocole du « Tu » (2^{ème} personne) le recueil de paroles habitantes par des *micro-trottoirs en marche*. Selon ce principe, l’enquêteur-chercheur accompagne des passants rencontrés sur place sur une partie de leur trajet. L’objectif est alors de les interroger, de manière peu directive, sur les motifs de leur marche. La marche à la troisième personne (« Il »), quant à elle, donne lieu à des *reconductions de parcours*. Il est entendu par « reconductions de parcours » le fait de prendre en filature les passants avec l’idée de réaliser, en les suivant, une observation de leurs conduites. L’objectif est de pouvoir restituer ensuite leur parcours en reliant différents niveaux d’informations allant de la réalisation du tracé du parcours précisément sur une carte

⁷⁷ Jean-Paul THIBAUD, « Des modes d’existence de la marche urbaine » in Rachel THOMAS, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p 31.

⁷⁸ Et citations suivantes, Jean-Paul THIBAUD, « La marche aux trois personnes », in *Les compositions de la marche en ville*. Rapport Cresson n° 73, 2007, contribution de l’équipe Cresson à Sonia LAVADINHO, Yves WINKIN (eds.), *Des villes qui marchent, tendances durables en urbanisme, mobilité et santé*. Université de Lyon, ENS-LSH, 2008, p 9. Avertissement : dans les paragraphes suivants nous paraphraserons allègrement l’énoncé de cette méthodologie développée par Jean-Paul Thibaud. Avec le souci d’éviter une profusion de guillemets, nous préférons adopter ce principe et en informer notre lecteur.

(positionnement sur le trottoir, contournement de mobilier urbain, lieu de traversée, etc.), à la composition d'un récit du parcours en faisant état des comportements observables (attitudes, allures, activités, événements, etc.).

Si nous avons choisi pour notre travail de recherche de prendre appui sur cet appareil méthodologique de *La marche aux trois personnes*, il a naturellement été l'objet d'ajustements. Les questions posées dans notre problématique, comme les terrains d'études, mettent à l'épreuve les conditions de la méthode employée. Nous allons l'expliquer par la suite, mais nous pouvons déjà dire que par rapport au fait de s'intéresser aux rythmes des corps en marche, nous avions pris la décision de ne pas constituer le recueil des micro-trottoirs. Ce discours à la deuxième personne nous semblait présenter peu d'intérêt, et pourtant nous y sommes revenue. Nous avions aussi converti le travail de dérive à la première personne en une forme plus classique de travail d'immersion, parce que nous étions seule engagée dans ce travail et nous n'envisagions pas la possibilité de mobiliser d'autres chercheurs. Enfin, pour la troisième phase, si nous étions finalement parvenue à projeter l'intérêt des données récoltées par des reconductions de parcours par rapport à notre questionnement, ici c'est l'un des terrains en particulier qui nous a imposé de revoir notre méthode et à mettre en œuvre un autre dispositif que nous avions envisagé puis laissé de côté.

1. Imprégnation et miniatures urbaines

Comme l'explique Jean-Paul Thibaud, « La marche à la première personne consiste à se mettre à disposition du site en se laissant porter et transporter par l'ambiance immédiate. Il s'agit ici de reconnaître de plein droit l'expérience corporelle de l'enquêteur lui-même. »⁷⁹ Plus que les dérives prévues dans *La marche aux trois personnes* du point de vue du « je », nous sommes entrée dans une phase d'imprégnation. Si nous avons poursuivi ces idées de la marche à la première personne avec l'objectif de se donner les moyens de « penser l'efficace sensorimoteur d'un environnement urbain, de montrer comment des contextes sensibles

⁷⁹ Jean-Paul THIBAUD, « Des modes d'existence de la marche urbaine » in Rachel THOMAS, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p 33.

particuliers participent des ancrages et des embrayages de la marche. »⁸⁰, cela nous a demandé beaucoup plus de temps que la demie journée par terrain d’étude prévue dans l’énoncé du protocole. Ce travail d’imprégnation s’est donc fait par répétition des visites sur l’esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir. Ces expertises se sont faites en marchant dans ces lieux, en y séjournant, à observer, photographier, croquer et consigner tout cela dans un journal de bord. Mais surtout, cette étape nous a servie à nous mettre à l’écoute de notre corps dans ces lieux ; ce qui était nécessaire avant de chercher à accéder à l’expérience corporelle des autres passants, pour comprendre les cheminements à l’œuvre dans ces espaces et la façon dont corps et environnement se mobilisent mutuellement au gré du déplacement. En passant du temps sur les terrains d’étude à les parcourir à différents moments de la journée, de la semaine et même à différentes saisons, nous faisions en même temps l’épreuve singulière de notre propre situation, celle d’un regard extérieur. Nous réalisions l’expérience ordinaire de quelqu’un qui fréquente un espace pour l’observer, l’analyser. En cela, elle était totalement différente de l’ordinaire des passants, de ces corps en marche parcourant ces espaces dans un autre ordinaire, dans une autre finalité que l’observation.

Miniatures urbaines

À la croisée de notre propre situation et de celle des autres personnes auxquelles nous étions attentive, nous avons pris en note des « miniatures urbaines ». C’est une expression et une forme de récit que nous avons emprunté à Siegfried Kracauer, sociologue, journaliste et critique de film allemand du début du 20^{ème} siècle. « La miniature urbaine se caractérise comme genre à part entière par sa concentration sur un seul phénomène : une rencontre dans la rue, un geste, un happening éphémères. Toute l’attention est du côté de la *forme* : celle de la manifestation elle-même et d’une écriture qui lui soit adéquate. (...) Au carrefour de l’essai littéraire et d’une écriture ethnographique, il s’agit là de la forme la plus spécifique de « captage » de l’instant dans sa dimension socio-esthétique. »⁸¹ Les miniatures urbaines, que nous avons pris soin de retranscrire, étaient l’occasion d’expériences où se rejoignaient passants et observatrice. Dans cette rencontre, la séquence relatée contenait un événement qui

⁸⁰ Jean-Paul THIBAUD, « Des modes d’existence de la marche urbaine » in Rachel THOMAS, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p 36.

⁸¹ Siegfried KRACAUER, *Le voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*. Textes choisis et présentés par Philippe DESPOIX, traduits de l’allemand par Sophie Cornille. Éditions de la Maison des sciences de l’Homme et les Presses de l’Université de Laval, collection Philia, 2008 (nouvelle édition), p 12.

soit apportait un éclairement sur le lieu – souvent en révélant des subtilités formelles -, soit alors parce qu’elle mettait en jeu une expérience paroxystique.

Pour nous, le passage par les miniatures urbaines confluait vers le fait que « Les diverses façons d’exprouver un territoire en marchant s’enrichissent mutuellement des colorations disciplinaires et formes de sensibilité mobilisées par chacun. »⁸² Il s’agissait d’expériences incluant une forme de réciprocité, auxquelles nous participions en tant qu’observatrice et qui avaient en nous une résonnance corporelle, nous portant dans la sphère de la connaissance par le corps. Seulement, à ce niveau de la méthodologie à la première personne, même en s’ouvrant à des considérations comme les miniatures urbaines, nous n’avions pas le bénéfice des *colorations disciplinaires* puisque, comme nous l’indiquions en introduction de cette partie, nous étions seule engagée sur le terrain. Et c’est entre autre de ce fait que nous avons revu notre positionnement de départ qui écartait la marche à la deuxième personne.

2. La méthode des parcours commentés

Notre travail d’immersion représente une phase très longue dans la constitution de notre corpus de terrain. Aujourd’hui nous pouvons dire avec du recul : bien que notre travail de terrain se soit attaché à mettre en œuvre plusieurs méthodes, la posture de la marche à la première personne en a traversé l’ensemble, du début à la fin. Et cela semble bien normal du point de vue du choix méthodologique. Cependant, à un moment donné, la stagnation dans cette posture était révélatrice de notre difficulté à enclencher la marche à la troisième personne.

En revenant à la définition que donne Jean-Paul Thibaud de *la marche à la deuxième personne*, nous pouvions réaliser que fondamentalement ce n’était pas le recueil de ce niveau de discours qui ne nous intéressait pas. Surtout qu’un manque était palpable d’entendre d’autres paroles en phase d’imprégnation du point de vue du partage d’expérience à la lumière de différentes disciplines. « Selon ce que l’habitant a à faire, il est plus ou moins sensible aux variations d’ambiances des lieux qu’il parcourt. Il configure la plupart du temps son environnement à toute fin pratique, mais se laisse parfois aller à une perception plus diffuse et désengagée. On

⁸² Jean-Paul THIBAUD, « Des modes d’existence de la marche urbaine » in Rachel THOMAS, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p 34.

peut alors observer comment un quartier, un territoire ou une séquence se prête plus ou moins à une expérience esthétique. (...) Cette parole à la deuxième personne navigue donc entre le commentaire sur l'environnement présent et le propos plus surplombant sur les pratiques et les contextes habituels de la marche. »⁸³ Certes nous avions besoin de donner une certaine direction à la discussion, l'ouvrir à l'expression de l'expérience corporelle. Mais surtout, nous réalisions que c'était la forme elle-même du micro-trottoir qui n'était pas appropriée. Pas adaptée à nous même et pas adaptée non plus aux terrains d'études (à l'un des deux plus particulièrement). Autrement dit, il nous semblait très difficile d'interpeler les gens comme ça, particulièrement sur l'esplanade de la BnF. D'autre part, cette forme très brève ne nous permettait pas d'atteindre un discours sur le corps, difficile à produire, mais qui reste cependant notre préoccupation. Il y avait dans l'exercice du micro-trottoir un conflit de temps à la fois par rapport aux questions qui nous intéressent comme nous l'avons déjà dit, mais aussi par rapport au temps vécu des pratiques des lieux⁸⁴. Enfin, nous réalisions aussi l'influence de notre réflexion sur le mouvement à travers la danse contemporaine. Nous avions besoin de paroles malgré, dès le départ, une envie de travailler dans une certaine abstraction du mouvement.

Par la danse, il nous est renvoyé le fait que les corps *suffisent à dire* l'expérience sensible d'un environnement. Seulement, les terrains étudiés constituent une autre réalité, qui n'est en tous cas pas celle du plateau de danse, les mouvements n'y sont pas aussi explicitement chargés de sens et expressifs en direction d'un œil extérieur, d'une présence observatrice, que la façon dont peuvent l'être des corps dansants. Le mouvement en danse est souvent élaboré par la déconstruction de situations pour en atteindre l'essence expressive, pour afficher et affirmer un état de corps, une présence émotionnelle. En danse, comme le rappelle Laurence Louppe, « cet « état de présence » ne surgit pas de l'autre monde. Il est conduit par un travail spécifique, et se réclame d'un ensemble de facteurs mis en jeu dont la combinatoire mène à un certain type de l'usage de soi. Le tout serait d'en prendre conscience dans l'observation des phénomènes liés aux présences des sujets dans un espace de représentation. »⁸⁵ Dans l'espace public, ces états de présences sont plus dissimulés, moins franchement exprimés et exposés, et

⁸³ Jean-Paul THIBAUD, « Des modes d'existence de la marche urbaine » in Rachel THOMAS, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p 37.

⁸⁴ Par rapport à cette dimension des temps vécus et des phénomènes de synchronisation avec et entre les gens et les lieux nous renvoyons le lecteur à : Edward T. HALL, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Paris, Éditions du Seuil, collection Points Essais, 1984 pour la traduction française, 282 p.

⁸⁵ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2007, p 77.

naissent des liens tissés avec l’environnement qui lui n’est pas maîtrisé de la même façon qu’un plateau de spectacle. Et à propos du corps, si l’on souhaitait être « attentif aux manières dont il est affecté : ce qui l’émeut, le touche, l’ébranle, le blesse, les façons dont il réagit non pas expressivement mais performativement à ce qui l’affecte. Il peut crier (de peur, de joie, de rage), pleurer, sauter, sursauter, pivoter, s’accroupir, se recroqueviller, se tasser, se tordre, se tendre, se détendre, se délasser, se prélasser »⁸⁶, il nous semblait nécessaire de faire un détour par la parole de passants. Nous avions besoin d’entendre l’expression des expériences de ces espaces, d’états, de manières d’être émotionnelles.

Le recours à la méthode des parcours commentés⁸⁷ lors de notre travail de terrain s’est donc imposé petit à petit, comme un ajustement au choix qui avait été fait initialement. Succédant à une phase d’immersion sur les terrains d’étude, la réalisation des parcours commentés a pris forme au regard d’un ensemble de questions relatives à l’accès à l’espace lui-même ainsi qu’à l’expérience des passants. Les parcours commentés émanent d’une réflexion méthodologique visant à atteindre la perception d’une personne, simultanément à son déplacement dans l’espace. Développée par Jean-Paul Thibaud, cette méthode permet d’atteindre, à travers la parole d’une personne en train de marcher, les expériences sensibles qui accompagnent son parcours. L’idée est donc celle de mettre en avant la co-construction perception-environnement et mouvement. Autrement dit, comme l’écrit son initiateur, « La méthode des parcours commentés a pour objectif d’obtenir des comptes rendus de perception en mouvement. Trois activités sont donc sollicitées simultanément : marcher, percevoir et décrire. »⁸⁸ Et ainsi, « Mobiliser les ressources réflexives du passant permet alors de mettre en situation les descriptions. »⁸⁹ En cela, la méthode des parcours commentés nous rappelait les propos de Laurence Louppe à propos du principe d’apprentissage en danse par la méthode Dalcroze⁹⁰. « La ‘méthode’ Dalcroze, (...) consiste d’abord à mettre le sujet en prise avec les catastrophes de l’espace et du temps : obstacles, dénivellement par où ses modifications de

⁸⁶ François LAPLANTINE, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Éditions Téraèdre, collection L’anthropologie au coin de la rue, 2005, p38.

⁸⁷ Jean-Paul THIBAUD, « La méthode des parcours commentés », in Michèle GROSJEAN, Jean-Paul THIBAUD (eds.), *L’espace urbain en méthodes*. Marseille, Éditions Parenthèses, collection eupalinos, 2001, pp 79-99.

⁸⁸ Ibidem, p 81.

⁸⁹ Ibidem, p 82.

⁹⁰ Le principe d’apprentissage par la méthode développée par un « maître » est très répandu dans le milieu de la danse. Autrement dit, nous n’apprenons pas la danse d’une façon générale, mais la pensée du mouvement d’une personne. Émile JAQUES-DALCROZE était un professeur de musique suisse qui, au début du 20^{ème} siècle, interrogea les rapports entre musique et mouvement. Sa démarche a eu une grande influence dans le milieu de la danse à cette époque. Nous pouvons renvoyer le lecteur à son ouvrage *Le rythme, la musique et l’éducation* (1920).

poids et d'appuis, ses trébuchements, ses reprises vont lui faire ressentir le cours éminemment accidenté des tissus rythmiques. Ce qui rapproche l'expérience rythmique des variations de l'expérience émotionnelle, et de la vie émotive du sujet en général, vue par Pierre Kaufmann comme « perturbation des fonctions d'adaptations au milieu » à travers quoi, (...) le sujet réinventera ses propres rebonds, intégrera dans sa poétique corporelle ses précipices imaginaires. »⁹¹ Notre intérêt se dessinait ainsi en direction des « précipices imaginaires » des passants que nous allions solliciter en leur proposant de nous faire partager, de nous donner à entendre leurs perceptions et les qualités du vécu qu'ils ont de l'expérience des espaces publics étudiés. D'autre part, toujours sous l'influence des liens que nous maintenions avec la danse, il y avait une dimension d'expertise qui demeurait souveraine par rapport au contexte proposé. C'est de cette façon que s'est profilée notre inclination à solliciter des "paroles expertes". Cette invitation à exprimer son expérience en cours d'une façon avertie au regard du lieu, grâce à une fréquentation régulière, ou à un point de vue architectural et/ou urbain, ou bien encore grâce à une aisance à parler du corps, nous intéressait.

Nous avons contacté dix personnes avec des profils assez spécifiques et dont l'expérience acquise dans leur pratique professionnelle ou non, nous permettait d'entendre leur perception de ces lieux, avec une certaine assurance par rapport à notre questionnement sur l'entremèlement corps-environnement dans la déambulation. Il nous importait de recueillir les mots d'expériences nous précisant l'ambiance vécue des lieux et sa conjugaison avec des conduites motrices. Sur les dix parcours commentés que nous souhaitions réaliser, seuls sept se sont concrétisés. Deux femmes et cinq hommes se sont prêtés à cet exercice. Ces personnes avaient entre 25 et 55 ans, toutes connaissaient l'esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir par des pratiques variées. Seule une personne les a découvertes à l'occasion de son parcours commenté. Il y avait parmi ces personnes des architectes, des chercheurs, des chercheurs en architecture et urbanisme, des personnes engagées dans la proposition culturelle de ce nouveau quartier. Certaines fréquentaient ces espaces pour des raisons professionnelles, venaient travailler à la BnF ou dans le quartier, d'autres avaient une pratique plus liée au loisir, ou bien encore, d'autre avaient une pratique de visiteur régulier. Tous étaient enquêtés pour leur appréhension singulière de ces deux espaces, et pour leur tonalité personnelle, qu'elle soit celle d'une pratique quotidienne, plus empreinte de considérations architecturales ou

⁹¹ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Éditions Contredanse, 2004 (pour la 3^{ème} édition), p 158.

urbaines, ou tout simplement parce qu’elle livrait naturellement à voix haute le corps traversé par cette expérience.

La plupart des parcours ont commencé sur le parvis du complexe MK2. Cette place pouvait être le lieu de rendez-vous lorsque celui-ci n’était pas fixé dans la station de métro « Bibliothèque François Mitterrand » de la ligne n°14. Implicitement, c’est ici aussi que prenaient fin les parcours commentés, lorsque nous avions rejoint, quarante cinq minutes ou une heure et demie après, le parvis du MK2 ou l’avenue de France. La consigne était assez peu directive, il était juste demandé à la personne d’effectuer un parcours qui emprunte l’esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir. Il n’y avait pas d’itinéraire préconçu, la personne était libre de faire le parcours qu’elle souhaitait ou que lui inspirait cette expérience. C’est de cette façon que certains parcours ont pu commencer sur la référence de l’habitude, en effectuant un cheminement habituel à travers ces espaces, et d’autres en cherchant à atteindre des endroits renvoyant à des expériences caractéristiques de ces espaces. Des déambulations ont aussi été, parfois, portées par l’instant, en marchant dans les directions insufflées par la situation. Aucun parcours n’a été identique bien qu’il apparaissait au fur et à mesure de leur réalisation que certains passages étaient systématiquement empruntés.

Une fois les sept parcours commentés effectués et retranscrits, nous avons composé la « traversée polyglotte » de ces expériences de marche à travers l’esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir. Ce récit pluriel, recomposé à partir d’extraits des différentes paroles collectées, découle d’un agencement définit par la méthode des parcours commentés. « Deux règles de base président à cette condensation descriptive : sélectionner les fragments les plus révélateurs du contexte sensoriel local, respecter la localisation du locuteur et la directionnalité du parcours. »⁹² C’est à partir du texte de cette traversée polyglotte de l’esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir que nous avons effectué notre analyse sur les façons qu’ont eu ces différentes personnes de dire ce qu’elles percevaient, afin de mettre en exergue les phénomènes sensori-moteurs repérés, de mettre à jour les manières dont les corps sont affectés dans ces espaces.

⁹² Jean-Paul THIBAUD, « La méthode des parcours commentés », in Michèle GROSJEAN, Jean-Paul THIBAUD (eds.), *L'espace urbain en méthodes*. Marseille, Éditions Parenthèses, collection eupalinos, 2001, p 88.

3. Une approche vidéographique

« Nous pouvons ainsi considérer que l’observateur-filmant se met en condition d’observer ce qui advient par le fait même de filmer. En d’autres termes, je ne filme pas parce que j’ai observé quelque chose d’intéressant, mais je filme pour observer avec curiosité et en me laissant surprendre. »⁹³

« À l’insignifiance supposée de l’ordinaire se rajoute donc aussi l’énigme du corps en acte. Ces deux composantes de la marche doivent être intégrées au travail d’enquête et en devenir pour ainsi dire les axes directeurs. »⁹⁴ Dans ces deux phrases sont résumés tous les enjeux de la mise en œuvre de la méthodologie de *la marche aux trois personnes*.

Le dispositif visant le recueil de données à la troisième personne (« Il ») engageait enquêteur et enquêté dans une marche simultanément, dans une expérience partagée dans une certaine mesure (le premier suivant le second sans que ce dernier en soit informé). Une expérience dont la partie commune n’est pas celle du commentaire, de l’écoute et de l’accompagnement comme c’était le cas dans les parcours commentés. À cette étape de la méthodologie, il était prévu de réaliser des *reconductions de parcours*⁹⁵. Nous visions ainsi, dans le cadre de ce travail de thèse, la réalisation d’un relevé de trajets et trajectoires, augmentés d’un commentaire sur les postures, allures et gestes caractéristiques auxquels les passants se prêtaient pris dans le contexte. En cela cette méthode proposait un nouveau regard sur le corps en acte dans la lignée historique et la dynamique que rappelle Mouloud Boukala. « Sensible au corps en situation, à cet homme affecté dans son être par la moindre de ses perceptions, les flexions et les inflexions des divers travaux de Leroi-Gourhan n’ont eu de cesse d’appeler à un voir neuf où prime la

⁹³ Christian LALLIER, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p 54.

⁹⁴ Jean-Paul THIBAUD, « Des modes d’existence de la marche urbaine » in Rachel THOMAS, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p 30.

⁹⁵ Pour rappel, « La marche à la 3^{ème} personne (Il), reconductions de parcours. Il s’agit ici de suivre des passants, d’observer leurs conduites, de manières à pouvoir restituer par la suite leurs parcours le plus précisément possible. La restitution se fait de deux manières : en retracant le parcours sur une carte aussi précisément que possible et en composant un récit du parcours en faisant état des comportements observables au cours du trajet : événements, attitudes, rythmes, rencontres, orientations corporelles, activités... Enregistrée sur un magnétophone portable, l’observation porte à la fois sur le rapport du passant à l’espace aménagé (action pratique) et le rapport du passant aux autres (interactions sociales). », Jean-Paul THIBAUD, « La marche aux trois personnes », in *Les compositions de la marche en ville*. Rapport Cresson n° 73, 2007, contribution de l’équipe Cresson à Sonia LAVADINHO, Yves WINKIN (eds.), *Des villes qui marchent, tendances durables en urbanisme, mobilité et santé*. Université de Lyon, ENS-LSH, 2008, p 9.

circonstance sur l'état, le rapport sur la dimension, l'expérience sur le postulat. »⁹⁶ Seulement, un premier achoppement est apparu dès que nous nous sommes lancée dans la réalisation des reconductions de parcours sur l'un des terrains étudiés. Il était manifeste que nos possibilités d'accès à autrui étaient rendues très difficiles sur l'esplanade de la BnF, et cela de plusieurs façons. Tout d'abord parce que l'espace est très vaste et peu fréquenté. Il était donc malaisé, seule, de pouvoir être présente à l'apparition d'une personne dans cet espace, d'être là où surgissait "l'extraordinaire passant" pour une grande partie de l'esplanade. Ensuite, dans cet espace très ouvert et presque désert, il était délicat de se mettre soi-même en marche à la suite de ce piéton afin d'enregistrer la description et le commentaire de son parcours et de ses enclins corporels au fur et à mesure de son déplacement à pied. C'était même la plus grande difficulté : comment ne pas être entendue, remarquée par le passant pris en filature sans se tenir à une bonne distance de lui et donc en laissant passer la précision de la localisation dans un espace qui présente peu d'indices « géo-locaux » ? Nos conditions d'exposition trop accrues et les distances péniblement maîtrisées dans cet espace rendaient caduques les reconductions de parcours. Ensuite nous avons aussi réalisé deux éléments qui nous semblaient fondamentaux et à côté desquels passaient les reconductions de parcours : le temps et la possibilité du passage du regard entre individuel et collectif. C'est ainsi que nous avons commencé à reconSIDéRer le fait de se prêter à l'expérience d'un travail vidéographique.

Dans la vidéo, temps, espace et mouvement se trouvent fixés ensemble sur un même support. Dans les reconductions de parcours, les matériaux de retranscription (cartes et commentaires) ne donnent pas accès à cette dimension concentrée des données de l'expérience. D'autre part, si « les lieux se qualifient progressivement des manières de bouger individuelles mais aussi collectives. »⁹⁷, sur le terrain il fallait nécessairement se poser la question « qui suivre ? » et procéder à un choix dans l'expérience des reconductions de parcours. Qui suivre lors des flux d'arrivées du métro entre le parvis du complexe MK2 et l'entrée est de la BnF, par exemple ? La vidéo peut permettre de regarder simultanément une expérience individuelle et celle d'un collectif même anonyme (c'est-à-dire où les gens n'ont pas forcément à voir les uns avec les autres, ils sont seulement au même endroit au même moment). À travers la caméra, il était plus aisé de composer un cadre faisant place aux passants (au pluriel) et au contexte. Avec les

⁹⁶ Mouloud BOUKALA, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Éditions Téraèdre, collection L'anthropologie au coin de la rue, 2009, p 26.

⁹⁷ Jean-Paul THIBAUD, « Des modes d'existence de la marche urbaine » in Rachel THOMAS, *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p 44.

reconductions de parcours, cette simultanéité était plus difficile à restituer, car c'est une forme d'observation plus exclusive où il faut recroiser *a posteriori* les expériences pour composer une histoire collective qui n'est pas celle d'un instant mais d'un temps beaucoup plus long, celui d'une journée par exemple. À travers ces considérations-là, nous commençons à définir le genre de travail vidéographique que nous souhaitions réaliser.

La vidéo est utilisée depuis très longtemps en sciences humaines. C'est pour cette raison qu'il existe de nombreux exemples de genres différents qui se rattachent souvent à une discipline particulière et présente une forme remarquable (on distingue en effet les films anthropologiques des films ethnographiques, des films documentaires, etc.). Parmi toutes ces formes de films, nous pouvons rappeler les deux catégories entre lesquelles ils se répartissent selon Marc Relieu. Il y a ceux dont le genre est « lié à l'institution spectatoriale et au film de cinéma », et ceux dont le genre remet « en cause la fusion temporelle du film et de sa projection »⁹⁸. De notre point de vue, l'entreprise était plutôt simple : nous n'avions pas de film de format à suivre au moment de filmer puisque nous n'avions pas de visée narrative. Nous avions juste besoin d'être là, présente à ce qui se déroulait autour de nous. Lorsque nous pointons le fait que notre travail ne tendait pas à la réalisation d'une narration, cela ne signifie pas que nous ne nous posions pas la question de sa restitution sous forme filmique. Seulement, au moment de filmer, la forme de cette restitution n'est pas un état déterminant. Notre « genre » est celui d'un dispositif à produire des séquences, une variété de passages, destinées à l'observation et à l'analyse, rejoignant en ce sens la lignée du film observationnel ou de recherche⁹⁹. En cela nous ne cherchions pas à réaliser un travail vidéographique à titre illustratif, mais plutôt de l'établir comme une véritable posture de recherche.

Le dispositif sur le terrain et dans l'analyse

Ces principes relatifs à la détermination d'un genre vidéographique, nous les accompagnions aussi d'une réflexion sur notre posture de caméraman sur le terrain. Nous avions retenu que « Filmer implique inexorablement un point de vue sur le réel. Cadrer, sélectionner, découper participent de cette vision partielle, partielle, parcellaire et incomplète. La rencontre entre le cinéaste-observateur et ceux qu'il filme est toujours le lieu de perturbations. De sorte qu'une situation n'est jamais a priori ni une information, ni une donnée, mais au contraire toujours

⁹⁸ Marc RELIEU, « Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », in *Les sciences humaines et l'image*, Revue Réseaux, volume 17 – n° 94, 1999, p 63.

⁹⁹ Ibidem, p 54 et 67.

une source potentielle de connaissances. »¹⁰⁰ Si nous avions réalisé qu’en ce qui concerne les reconductions de parcours l’une des difficultés était d’assumer la filature et donc que l’enquêté ne soit pas informé, ici nous souhaitions jouer la carte de la visibilité. L’idée n’était donc pas de nous dissimuler, avec notre caméra, à la vue des personnes filmées, mais leur permettre de nous intégrer dans la situation, dans le contexte. Comme le rappelle Marc Relieu, « Harvey Sacks nous a appris qu’être invisible, c’est-à-dire, plus exactement, passer inaperçu, requiert d’exhiber une conduite « normale à la perception », c’est-à-dire de montrer à autrui de bonnes raisons de se trouver à un endroit donné à tel moment de la journée ou de la nuit. »¹⁰¹ Autrement dit, « Filmer exige donc de s’insérer dans un dispositif de visibilité propre à un lieu et à son organisation. Le caméraman de rue n’est jamais un pur observateur transparent, mais le membre d’une situation ambulatoire qui peut faire l’objet d’un regard focalisé : ses activités et ses agissements constituent légitimement des faits observables pour les passants. »¹⁰²

Pour l’analyse, quelques caractéristiques du médium vidéographique nous semblaient très importantes. Le recours à la vidéo est très intéressant à travers toutes les manipulations que celle-ci permet en mode lecture (accélération, ralentis, image par image, lecture inversée, etc.). Edward T. Hall démontre de ce point de vue l’importance des révélations que peut offrir la vidéo dans l’observation et la recherche sur les rythmes. C’est ce que démontre l’auteur par son expérience avec des étudiants, leur imposant le visionnage d’un extrait vidéo jusqu’à ce qu’ils découvrent des « configurations », des phénomènes dont ils n’auraient jamais pu se rendre

¹⁰⁰ Marc RELIEU, « Du tableau statistique à l’image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », in *Les sciences humaines et l’image*, Revue Réseaux, volume 17 – n° 94, 1999, p 75.

¹⁰¹ Ibidem, p 74.

¹⁰² Ibidem, p 76. Par rapport aux questions de visibilité, nous pouvons rapporter deux situations au cours desquelles nous avons été surprise parce qu’elles révélaient de l’acceptation par le filmé du fait de ne pouvoir échapper au dispositif mis en place par le filmant et ainsi, de poursuivre sa conduite. La première situation correspond à une session de filmage réalisée un après-midi, avec un ami, sur l’esplanade de la BnF. Notre idée était de tester une captation à deux caméras, l’un face à l’autre, les deux enregistrements prenant le relais l’un de l’autre. Visibles l’un et l’autre par les passants, nous remarquions qu’ils ne cherchaient plus à dévier leurs trajectoires pour échapper à ce dispositif. La même chose s’est produite sur la passerelle Simone de Beauvoir. Nous étions seuls à filmer, mais nous notions la même attitude de la part des piétons que celle que nous venons de rapporter juste avant. C’est cette attitude remarquable qui nous a fait réaliser la présence, à quelques mètres, d’un photographe professionnel. Fallait-il comprendre que les passants nous associaient comme deux personnes tenant ainsi un dispositif de captation inévitable ? En tout cas, à proximité de la caméra, les passants poursuivaient leur chemin naturellement. Enfin, dans autre registre, mais toujours autour des situations de mises en vues réciproque à travers la pratique vidéographique, nous pouvons indiquer que nous nous sommes faits interroger une seule fois tout au long de notre campagne de filmage. Une femme, sur la passerelle Simone de Beauvoir s’est insurgée en notre direction revendiquant son droit à l’image et à l’anonymat dans ce lieu. Ce n’est pas l’agressivité envers nous qui nous a marqué dans cette situation, mais le fait que nous ayons à entendre ce discours ici plutôt que sur l’esplanade de la BnF. Nous nous sommes donc interrogés, à partir de ce moment-là, sur le rôle de la surveillance affichée à la BnF avec les rondes des vigiles. Notre pratique perturbante pouvait-elle ne plus l’être comme si en ayant lieu dans cet espace surveillé elle ne pouvait être qu’autorisée au préalable par l’institution ?

compte dans la réalité¹⁰³. La vidéo, au moment du visionnage nous donne accès à d’autres modes de lecture pouvant exacerber et révéler des phénomènes insaisissables en temps normal. Et dans ce même sens, nous pouvons poursuivre avec les propos de Marc Relieu : « Fixés sur des supports relativement permanents qui rendent possibles, de pair avec la technologie appropriée, des visionnements répétés, le film et la vidéo permettent de détacher le moment de l’observation du déroulement de la situation observée *et* de la succession linéaire des images. D’abord, l’observation cesse d’être une activité contemporaine à l’activité observée et se fractionne en plusieurs moments distincts répartis sur de longues périodes. Ensuite, la distribution de l’observation dans le temps lui fait quitter l’espace de la projection pour l’insérer dans un processus dynamique d’analyse où la discussion accompagne des repérages et des indexations successives. »¹⁰⁴ Ce détachement du moment de l’observation, par la pratique du visionnage sous différentes formes, donne la possibilité, dans la dynamique du processus d’analyse, de convoquer et de tenter des rapprochements avec d’autres données filmiques. Dans notre cas cela correspond à l’établissement de liens avec l’exploration de films de danse¹⁰⁵. Parce que même à cette étape de l’analyse notre attention et notre compréhension ne peuvent exclure la réflexion menée et qui cherche à tirer des connaissances à l’aide d’un autre champ disciplinaire. Dans le développement d’un dispositif vidéographique, notre but était d’atteindre la subtilité du mouvement en sachant que « Les tensions ne sont pas visibles directement dans la forme ; mais elles conduisent les lignes de force qui font le mouvement. »¹⁰⁶

Récit des premiers essais

Après avoir passé du temps à découvrir et explorer l’esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir, à y avoir déambulé, séjourné et même erré, nous nous y sommes rendue un jour une caméra à la main. Après la phase d’immersion et celle des parcours commentés qui

¹⁰³ Edward T. HALL, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Paris, Éditions du Seuil, collection Points Essais, 1984 pour la traduction française, p 188.

¹⁰⁴ Marc RELIEU, « Du tableau statistique à l’image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », in *Les sciences humaines et l’image*, Revue Réseaux, volume 17 – n° 94, 1999, pp 68-69.

¹⁰⁵ Les parcours commentés nous donnent accès à des « tonalités ambiantales du mouvement » que nous ressaisissons, du point de vue du corps et du mouvement grâce au travail de chorégraphes. À partir de leurs recherches et créations chorégraphiques, auxquelles nous avons accès par un corpus de films de danse, nous allons observer les mouvements qui en sont caractéristiques, qui traduisent ces états de corps. C’est donc sur la base de ces mouvements et le détournement par les films de danse que nous pensons opérer par réduction à l’analyse de notre corpus vidéographique de terrain.

¹⁰⁶ Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Éditions Contredanse, 2004 (1997 pour la 1^{ère} édition), p 163.

avaient été petit à petit l’occasion de repérages et de définition des lieux à filmer, une fois en train d’enregistrer, tout est devenu très compliqué. Dans le viseur, comme au visionnage des premières séquences filmées sur un écran, les corps des piétons échappaient complètement à l’enregistrement dans ces espaces qui semblaient tout à coup trop vastes pour la caméra. Ces espaces apparaissaient encore plus démesurés que l’impression qu’ils donnaient dans l’expérience *in situ*.

1'29" - Une vue du désert. Un plan large semble-t-il. La ligne d’horizon se distingue subtilement à proximité du bord cadre inférieur. On entend le souffle de l’air et des pas. Des pas proches de la caméra. 1'39" - Un homme entre dans le cadre par la gauche. Il tire un dromadaire. Ses vêtements d’homme du désert se gonflent puis se plaquent contre son corps sous l’effet du vent. La bande de sable est en fait le sommet d’une dune, nous sommes face à un plan moyen. Successivement apparaissent à sa suite trois hommes armés, puis un autre homme tirant un dromadaire sur le dos duquel une femme est assise. Un jeune garçon ensuite. Un autre homme tirant deux dromadaires véhiculant chacun une femme. On entend le vent et les différents sons des semelles sur le sol du désert selon le type de chaussures. Un autre homme tirant un dromadaire chargé auquel est attaché un autre dromadaire. Nous suivons du regard ses personnages, de trois quart, progressant de dos, traversant l’écran de gauche à droite en une vingtaine de pas. Entrent trois femmes et le cadre change. 2'22"- L’échelle de plan est toujours celle d’un plan moyen. La caravane de nomade traverse toujours l’écran de gauche à droite, mais la caméra a changé de direction. Elle est maintenant orientée de telle façon à regarder ses personnes avancer de trois quart, de face. Nous continuons de voir ces personnes traverser l’écran d’un bon pas, les vêtements longs et souples, chèches et voiles volant au vent au son varié des tongs, des tennis, des pataugas sur le sol. Un fond sonore (paradoxalement) au premier plan s’intensifiant dès que plusieurs personnes avancent de front - des femmes souvent -, s’atténue au passage des dromadaires. Les femmes qui dans leur marche rattrapent un coin de voile pour le repasser sur leur épaule ou pour protéger un enfant assis devant elles sur les dromadaires. Des femmes qui avancent par trois. Des écarts, parfois plus grands entre ses personnes, permettent de distinguer des regroupements au sein de la caravane. 5'03" - Enfin Françoise entre dans le cadre, sa robe rose clair contrastant avec les étoffes colorées mais plus sombres des femmes Toubous, faisant apparaître une silhouette différente, plus découpée - où l’on distingue ses bras et ses jambes - , moins liée que les silhouettes des autres femmes enveloppées. Moins liée et pourtant moins souple. Elle est suivie de ses deux gardes armés. 5'31" - Fin de la séquence. (Pour cette séquence, voir illustration n°17).

Nous étions revenu le souvenir d’un film dans cette impression du lieu qui nous excluait d’être trop ouvert. Une séquence de quatre minutes, composée de deux plans. Dans *La captive du*

désert, Raymond Depardon¹⁰⁷ parvient à saisir les corps en marche dans cet environnement immensément plus ouvert que l’esplanade de la BnF ou la passerelle Simone de Beauvoir. En revoyant ce film, nous fûmes attentive aux différents dispositifs vidéographiques mis en place par le réalisateur. Ce détour cinématographique au cours de notre travail de terrain fut très important pour la redéfinition de notre dispositif vidéographique. Ce passage nécessaire n’était pas lié à une quête de la dimension de récit caractéristique des films de fiction. Nous ne nous préoccupions pas non plus de la réalisation de prises de vues au service d’un film documentaire avec tous les codes et les contraintes que rappelle Marc Relieu : « Les plans sont choisis, parfois chronométrés, cadrés et filmés en pensant à leur cohérence ultérieure au sein du produit. Toute une grammaire pratique des plans sert à ne rien oublier : plan d’introduction (travelling avant ou en plongée ; travelling latéraux) ; plans de coupe (intermédiaires), plan de transition (la fin d’une activité ; d’une journée). L’ensemble de ces anticipations se trouve exclu du document de recherche, dont l’unité ne se conçoit pas comme un produit fini et autonome. »¹⁰⁸ Nous recherchions des éléments de compréhension de ce qui avait dysfonctionné dans notre tentative. Et simultanément nous souhaitions pouvoir construire une autre proposition de captation sur le terrain, trouver un dispositif nous permettant d’être dans ces espaces une caméra à la main et entrer en résonnance avec les situations observées. Les ressources que nous trouvions dans *La captive du désert* rejoignaient en ce sens un commentaire de François Laplantine : « Le cinéma modèle et module le sensible. Il ne crée pas à proprement parler de la fiction, mais il fait apparaître la réalité du temps dans sa plasticité, sa réversibilité, sa continuité ou sa discontinuité, sa vitesse ou sa lenteur. (...) Tenter de montrer le caractère temporel du sensible – (...) l’énergie vitale en tension ou qui se détend, les turbulences, les oscillations, les hésitations précédant le passage d’un état à un autre, les ruptures de tonalité (...) – n’est nullement une question philosophique abstraite. Elle ne concerne pas l’homme en général, mais ce qui advient entre des individus singuliers et est susceptible, ainsi que l’écrit Hannah Arendt, de les « relier » ou de les

¹⁰⁷ Raymond DEPARDON, *La captive du désert*. France, 1990, 1h38, 35 mm, couleur. Disponible en DVD Arte Vidéo. Dans ce film de fiction, Raymond Depardon s’inspire de la prise d’otage de Françoise Claustre par des révolutionnaires tchadiens dans le massif du Tibesti dans l’est saharien. Cette femme était une coopérante française dont il avait pu réaliser deux interviews filmées durant sa captivité. Cette séquestration à ciel ouvert dura du 21 avril 1974, date de son enlèvement, au 31 janvier 1977 pour sa libération. Sandrine Bonnaire y interprète Françoise, une jeune femme captive de la communauté Toubou et du désert.

¹⁰⁸ Marc RELIEU, « Du tableau statistique à l’image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », in *Les sciences humaines et l’image*, Revue Réseaux, volume 17 – n° 94, 1999, pp 81-82.

« séparer ». »¹⁰⁹ C'est ainsi que nous avons relevé d'autres passages de ce film en le visionnant, de la même façon que la première séquence dont nous avions le souvenir et que nous avons rapportée juste avant, pour mettre à jour *une façon d'être et de faire* dans ces vastes espaces et en regard de nos préoccupations portant sur les rythmes de marche dans deux espaces publics.

Plus loin dans le film une séquence de trois minutes nous interpela (de 9'36" à 12'37"). Nous découvrions un cadre presque équivalent à celui relevé précédemment où la première image donne à voir une bande de sable devant un ciel immense. La caravane, lorsqu'elle entre dans le cadre, nous fait réaliser que cette fois-ci la distance à la ligne d'horizon est beaucoup plus grande. Ici nous observons sa traversée au loin, dans un plan d'ensemble. La traversée est silencieuse, il y a juste la rumeur au loin des blattements de dromadaires. Des silhouettes, en contre jour, progressant bien distinctement sur la ligne d'horizon. À ce moment-là, nous ne regardons pas et nous n'avons pas accès à des individus, mais à la dynamique et au rythme d'une caravane de nomades Toubous avançant dans le désert.

¹⁰⁹ François LAPLANTINE, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Éditions Tétraède, collection L'anthropologie au coin de la rue, 2005, p 161.



Illustration n°17

La captive du désert, un film de Raymond Depardon. Photogrammes de la séquence allant de 1'29" à 5'31".
Photogramme 1, 1^{ère} image de la séquence ; Photogramme 2, après les sons, entrée des personnages ;
Photogramme 3, changement de cadre ; Photogrammes 4, gestes ;
Photogrammes 5, regroupement ; Photogramme 6, entrée de Françoise dans le cadre.

Dans ce film, la caméra de Raymond Depardon est toujours fixe, jouant avec la ligne d’horizon comme un fil sur lequel se déroule l’action, ou trouvant l’appui de son cadre sur des éléments de l’architecture du campement ou du paysage environnant. Ce sont ces constructions-là, ce fondement établissement, qui nous intéressaient dans *La captive du désert*. Autrement dit, c’est cet accès à ce que Christian Lallier présente comme la capacité à s’ « investir dans la recherche d’un point d’ancrage dans la situation observée, c’est-à-dire d’un certain rapport du corps à l’espace dont la caméra [rend] compte. »¹¹⁰ et que Raymond Depardon nous permettait de réaliser. Nous pouvons donner, dans ce sens, trois exemples de ces différents types d’appuis ou de rapport du corps à l’espace. Dans un plan montrant l’étendue du désert en amont d’une paroi rocheuse s’érigeant en toile de fond, Françoise, debout à côté de sa tente, sonde du regard et de quelques pas cet environnement vaste et désertique dont elle est captive (26'29", voir illustration n° 18, photogramme 1). Une autre séquence montre une femme qui court en direction de la caméra pour rattraper un enfant. Il s’agit là encore d’un plan fixe, dans lequel est présente, verticalement, dans la partie gauche de l’écran, une branche de structure nous indiquant que la caméra est placée sous la tente de Françoise, relayant ainsi son regard (36'26", voir illustration n° 18, photogramme 2). À travers ce dispositif par lequel la caméra vient se confondre avec les yeux de Françoise, « nous pouvons estimer que filmant-filmé fabriquent une manière de se représenter ensemble, par la médiation technique de la caméra (...), et produisent en cela une culture partagée. Cette forme d’appartenance à une expérience commune s’apparente à une « culture matérielle », selon l’expression de l’anthropologue Jean-Pierre Warnier. (...) Ce qui est évoqué ici, correspond à l’activité de l’observateur filmant : ses manières de faire, son usage du matériel à travers ses relations avec les personnes filmées. »¹¹¹ Nous pouvons en tout cas retrouver, nous semble-t-il, l’écho des propos de Christian Lallier dans cette séquence construite par Raymond Depardon. Un peu après dans le film, un autre plan nous donne à voir comment l’espace de Françoise est clos par un garde Touhou à l’ombre d’un arbre au premier plan, par les deux tentes au deuxième plan et au loin par les masses rocheuses (37'01", voir illustration n° 18 photogramme 3).

¹¹⁰ Christian LALLIER, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p 52.

¹¹¹ Ibidem, p 49.



Illustration n°18

La captive du désert, Raymond Depardon.

Photogramme 1 à 26'29", paroi rocheuse à l'arrière plan ;

Photogramme 2 à 36'26", à gauche au 1^{er} plan une branche structurelle de la tente ;

Photogramme 3 à 37'01", un espace qui se clos dans la superposition des plans.

Si ces différents plans et différentes séquences que nous évoquons permettent de réaliser comment les corps donnent l'échelle du lieu, ce film donne aussi à vivre l'expérience du temps du mouvement. Un mouvement qui n'est pas simplement celui du déplacement des personnages, mais aussi, en fonction de l'environnement, une distance au filmé à trouver, une mise en relation entre filmant et filmé. Le cadre, posé de ces différentes manières, parvient à nous montrer différentes situations, mais surtout à toujours nous faire ressentir la relation entretenue au filmé. Que ce soit une situation de groupe ou une situation individuelle, de déplacement ou de séjour, nous percevons une *présence à*, c'est-à-dire cet espace partagé par les personnages et le caméraman¹¹² (et à travers lui le spectateur). Autrement dit, deux types de relations sont en jeu dans le fait de filmer. C'est ce que précise Christian Lallier, non seulement « Par sa pratique du « terrain », le cinéaste acquiert une certaine « matérialité » du rapport filmant-filmé : celle-ci se manifeste par des formes d'*habitus* que nous qualifierons comme des « conduites motrices » (...) [où] l'appropriation d'une telle compétence ne résulte pas d'un simple apprentissage technique : elle procède d'un chainage « homme-instrument-situation » qui fait système. »¹¹³ Mais en plus « L'*incorporation* du dispositif technique résulte également du rôle que joue le corps de l'observateur-filmant dans le rapport que celui-ci entretient avec la situation sociale observée : en effet, le caméraman traduit physiquement à la caméra ce qu'il perçoit, par les mouvements contrôlés de son corps ou par la maîtrise d'une position stable et maintenue dans le temps de la prise de vue. Le corps n'est pas seulement le support mécanico-technique de la caméra (!), il est avant tout un langage au même titre que celui du danseur ou du comédien. Le regard contrôle, au sens de « mettre en regard » ce qui est vu... Mais, celui qui *voit* c'est le documentariste, en tant qu'il perçoit par son corps en mouvement, autrement dit par sa respiration... si bien que l'on peut soutenir qu'un documentariste, caméra à l'épaule, « filme avec le ventre », au sens où il engage tout son corps – se plaçant en rythme avec les échanges filmés – afin d'imprimer organiquement à la caméra ce que suscite en lui la situation observée. »¹¹⁴

Enfin, une autre séquence (de 1:16'10" à 1:18'56") nous montre Françoise tentant de fuir sa condition d'otage, marchant seule dans les dunes. Sa tête surgit comme un point sombre au

¹¹² *La captive du désert* de Raymond Depardon est un film de fiction, mais l'empreinte y est forte de son passé de photographe et de grand reporter de l'agence Gamma. Plus que raconter la prise d'otage de Françoise Claustre, il offre un regard sur des personnes partageant un quotidien dans une partie du désert de l'est saharien.

¹¹³ Christian LALLIER, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p 49.

¹¹⁴ Ibidem, p 51.

sommet d’une dune, dans ce camaïeu de sable. Pendant presque trois minutes nous l’observons éprouver le relief de la zone dans laquelle elle se trouve, se rapprochant sinuusement de l’endroit où se trouve fixée la caméra. À travers ce dispositif, ce plan-séquence permet au personnage de traverser les différentes échelles de plan, la caméra étant placée de telle façon que la trajectoire de Françoise rencontre la sienne. Dans le lointain nous voyons se dessiner une trajectoire (nous permettant presque de projeter la trace de son déplacement). Lorsque le personnage atteint et dépasse la ligne médiane horizontale du cadre, nous commençons à distinguer, et distinguerons de plus en plus, le déplacement de son poids et la manière dont ce corps établit et actualise son rapport à l’environnement au fil de la marche. À la fin de la séquence, Françoise et la caméra sont en situation d’extrême proximité, nous ne voyons plus que son buste qui occupe pour ainsi dire la totalité du cadre. À cet instant d’ailleurs, c’est peut-être bien le son de sa respiration essoufflée, que l’on entend, qui est le plus manifeste du rapprochement. (Pour cette séquence voir illustration n° 19). En observant ce personnage traversant les échelles de plan, il est intéressant de remarquer qu’ainsi nous accédons à différents niveaux d’information concernant la marche, et par conséquent à différentes échelles d’analyse : du dessin d’une trajectoire en fonction d’un relief jusqu’à l’écoute de la respiration, en passant par les manifestations d’adaptation du corps pas après pas.



Illustration n° 19

La captive du désert, Raymond Depardon. Photogrammes de la séquence allant de 1:16'22" à 1:18'56".

Photogrammes 1 à 3, trajectoire au lointain ;

Photogrammes 3 à 5, plan médian où l'on distingue le déplacement du poids du corps et ses appuis ;

Photogramme 6, gros plan dû à l'extrême proximité du personnage et de la caméra.

Retour sur le terrain

Nous sommes retournée sur le terrain, inspirée par *La captive du désert*, à la lumière de tout ce que ce film nous permettait de comprendre des terrains sur lesquels nous travaillions et sur les actions qui s'y déroulaient (dans leurs dimensions spatiale, temporelle, sociale et de mouvement), et nous révélait de notre propre posture dans ce dispositif vidéographique à mettre en place. En initiant une nouvelle session de filmage, nous avons essayé de mobiliser cette nouvelle présence à notre objet d'étude – les rythmes de marche -, et aux situations de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir. Suite à notre première tentative, si finalement nous n'atteignions pas les corps en marche parce que nous en avions une représentation bien avant d'avoir commencé à filmer, c'est que notre posture d'observatrice n'était pas juste, ou en tout cas elle n'était pas curieuse de ce qui se passait *in situ* et par le fait même de filmer, et plutôt restreinte à la dimension illustrative à laquelle on réduit trop souvent l'usage de la vidéo.

Directement lié à notre positionnement de départ selon lequel l'environnement du piéton est un véritable partenaire dans son parcours, et pour pouvoir observer les variations et basculements qui nous intéressent dans le rythme, il fallait laisser les événements se dérouler, les passants se déplacer, devenir des corps en mouvement à travers la caméra. Nous devions dès lors adopter le temps à travers lequel l'expérience par le corps permet aux variations de postures et d'allures des passants d'apparaître. Nous ne pouvions plus nous dérober au fait de réaliser que laisser les personnes traverser les échelles de plan c'est se donner l'accès à différents niveaux d'analyse. En même temps, l'échelle de plan choisit demeure très importante. Pour notre recherche, le plan moyen était certainement le plus adapté à nos observations puisqu'il laissait place à l'environnement tout en permettant aux corps de s'y inscrire avec un niveau de précision satisfaisant. Choisir un plan moyen pour la captation c'était aussi proposer une distance confortable à la fois pour le filmant et le filmé. Nous pouvions ainsi maintenir cette position non dissimulée, donner la possibilité au filmé de nous repérer sans pour autant être en situation de trop grande proximité qui pouvait devenir agressante de part et d'autre dans ces espaces de l'anonymat. S'il nous semblait nécessaire d'établir une relation aux piétons, de travailler à un espace de co-présence avec eux, cela ne devait pas dépasser le stade de la visibilité réciproque et partagée, simplement en passant. Par rapport à cette façon d'être et de faire avec une caméra à la main, nous options aussi pour une captation en plan fixe. Après avoir réalisé que ce n'est pas la caméra qui filme mais nous même qui sommes en train de filmer, pour

observer les rythmes de marche l’état de fixité de la caméra était le plus approprié et cela aussi pour ne pas reproduire les difficultés rencontrées en situation de reconduction de parcours. D’autre part, en tant que filmant, si corporellement nous pouvions accéder au « faire corps avec la caméra » et nous sentir dans une expérience commune avec le filmé, nous étions totalement incapable de maintenir cet état si nous avions du nous mettre en marche avec la caméra. Parce que nous n’en avions pas la maîtrise, en marchant la caméra serait redevenue la seule à filmer et notre marche dépendante de la caméra et non plus en lien avec l’environnement et autrui.

La complexité à filmer sur l’esplanade de la BnF reposait essentiellement sur son échelle très grande. Avec la conscience de l’échelle de plan que nous avions besoin de réaliser pour pouvoir observer les passants, nos investigations dépendaient de la façon dont nous allions poser notre cadre pour pouvoir contrer l’ouverture de son architecture et les dimensions généreuses du moindre lieu de passage. Nous avons donc cherché à constituer un fond à notre image. Nous nous sommes appuyées sur les parois verticales cadrant ainsi un arrière plan « plein » devant lequel nous observions les piétons dans un plan moyen. Nous avons donc recherché à refermer l’espace mais aussi à articuler notre prise de vue à des inflexions prises par les passants dans leur trajectoire. Ce cadre, ainsi posé, s’accordait aux principales orientations de marche et aux flux de personnes avec un angle oblique déjouant la frontalité. D’autre part sur l’esplanade de la BnF les temporalités jouent un rôle remarquable dans sa fréquentation. Durant la matinée, comme en fin de journée, les personnes arrivent par vagues. Pendant quelques minutes des personnes (circulant seules ou à deux ou trois) vont parcourir un espace. Cet écoulement de passants laisse ensuite place à un creux, une accalmie, avec parfois le passage d’une ou deux personnes isolées d’un flux. Puis une nouvelle vague de piéton balaye ce même espace. Entre le matin et la fin d’après-midi, le sens du flux s’inverse. Ce dernier répétant un parcours de l’espace dans un certain sens le matin, et par vagues, il emporte les passants dans le sens opposé en fin de journée. Face à ce phénomène s’étendant à la quasi totalité de l’esplanade de la BnF, nous nous sommes très vite aperçue que notre dispositif fonctionnait mieux dès que nous adoptions nous aussi le sens dominant de la marche. Cela nous amenant à filmer essentiellement les passants de dos. (Pour avoir une représentation de la construction du dispositif sur l’esplanade de la Bnf, voir illustration n° 20).

Sur la passerelle Simone de Beauvoir la complexité à filmer était ici plutôt relative à son ondulation et à son étroite linéarité qui nous projetait dans une grande profondeur de champ.

Malgré l'impression de situation d'isolement qu'elle procure en nous acheminant entre deux rives au dessus de la Seine, il fallait parvenir à l'envisager non pas comme un tout, mais comme proposant différents lieux de captations au croisement des itinéraires qu'elle propose. Bien qu'elle soit traversée par des piétons dans toute sa longueur, il fallait aussi tenir compte du fait que ces déambulations s'effectuaient à travers la superposition des cheminements avec : le haut/le bas, les creux/les sommets, la voie centrale/les voies latérales, etc. Sur la passerelle notre cadre a pris appui sur les garde-corps. S'il s'agissait d'annoncer dans l'image un ancrage sur place, un emplacement ; le garde-corps comme support du cadre soulignait aussi d'une façon d'être et de faire propre à la passerelle. Pour réaliser des plans fixes, nous étions nécessairement à l'arrêt, et s'arrêter sur la passerelle Simone de Beauvoir, lorsqu'on la parcourt, s'est se rapprocher et s'appuyer sur le garde-corps. Autrement dit, de cette façon nous intégrions aussi les pratiques du lieu. D'ailleurs, pour poursuivre à propos de notre positionnement *in situ*, nous n'avons pas relevé de phénomène d'inversion du sens de circulation sur la passerelle comme nous en avions pris conscience et nous nous en étions saisie sur l'esplanade de la BnF. Sur la passerelle, au fil de la journée nous ne distinguions pas de réelle orientation du flux des passants. Cependant, nous avons relevé une dominante que nous pouvons rapprocher d'une institution par le modèle de la circulation automobile. Les sens de circulation apparaissaient plutôt latéralisés (gauche/droite). En d'autres termes, en nous plaçant le long du garde-corps de droite dans les divers espaces que nous observions, il nous était possible de filmer essentiellement des personnes progressant de dos. Nous avons pu également tester différentes hauteur et inclinaison de la caméra ce qui nous a permis de réaliser les deux manières dont nous pouvions composer le fond de notre image sur la passerelle. Le fond pouvait être soit le sol en lames de bois du fait de son relief, soit le paysage au loin. Là aussi c'est dans la composition du fond que nous donnions la possibilité à nos observations de traverser ou non les échelles de plan à l'intérieur de notre cadre. Enfin, du fait de l'étroitesse de la passerelle dès lors que nous prenions position par rapport à l'offre d'itinéraires, nous nous retrouvions très vite dans des situations d'extrême proximité aux passants. Mais dans la relation à autrui s'établissant de fait dans des distances plus minces sur la passerelle Simone de Beauvoir que sur l'esplanade de la BnF, nous comprenions que les corps pouvaient être trop près ou trop loin et qu'ils pouvaient disparaître, masqués par d'autres corps ou par le relief du sol avant que la traversée soit complète. (Pour avoir une représentation de la construction du dispositif sur la passerelle Simone de Beauvoir, voir illustration n° 21).



1.



2.



3.

*Illustration n°20
Esplanade de la BnF*

Photogramme 1, vers 10h, une vague d’arrivées ;

Photogramme 2, cadre plus serré sur la gestion de l’angle ;

Photogramme 3, toujours le même espace en fin d’après-midi (vers 18h), inversion de l’orientation de la caméra du fait du changement de celle du flux dominant. Cadre plus ouvert qui prolonge l’idée de quitter la BnF.



1.



2.



3.

*Illustration n°21
Passerelle Simone de Beauvoir*

Photogramme 1, caméra basse, inclinée suivant la pente descendante ;
Photogramme 2, cadre plus ouvert par une plus grande profondeur de champ, caméra à 1,50 m ;
Photogramme 3, « filmer en coupe », point de vue depuis le quai, observation des silhouettes en contre jour.

Partie 2 - Les structures de la présence

Amorce au détour de la phobie

L’expérience sensible du point de vue des rythmes de marche – celle qui nous préoccupe donc dans notre réflexion – telle qu’elle inscrit la co-naissance des corps, un mouvement de soi hors de soi, vient aussi en questionnement d’une tendance architecturale contemporaine. Cette dernière, dont on retrouve aujourd’hui l’emprunte à l’échelle mondiale, est la marque du cadre dans lequel nous aimerions initier une tentative de qualification de l’expérience des corps. « Nous avons aujourd’hui une architecture dont l’enjeu est de *brouiller les limites* entre le dehors et le dedans du bâtiment, à tel point que l’usager se perde dans les repères (...). Il existe là une volonté *d’indéterminer* les places des choses par des mises en abyme, par des jeux de transparence, de luminosité, d’immatérialité. Ces tentatives peuvent être intéressantes, certes. Cependant, cela peut se jouer autrement dans la relation quotidienne à tous les lieux. »¹¹⁵ À propos de cette tendance architecturale et urbaine, rassemblée sous l’expression « courant international » qui intéresse Alain Mons, nous pouvons rejoindre sa dernière remarque. Même si nous nous plaçons moins dans l’expérience stricte des bâtiments en tant que tel, mais plutôt dans celle qui éprouve le contexte qu’ils viennent créer dans leur manière d’ « entourer » l’espace public, de constituer des surfaces environnant la marche à pied au quotidien, ces considérations – et surtout les mots qui sont mis sur ces expériences, mettant en avant la dématérialisation de l’environnement construit, l’absence, le manque, la privation, le vertige – déplacent notre attention, pour un bref instant, vers la phobie.

« *En grec ancien, « phobie » signifiait non pas « peur », mais « effroi ».* L’effroi est du côté du sujet, non d’un effrayant qui viendrait de l’objet. *Effroi* vient du latin exfidare : faire sortir de la paix. »¹¹⁶

Les psychanalystes ont établi que ce trouble (la phobie) intervient dans des situations *en prise* avec l’espace dans un processus de fascination. Cette idée même de fascination est intéressante car elle répond de cet engouement international pour cette écriture architecturale, mais aussi de la profonde impression qu’exerce ce type d’architecture sur les visiteurs : une expérience

¹¹⁵ Alain MONS, « L’intervalle des lieux », *Le Portique* (En ligne), 12/2003, p 2. Consulté le 18 mars 2012. URL : <http://leportique.revues.org/index578.html>

¹¹⁶ Irène DIAMANTIS, *Les phobies, ou l'impossible séparation*, 2009. Éditions Flammarion, collection Champs essais, N° 923, p 28.

spectrale par les lignes et la lumière, un vécu exclusivement réservé au regard, qui donne envie de fuir. De ces deux points de vue, nous reconnaissions que cette architecture ne laisse pas indifférent ; jouant sur deux registres : le ravissement (comme transport dans une autre réalité) et l'angoisse, l'effroi.

Irène Diamantis rapporte dans son ouvrage *Les phobies, ou l'impossible séparation* l'expérience de l'une de ses patients vis-à-vis des ponts. Nous y décelons la façon dont survient la crise existentielle dans la phobie, dans la conjugaison des éléments de l'environnement et d'une présence. Elle écrit : « Le pont, lorsqu'il lui était familier, remplissait pour elle, comme pour tous, sa fonction d'annuler la distance et *de combler le vide*. Le pont suspendu, en revanche, représentait, métaphorisait l'impossibilité pour elle de *faire alliance avec l'étranger*, de rejoindre la terra incognita qui se profilait de l'autre côté de la rive. La consistance de la paroi était abolie du seul fait de sa transparence, l'univers scopique venant prendre la place de l'objet de la séparation : le pont. (...) L'angoisse d'Emma avait surgi de la transparence d'une paroi et des intervalles qui laissaient entrevoir le vide. *Le regard était ainsi confondu avec sa personne.* »¹¹⁷ L'angoisse propre à la phobie provient, comme nous pouvons le relever grâce à cet exemple, du surgissement d'un Autre (et/ou d'un vide) comme épreuve visuelle et du regard d'une (im)matérialité architecturale.

Dans la phobie, le sujet est soumis à un état de crise qui advient dans une *mise en vue*¹¹⁸ impliquant donc la brusque apparition d'un Autre, le regard et les qualités particulières de l'espace. La conjonction de ces trois aspects de l'environnement du point de vue de l'expérience vécue, constitue ce dernier en objet d'angoisse qui déstabilise les mouvements du sujet. « La crise d'identité, le vertige, la panique, l'effondrement du sujet mettent en abîme la relation à l'objet qui n'en est que la conséquence. À la terreur face à l'objet correspond une inquiétude, une fragilité narcissique du sujet. Tout ce qui relève du noyau phobique n'apparaît pas uniquement sous la forme de la frayeur ou de la peur, mais dans l'impossibilité pour le sujet d'inscrire des irréversibles, d'admettre qu'il est un point de non-retour qui sépare un avant d'un après, une position d'une autre. »¹¹⁹ Selon ce principe, nous comprenons que le

¹¹⁷ Irène DIAMANTIS, *Les phobies, ou l'impossible séparation*, 2009. Éditions Flammarion, collection Champs essais, n°923, p 49.

¹¹⁸ « Mise en vue » en tant que perception se jouant sur les représentations et les pratiques de l'espace public. Nous reprenons cette expression du titre d'un rapport de recherche : Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*. Grenoble, Cresson, 2006 (1992 pour la 1^{re} édition), 231 p. Rapport de recherche n° 23.

¹¹⁹ Irène DIAMANTIS, *Les phobies, ou l'impossible séparation*, 2009. Éditions Flammarion, collection Champs essais, n°923, p 29.

mouvement devient impossible dans l'affect. Dans le cadre de notre recherche, le « sujet » est un passant ordinaire et pour cette raison, nous pensons qu'il n'atteint pas l'état de crise pathologique. Cependant il pourrait avoir des sensations de l'angoisse phobique. C'est pourquoi nous cherchons à découvrir comment cet impossible mouvement dans l'affect peut transparaître du corps en marche. Autrement dit, ce mouvement de l'affect, que devient-il dans le déplacement physique ?

Nous allons nous attacher, dans les paragraphes suivants, à préciser les trois aspects de l'expérience phobique d'un environnement : cet Autre comme confusion dont nous allons tenter de comprendre la nature ou mode d'existence, ainsi que la construction d'un regard dans la conjugaison des matériaux et des agencements de ceux-ci en surfaces dans l'espace.

Autre et Autrui

À la suite de Freud qui parlait d'angoisse de castration dans la phobie, Lacan est reparti de cette expression pour la préciser en ces termes : « *angoisse devant le désir de l'Autre.* »¹²⁰ Ce que nous apprend la phobie de l'expérience ordinaire c'est que cette dernière implique une incorporation de ce qui entoure. Dans la phobie il y a un malaise qui se constitue entre l'envie d'être Autre et ce que peut être cet Autre dans ce faire corps avec l'environnement. « L'angoisse est première par rapport à la phobie qu'elle déclenche. Il s'agit de combler le vide au lieu de l'Autre. (...) Ainsi la phobie présente-t-elle des effets de dépersonnalisation, de morcellement, d'évanouissement, de vertige »¹²¹. Seulement, si l'environnement est indéterminé, immatériel, illimité, s'il renvoie au vide, comment le passant peut-il l'incorporer ? Cela impliquerait, dans la rencontre de l'environnement et du sujet, que ce dernier devienne du « vide », du « rien ». C'est la difficulté que présentait l'exemple de la patiente Emma. Comment parvenir à se confondre avec la transparence et les interstices du pont ? C'est donc en rapport à cela que Denise Lachaud explique ce processus à l'œuvre dans la phobie : « L'objet dans la phobie est objet d'angoisse, quelque chose qui permettrait donc au sujet d'éviter le signifiant Autre, afin de conserver un statut de sujet. »¹²² Autrement dit, cette nécessité de devenir Autre dans l'expérience nous fait nous demander si ces espaces publics permettent cette incorporation, cette confusion ou bien, s'ils impliquent un processus par

¹²⁰ Denise LACHAUD. « Vois l'*a* – Partage et nouage des espaces dans la phobie - », in *Esquisses psychanalytiques* (Revue), n° 21, printemps 1994, p 58.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem, p 60.

lequel le passant cherchera à conserver son statut de sujet, à rester à lui-même, face à la possibilité de devenir « vide ». Car « La situation phobique vise (...) à ce que l'objet ne cesse de manquer. Si son absence s'absente, ne serait-ce que l'espace d'un instant, l'angoisse surgit et surgit, du même coup, le défaut de la représentation de son ex-sistance. »¹²³

Enfin, et au-delà de ce refus de l'Autre tel que nous le poursuivons jusqu'à présent, nous pourrions pousser davantage la question de l'altérité non seulement comme manière de devenir Autre, mais aussi de rencontrer l'autre, Autrui. Dans la relation qu'établit le passant avec l'environnement, s'il peut éprouver des sensations physiques, avec d'autres figures passantes, il peut éclaircir l'épreuve de son affect. Dit autrement, ne pas accéder à autrui ce serait aussi expérimenter l'absence d'un partenaire et ainsi de ne pas distinguer ou discerner ses sentiments.

Regard et Espace

Sur le même principe de distinction que nous avons faite auparavant, pour ce qui est de l'espace et du regard nous décelons ici aussi deux modes : l'un relatif à l'Autre, où nous parlerons du tissage de l'expérience de l'espace et de la vue ; et un second relatif quant à lui à Autrui, où de l'espace et du regard est exprimé le fait d'être regardé. Au sein de l'expression « regard », telle qu'elle apparaît dans les textes sur la phobie, nous choisissons de préciser ici une distinction de sens qui nous semble importante pour l'analyse des corpus de ce travail.

Comme nous l'évoquions juste avant, pour nous le regard recouvre à certains moments un sens de « vue » donnant lieu à la représentation de l'espace, de son aspect physique, en termes de perspectives, de composition. L'espace, tel qu'il est impliqué dans la phobie répond à des dispositions ou dispositifs particuliers que les psychiatres ont relevés. C'est ce que rappelle Denise Lachaud : « nous ne pouvons pas ignorer le type de vocabulaire utilisé par Lacan : il est topologique. Il s'agit de *jonction*, *d'intermédiaire*, de *rapports*, de *passages*, de *limites*, de *bornes*, *d'avant-postes*, de *seuils*. L'espace y joue un rôle essentiel. » Et c'est en cela qu'elle explique que dans la phobie « nous avons affaire, avant tout, à un symptôme *spatial*. »¹²⁴ L'énumération de ces termes résonne directement avec le vocabulaire architectural et nous renvoie facilement à des configurations spatiales articulant un espace à un autre, qu'ils soient de même nature ou non (dans l'écriture, dans l'idée de public ou privé, d'intérieur ou d'extérieur, etc.) ; des espaces

¹²³ Denise LACHAUD. « Vois l'*a* – Partage et nouage des espaces dans la phobie - », in *Esquisses psychanalytiques* (Revue), n° 21, printemps 1994, p 73.

¹²⁴ Ibidem, p 60.

qui sont appréhendés principalement par la vue, par le repérage d'indices visuels. Ces expressions peuvent nous permettre de discriminer des dispositifs architecturaux pouvant mettre, en état de crise peut-être, en tout cas de déstabilisation plus certainement, l'expérience piétonne. De même, en intégrant que la phobie « palie une carence côté *loi*, là où il y a rencontre de l'insuffisance de structure, de cadre, de limite. »¹²⁵, nous pourrions discerner dans le discours du passant les fragilisations de sa marche dans de telles circonstances spatiales (rapports, avant-postes, bornes).

Mais ce qui nous intéresse aussi, c'est la façon dont les présences sont mises en jeu dans de telles circonstances spatiales, nous inscrivant en cela dans le deuxième sens de l'expression « regard » que nous distinguions précédemment. « Dans la phobie, le regard est suspendu au manque, (...) le sujet est médusé par la partie élidée. (...) Le regard, dans la phobie, convoque l'espace et son découpage. Il oppose la *scène* et le *hors-scène*. »¹²⁶ Et c'est en cela que nous rejoignons aussi, nous semble-t-il, l'idée d'Autrui par le fait même qu'apparaît, en contrepoint au repérage visuel, ce qui échappe à la vue, ce qui est caché, « la partie élidée », le « hors-scène ». Autrui, qui est absent, est réintroduit en tant que celui qui regarde. « Ce qui circonscrit l'espace du phobique, ce sont les *évitements*. Du fond de l'espace qui se trouve à l'infini, *quelque chose le regarde*. »¹²⁷ De l'absence naît une présence, une présence invisible et inquiétante perçue par le passant et lui donnant l'impression d'être regardé, d'être exposé, vulnérable à Autrui. « C'est cela *l'insupportable*. Cela ne cesse pas de ne pas cesser de le regarder, par *intermittence*. À tout moment, cela peut surgir et de n'importe où, de n'importe quel point de l'espace. »¹²⁸

C'est ce qui est exprimé à propos de l'expérience de tels types d'espaces qui nous a entraînée sur le chemin de la phobie. Cette brève parenthèse nous semblait importante car elle nous permet de comprendre des mécanismes par lesquels nous pouvons avoir affaire à une situation d'émergence d'un trouble en rapport avec les qualités d'un espace. Dans le premier chapitre de cette seconde partie nous allons nous intéresser à la structuration du vécu par/dans le mouvement en cherchant à éclaircir les caractéristiques spatiales de ce dernier et ce que cela implique du point de vue du corps. Autrement dit, nous chercherons à comprendre comment,

¹²⁵ Denise LACHAUD. « Vois l'a – Partage et nouage des espaces dans la phobie - », in *Esquisses psychanalytiques* (Revue), n° 21, printemps 1994, p 75.

¹²⁶ Ibidem, pp 59-60.

¹²⁷ Ibidem, p 61.

¹²⁸ Ibidem, p 62.

en dépassant la relation de vis-à-vis sujet/objet, s'intéresser au mouvement propre de l'espace est une piste pour la conception vers d'autres qualités de l'espace public urbain. Et dans un second temps, par l'étude de trois pièces chorégraphiques contemporaines, nous approfondirons la question de l'expression de l'espace symbolique par les corps, dans le mouvement dansant/présentiel.

Chapitre 4 - La structuration du vécu par/dans le mouvement

1. Ludwig Binswanger et les modalités spatiales de l'expérience

L'approche de l'expérience piétonne par les rythmes nous conduit à interroger la nature de l'espace ici impliqué (et induit). Aussi, il faut comprendre que l'espace du mouvement ne peut pas être réduit à des coordonnées spatiales ou à une forme géométrique plus ou moins complexe et figée. L'espace du mouvement et du rythme prend aussi forme à travers des tonalités affectives et se transforme sans cesse. Si le détour par la phobie nous a permis de mettre en avant les enjeux relatifs aux qualités matérielles de l'espace et de rappeler que ce dernier peut se constituer en tant que dispositif dans l'expérience du passant ; l'étude de trois exemples de vécus de différents ordres (de déception ou de joie délirante ; réelles ou rêvées), relatés par Ludwig Binswanger, nous permet d'avancer plus avant sur la spatialité engagée dans l'expérience. Comme Caroline Gros-Azorin l'indique dans sa préface à *Le problème de l'espace en psychopathologie*, « La spatialité est un fil conducteur qui introduit à la compréhension de l'*essence du trouble* sans rien présumer de son origine cérébrale, physiologique ou plus spécifiquement psychopathologique. (...) Il n'est donc pas question de dresser le bilan des déficiences et des privations relatives au pouvoir-être de l'organisme humain lésé, mais d'éclairer sa "nouvelle modalité d'existence". »¹²⁹ Par rapport à l'effroi qui peut advenir dans le parcours, qui n'est pas nécessairement pathologique dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons et nous nous interrogeons quant au mouvement qui a ainsi lieu, à sa dynamique. L'espace thymique et les directions de signification, tels que les définit Ludwig Binswanger, nous informent en ce sens. Cette dynamique, cet élan, nous les étudierons à la fois en tant que direction de sens mais aussi comme expressivité du corps du passant qui est celle de la compréhension et du saisissement de l'espace.

1.1. L'espace thymique et le mouvement d'un rapport au monde

¹²⁹ Caroline Gros-Azorin, préface et traduction in Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), collection Philosophica, 1998, pp 19-20.

Le sens du rapport au monde, dont traite Ludwig Binswanger dans son projet de Daseinanalyse, s'organise autour de trois éléments : le corps (Leib), la tonalité affective (ou humeur, ou encore disposition thymique selon les traductions (*Stimmung*)) et l'espace (Raum). L'espace selon lui, et c'est là où nous le rejoignons, ne peut prendre sens que s'il est envisagé au même titre que le corps et la tonalité affective, et dans l'ouverture d'un rapport au monde qui survient de cette conjugaison. Dans la construction de sa pensée, s'il le définit au début comme relation du corps et de l'espace en énonçant : « Ce qui nous préoccupe au premier chef, c'est l'étayage de la théorie de l'espace du corps propre (*Leibraum*) et de l'espace ambiant en tant qu'une totalité fonctionnelle et l'élargissement du concept du corps propre à travers l'introduction du concept d'espace propre (en tant que contraire de l'espace étranger) qui montre de façon tout à fait exacte combien "labil" est l'espace orienté à l'égard de sa coordination au je et au monde. »¹³⁰; il complète son propos sur le rapport au monde avec la tonalité affective pour s'exprimer finalement en termes d'« espace thymique ». Quelle que soit l'action entreprise, Ludwig Binswanger explique qu'il s'agit d'un projet en direction du monde extérieur et qu'a lieu un mouvement vers les choses et/ou autrui. Et le sens qu'a ce projet en direction du monde dépend de la thymie, c'est-à-dire de la disposition affective du passant. Il dit à ce propos : « "Le monde" de la disposition thymique et de l'être-thymiquement-disposé a, à son tour, comme chaque secteur du monde, non seulement sa propre temporalité, mais aussi ses propres caractéristiques d'espace et de mouvement, ses propres formes d'expression spatiales dont émanent des exigences propres au vécu spatial. », en poursuivant que « dans ce monde de l'être thymique, (...) [il est question] d'un espace où il ne s'agit plus de buts et de fins pratiques et logiques, mais au contraire, comme on peut parfaitement le dire, d'un *Dasein* sans finalité, mais non moins riche et profond »¹³¹.

Mais, pour accéder à un tel entendement du vécu, Ludwig Binswanger insiste sur la médiation des « directions de sens » ou « directions de signification »¹³². Caroline Gros-Azorin rappelle à ce propos que « Ces significations dévoilent le sens de notre rapport-au-monde, son inscription qui est tout à la fois corporelle, thymique et spatiale. *Leib*, *Stimmung* et *Raum*, à savoir le corps, la disposition thymique et l'espace sont en quelque sorte les "radicaux

¹³⁰ Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), collection Philosophica, 1998, pp 61-62.

¹³¹ Ibidem, pp 88-89.

¹³² À propos des expressions « direction de sens » ou « direction de signification » proposées par les différents traducteurs, nous les utilisons indifféremment.

existentiels" que toute *Daseinsanalyse* devra identifier. »¹³³ Et c'est en cela que les directions de sens sont identifiables, à la croisée de cette triade. Pour expliciter sa conception, Ludwig Binswanger illustre dans ses écrits celles qui lui semblent primordiales dans l'expérience existentielle, à savoir *la chute* et *l'ascension* ainsi que *l'ampleur* et *l'étroitesse*.

Comme le rappelle Michel Foucault en introduction de *Le Rêve et l'Existence*, Ludwig Binswanger s'est attaché à démontrer le fonctionnement de ces directions de sens selon un axe vertical et la façon dont ce dernier prévaut à tout autre axe dans tout rapport existentiel, pour toute considération en tant que rapport au monde : « il faut rejoindre la dimension verticale pour saisir l'existence se faisant, dans cette forme de présence absolument originale où se définit le *Dasein*. Par là, on abandonne le niveau anthropologique de la réflexion qui analyse l'homme en tant qu'homme et à l'intérieur de son monde humain pour accéder à une réflexion ontologique qui concerne le mode d'être de l'existence en tant que présence au monde. »¹³⁴ La nuance et la précision quant au mouvement est dans cette expression, *saisir l'existence se faisant*, et c'est en cela que le mouvement dans l'approche de Ludwig Binswanger peut se différencier du mouvement orienté d'un corps selon un axe horizontal s'effectuant dans le registre du proche et du lointain par exemple, ou de l'immobilité tenant le sujet à distance, en position de recul, d'observation, sans qu'il ne participe de ce qui l'entoure. Cela rappelle « [c]ombien dans l'espace "thymique", je et monde forment maintenant une unité, ou en d'autres termes, combien l'individualité est ce que le monde est en tant que son monde »¹³⁵. Le mouvement existentiel se distingue en cela que les directions de sens – entremêlant corps, espace et tonalité affective – marquent d'une part une extériorisation, une rencontre et un partage, des variations dynamiques, des impulsions ; et d'autre part qu'elles sont liées à un système de relations qui ne se limite pas à un corps en tant qu'un ici absolu, mais qu'il s'agit bien d'un mouvement entre les choses.

1.2. La chute : un changement soudain de la spatialité dans la déception brutale

¹³³ Caroline Gros-Azorin, préface et traduction in Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), collection Philosophica, 1998, p 31.

¹³⁴ Michel Foucault, introduction et notes in Ludwig BINSWANGER, *Le Rêve et l'Existence*. Éditions Desclée de Brouwer, 1954, pp 104-105.

¹³⁵ Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), collection Philosophica, 1998, p 89.

« Lorsque nous nous trouvons en état d'abandon ou d'attente passionnée et que, soudain, l'attendu nous déçoit brutalement, et le monde devient « autre », et qu'ainsi totalement déracinés nous perdons notre appui sur lui, plus tard, après avoir retrouvé une base solide, nous nous reportons par la pensée à ces instants et nous nous disons : « J'étais alors comme frappé de la foudre » ou « comme tombé des nues ». »¹³⁶

Dans ce premier exemple manifeste de la *chute* comme direction de sens, l'expérience existentielle de « tomber des nues », telle qu'elle est rapportée, permet de réaliser l'intrication « tonalité affective, corps et espace » qui lui est propre.

La tonalité affective de la déception brutale marque un changement soudain du rapport établit avec le monde extérieur, un changement qui fait sortir de la paix. Le sujet est arraché à son mouvement d'harmonie avec ce qui l'entoure ; où soi et hors de soi trouvaient un équilibre, il se trouve exclusivement ramené à soi, coupé de la co-existence avec son environnement. D'autre part, cette chute marque une transformation de l'espace environnant qui, instauré en soutien, tout à coup c'est comme s'il disparaissait, s'absentait. De surface d'appui, il devient matière insondable, profondeur abyssale. Du point de vue du corps, s'il est certain que nous ne verrons pas une personne s'écrouler physiquement sur le sol, nous présumons que sa conduite corporelle sera affectée, déstabilisée, vacillante.

Enfin, la dernière chose que nous aimerais relever dans cet exemple c'est qu'il y a un « plus tard » comme l'indique Ludwig Binswanger. Cela permet d'insister sur le fait que la chute, si elle survient en tant que changement du rapport de présence, elle n'est ni un point de départ, ni une fin en soi. Autrement dit, il n'y a rien de permanent, ni de définitif ; il y a des variations, un mouvement qui évolue au gré des différentes directions de significations vitales où « l'image joyeuse et la joie qu'on en a ressentie, l'image triste et la tristesse qu'on en a éprouvée ne font qu'un : elles sont l'expression d'une seule et même onde qui croît et décroît, car de ce point de vue aussi, le thème que la présence se donne dans chacune de ces phases représente l'élément décisif. »¹³⁷

1.3. Ampleur et étroitesse, des qualités des co-existences

« Que l'on pense seulement à la teneur expressives d'espaces tels que les églises, les usines, les espaces de travail ou d'habitation, de paysages tels que "la plaine

¹³⁶ Ludwig BINSWANGER, *Le Rêve et l'Existence*, Éditions Desclée de Brouwer, 1954, p 131.

¹³⁷ Ibidem, p 151.

infinie" et la "mer infinie" ou une vallée montagneuse étroite, profonde au-dessus de laquelle les montagnes menacent de s'écrouler et qui enserrent tellement l'homme de la plaine, tandis que dans son foyer, cela "devient ample pour le cœur". Mais que l'on pense aussi aux formes (Gestalten) expressives spatiales qui émanent d'autrui dont la proximité tantôt nous épanouit le cœur, tantôt le serre. Mais comme il a été dit plus haut, des exigences de type spatiales partent inversement du je vers la physionomie du monde (...). Selon que je sens que c'est ample ou étroit pour le cœur, que le cœur s'épanouit de joie ou qu'il se serre de chagrin, qu'il est plein à déborder ou éteint et vide, l'expression du monde varie également. »¹³⁸

Ce deuxième exemple illustre la variation de l'expression du rapport au monde selon que les hommes – qu'ils soient de la plaine ou d'une vallée en montagne – parviennent à y reconnaître un foyer, à s'y inscrire dans leur foyer, ou non.

Cette idée de *foyer* comme espace de possibilité des co-existences est la clé de compréhension des directions de signification que sont l'ampleur et l'étroitesse. Ce n'est pas l'espace en termes quantitatif, mesurable, qui définit l'ampleur et l'étroitesse d'un espace, mais bien les tonalités affectives, telles que le débordement de joie ou le chagrin, et les sensations d'enserrement ou d'épanouissement. L'espace ne devient pas ample ou étroit uniquement et nécessairement car ses dimensions physiques l'inscrivent comme tel. Il le devient parce que le corps et l'affect vont aussi dans l'une ou l'autre de ces directions de sens et qu'a lieu un partage des présences entre les choses de l'environnement et les hommes.

1.4. L'ascension : un mouvement de recollement à la vie universelle

« Je me trouvais un soir, bien lasse, et je m'étais endormie au milieu des tourments d'un trouble intérieur intense. Je me vis en rêve, en train de marcher le long d'une grève interminable et le bruissement sempiternel des vagues, sur les brisants, leur agitation sans fin me jetèrent bientôt dans le désespoir. De toute mon âme, je désirais imposer silence à la mer, l'apaiser de force. C'est alors que je vis s'avancer, marchant parmi les dunes un homme de haute taille, coiffé d'un chapeau mou. Il portait un large manteau et tenait à la main un bâton et un grand filet, un de ses yeux était caché par une grosse boucle de cheveux qui pendait sur son front. Lorsqu'il s'arrêta à ma hauteur, l'homme déplia son filet et il prit la mer qu'il étala devant moi. Je regardais entre les mailles du filet, et, horrifiée, je voyais la mer mourir lentement devant mes yeux. Un calme inquiétant s'étendait

¹³⁸ Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), collection Philosophica, 1998, pp 88-89.

autour de moi ; les algues, les bêtes et les poissons pris dans le filet prenaient lentement une teinte brunâtre et un aspect fantomatique. En larmes, je me jetais aux pieds de l'homme, l'adjurant avec véhémence de rendre sa liberté à la mer car je savais à ce moment que l'agitation était la vie et que le calme signifiait la mort. Et l'homme déchira le filet et libéra l'Océan et lorsqu'à nouveau j'entendis les vagues mugir et se briser, je sentis en moi une joie délirante... et je m'éveillais »¹³⁹.

Le récit que rapporte Ludwig Binswanger dans ces lignes, qui a été vécu par une patiente en rêve, s'il se conclut en illustrant merveilleusement bien la direction de sens qu'est *l'ascension*, il exprime aussi pleinement la variation à travers des phases, le fait qu'il n'y a rien de définitif, comme nous le pointions avec le premier exemple à propos de la chute.

Cette histoire met à jour différentes tonalités affectives et directions de sens. La première phase de lassitude et d'isolement en marchant est l'expérience d'un paysage vaste et infini et où la patiente est renvoyée à elle-même. Dans cette étroitesse se dessine ainsi l'idée d'un monde qui ne lui serait pas propre mais pour lequel il y a un désir d'emprise, l'envie d'en faire son monde. Mais cela est irréalisable. Le son, immatériel et pourtant manifestation réelle de cette agitation environnante, est une présence très forte dans la construction de cette séquence qui submerge la patiente. Maîtriser la dimension sonore de l'expérience (« imposer le silence à la mer »), c'est parvenir à donner fin à cette agitation.

Mais cette fin, qui est inaccessible à la patiente, irréalisable, est apportée par une autre personne croisée en marchant, l'homme avec son filet. Dans cette rencontre avec un autre, et parce qu'il y a rencontre, les choses sont données à voir différemment et les points de vue se déplacent. La présence et l'intervention d'une autre personnes permet à la patiente de réaliser quelque chose, de porter un autre regard sur ce qui l'entoure. De ce désir d'emprise, elle mesure le pouvoir destructeur, cette force de mort, d'anéantissement. À vouloir faire autorité, se sont toutes les formes de vies individuelles qui disparaissent. Face à ce désir destructeur, Ludwig Binswanger explique : « il y a des moments où l'homme doit décider s'il veut garder sa pensée individuelle, son « théâtre privé » comme dit une malade, son arrogance, son orgueil et son défi ou bien si, (...) entre l'illusion et la vérité, l'homme veut bien s'éveiller de son rêve et prendre part à la vie universelle »¹⁴⁰, il faut choisir de quitter son monde particulier pour rallier « le monde en général ».

¹³⁹ Ludwig BINSWANGER, *Le Rêve et l'Existence*, Éditions Desclée de Brouwer, 1954, pp 185-186.

¹⁴⁰ Ibidem, p 183.

L'ascension succède à cette vision de mort, dans la réalisation que l'existence ne se fait pas à l'endroit du sujet, mais dans l'engagement de ce dernier avec son environnement. La « joie délirante » finalement exprimée est celle de l'ascension, de l'ouverture à la vie universelle, comme accession à la co-naissance corps/environnement. L'espace se re-déploie alors, présentant ainsi aux yeux de la patiente, une autre consistance par où son expérience recolle avec le mouvement de vie, de soi hors de soi.

La pensée de Ludwig Binswanger, que nous avons tentée de ressaisir ici, nous éclaire sur une manière de rejoindre l'approche de l'espace urbain dans la perspective que nous nous sommes proposée d'explorer, à savoir celle des rythmes de marche et du mouvement dans les ambiances. Les recommandations qu'il formule concernant les registres d'analyse de l'espace – en lien avec les tonalités affectives à l'origine de l'expression du corps selon des directions de signification – dans la pathologie, nous inspire une approche complémentaire et approfondie des effets de la matérialité spatiale telle que nous l'avons rencontrée avec la phobie. Et cela permet de ré-insister sur le fait que « il n'y a pas une intuition de l'espace générale et tout simplement constante, mais plutôt que l'espace reçoit d'abord sa teneur déterminée et sa destinée particulière de l'ordre du sens à l'intérieur duquel il se forme à chaque fois. (...) L'espace ne possède pas une structure simplement donnée, établie une bonne fois pour toutes ; mais plutôt il acquiert cette structure d'abord grâce au contexte général de sens, à l'intérieur duquel son édification se réalise. »¹⁴¹

Contexte général de sens		Formes d'expression spatiale
Directions de sens/signification	Tonalités affectives	
Chute	Déception brutale	Disparition de la surface d'appui
Ascension	Joie délirante	Monde universel, déploiement, recollement
Ampleur	Débordement de joie	Épanouissement
Étroitesse	Chagrin	Enserrement

*Illustration n°22
Structuration de l'espace par rapport à un contexte général de sens*

Lorsque Ludwig Binswanger énonce que « [p]our ce qui concerne l'analyse de l'espace au sein de la *pathologie*, (...) nous [avons affaire] aux catégories d'expression et de vécu, de mouvement

¹⁴¹ Cassirer cité en note de bas de page in Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), collection Philosophica, 1998, p 47.

présentiel et de mobilité ou d'attitude présentielle, de physionomie (au sens le plus large) et d'être-thymiquement-diposé. »¹⁴², nous allons poursuivre en cherchant à compléter notre propre grille d'analyse du point de vue plus particulier de la mobilisation du corps dans l'expérience sensible de la marche urbaine. Lui-même, s'il énonce clairement que la compréhension de l'expérience présentielle est au croisement de l'espace, des tonalités affectives et du corps, il ne s'exprime pas directement sur ce dernier, citant cependant, avec reconnaissance, les travaux contemporains de Erwin Straus à ce propos.

2. Espace présentiel et mouvement propre de l'espace chez Erwin Straus

C'est à partir de recherches sur « l'expérience vivante du temps » en psychopathologie que Erwin Straus en est venu à interroger « la connexion liant qualité d'espace, mouvement et perception ». Dans *Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception*¹⁴³, il s'attache à répondre à l'hypothèse selon laquelle à des modes d'expérience du spatial – mobilisant et distinguant un vécu basé soit sur le visuel soit sur le sonore – « correspondent des formes différenciées de la motricité et de la perception. »¹⁴⁴. Dit autrement, il s'attache à présenter la distinction entre mouvement finalisé (celui de l'espace optique, métrique) et mouvement présentiel (dans l'espace de la danse, l'espace aux qualités symboliques). Ce que nous retenons de la démonstration qu'il fait tout au long de son texte c'est qu'un espace qui fonctionne essentiellement sur le visuel a beaucoup plus de mal à mettre en mouvement le passant, dans le sens où, « mettre en mouvement » est le fait d'accéder à une expérience présentielle, où les corps participent au mouvement de l'espace ambiant et où cette coprésence est le vécu d'un « devenir-un ». Si Ludwig Binswanger démontrait la prégnance des tonalités affectives dans le rapport au monde et l'établissement de ce rapport de co-existence de l'espace et des corps selon des directions de sens/signification ; Erwin Straus insiste quant à lui sur une structuration de l'espace présentiel selon un

¹⁴² Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), collection Philosophica, 1998, p 106.

¹⁴³ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, pp 15-49.

¹⁴⁴ Et citation précédente, Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 16.

engagement des corps dans un devenir-un avec l'espace ambiant et par la reconnaissance des qualités symboliques de l'espace. Ces expériences sont accessibles dans un mouvement existentiel de soi hors de soi chez Ludwig Binswanger, et dans un mouvement présentiel (dansant) chez Erwin Straus.

2.1. Les modes de présence optique et acoustique

Pour Erwin Straus, entre espace optique et espace acoustique la mise en jeu du sujet dans l'espace et le temps n'est pas la même. Pour le son comme pour la couleur il explique le mode de présence de chacun et la façon dont se détermine le lieu de la source sonore et de la source lumineuse. À propos des couleurs il dit : « Nous voyons toujours les couleurs là-bas, c'est-à-dire dans une direction et à une certaine distance, à une certaine place en face de nous, limitées et délimitantes ; elles séparent l'espace, l'articulent en espaces partiels, en rapports de contiguïté et de profondeur »¹⁴⁵. Il insiste dans son raisonnement sur le mode de donation phénoménal du son. Il met en évidence la spécificité du caractère spatial du son dans le sens de la mise en mouvement. Ce qui distingue selon lui le caractère spatial du vécu sonore c'est de ne pas fonctionner sur un mode qui tend à la représentation – qui consiste pour le sujet à être à distance comme dans le vécu optique – mais de fonctionner sur la présence propre, c'est-à-dire *l'être dans*. Pour préciser cela il donne l'exemple suivant : « si nous ne nous trouvons pas dans un environnement familier mais, par exemple, dans l'agitation et le brouhaha d'une ville qui nous est étrangère par sa langue, ses mœurs et ses habitudes, les bruits perdent déjà cet effet spécifique ; leur mode de présence se rapproche de celui du ton, que la musique est seule à même d'engendrer dans tout sa perfection. Dans de telles circonstances, le bruit lui aussi pénètre et emplit l'espace ; homogénéisant celui-ci, il rend l'orientation difficile et accroît par là-même la confusion et l'étrangeté. »¹⁴⁶ Dans une telle situation, le son ne renvoie pas à un objet et à « la vie d'un objet », mais à un vécu pur et simple. Autrement dit, à la différence de l'espace optique, dans l'espace acoustique nous avons accès à un vécu présentiel, sans mise à distance du sujet et de l'objet, sans la tension du sujet vis-à-vis de l'objet. Erwin Straus pointe dans le sonore ses qualités d'induction motrice et d'homogénéisation spatiale et temporelle qui caractérisent l'expérience présente. Sa qualité d'induction motrice il l'impute à

¹⁴⁵ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p19.

¹⁴⁶ Ibidem, p 20.

l'immédiateté qu'il y a entre le stimulus et la réaction dans la perception sonore : « la façon dont le vécu du rythme diffère suivant que ce dernier s'offre sur un mode optique ou acoustique ne se limite pas à la sphère de la réceptivité. Car nous n'entendons pas seulement mieux un rythme que nous sommes capables de le voir, mais en outre, comme chacun sait, la suite rythmique de tons nous pousse à certains mouvements qui se distinguent spécifiquement des mouvements quotidiens de marche, de course et de saut. (...) L'expérience montre (...) que nous sommes saisis et emportés par le rythme musical sans devoir rien faire. La liaison entre le « stimulus » - le rythme entendu - et la réaction - le mouvement rythmique - est une liaison tout à fait immédiate. »¹⁴⁷ Quant à sa qualité d'homogénéisation, comme nous l'avons vu à travers l'exemple de l'agitation et du brouhaha de la ville étrangère, il l'explique par le fait que le son nous saisisse, qu'il emplisse l'espace et qu'à ce titre nous ne l'identifions plus comme objet. De l'expérience de la perception sonore, Erwin Straus montre la façon dont le son non seulement saisit le sujet, mais aussi l'immerge dans un tout : la prégiance sonore est caractéristique du fait que l'expérience du sujet est celle de l'émergence, du devenir et de la disparition du son, le vécu de l'espace-temps sonore.

2.2. Les moments gnosique et pathique de la perception

Pour poursuivre sa démonstration et parvenir à éclairer les formes différenciées de la motricité et de la perception du point de vue spatial en fonction des différentes régions sensorielles, Erwin Straus définit progressivement les moments gnosique et pathique dans la perception. S'il a présenté auparavant les manières différentes selon lesquelles la présence du sujet est impliquée à travers des rapports différents au son et à la couleur, ici il précise avec le moment pathique comment le sujet est engagé dans un devenir-un. « La distinction du sentir et de la sensation reste encore tout à fait intérieur à la sphère du vécu et à sa teneur. Le moment gnosique fait seulement ressortir le *quoi* de ce qui est donné objectalement, et le moment pathique, le *comment* de l'être-donné. »¹⁴⁸ L'ouïe et la vue procurent des impressions sensibles – c'est ce qui correspond au moment gnosique de la perception – mais pas seulement. La perception ne se limite pas à des impressions sensibles. En rappelant cela, Erwin Straus amorce une précision sur la nécessaire distinction qu'il faut faire entre « sentir » et

¹⁴⁷ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 22.

¹⁴⁸ Ibidem, p 24.

« sensations » grâce aux moments pathique et gnosique de la perception. La perception, nous dit-il, c'est aussi à la fois être saisi et se retrouver disposé. Et c'est en cela que s'établit le moment pathique de la perception. « Nous ne rapportons donc pas le moment pathique – que ceci ressorte expressément – aux objets avec leurs propriétés fixes ou changeantes qui pourraient, en raison même de ces propriétés, nous attirer, nous effrayer, nous opprimer... »¹⁴⁹, il démontre que le moment pathique ne peut pas être rattaché aux objets, mais au vécu originale et ordinaire. Le moment pathique est la communication avec les phénomènes immédiatement présente. Nous comprenons donc que la qualité d'induction motrice que notait Erwin Straus à propos de la perception sonore marque alors chez celle-ci l'ascendance du moment pathique. Enfin, il fait aussi apparaître que l'être distant propre à l'expérience optique n'est pas seulement caractéristique du point de vue spatial. L'être distant marque aussi un rapport au temps et donne lieu à la forme du temps historique. L'expérience présente se caractérise donc par un rapport immédiat aux phénomènes, immédiat dans l'espace et le temps, comme Erwin Straus en donne une illustration : « Avec le son, nous assistons présentiellement à quelque chose qui se produit ; avec la couleur, nous appréhendons de l'être distant. (...) Si, en ce moment même, nous levons les yeux vers le sommet de telle montagne ou vers telle localité, ils nous apparaissent comme *non encore* présents ou comme *n'étant plus* présents. Le vu gît à une certaine distance, devant ou derrière nous. Aussi l'espace se déployant au-devant de nous est-il une métaphore de l'avenir qui nous advient, et l'espace derrière nous, une métaphore du passé qui s'est éloigné de nous. En revanche, si nous percevons quelque chose par l'ouïe, nous l'avons déjà perçu, nous lui sommes déjà assujettis. »¹⁵⁰ De rappeler ces qualités temporelles dans le rapport au son et à la couleur nous permet de poursuivre sur l'idée de variation du moment pathique dans la perception sonore. Dans la lignée des caractéristiques d'homogénéisation et d'induction motrice de la perception sonore, le moment pathique apparaît comme une forme de l'universel. Selon Erwin Straus, il ne se réduit pas au vécu d'une certaine mise en état corporelle et donc pas à des cas déterminés. Aussi il note : « L'erreur qui consiste à limiter les phénomènes à ces cas exceptionnels où ils ressortent avec une particulière évidence, mais aussi à assimiler l'indifférence au néant et par conséquent à ne pas voir la portée principielle des observations eu égard aux cas singuliers – cette erreur paraît indéracinable en psychologie. (...) [C]es relations ne débutent pas seulement en un point

¹⁴⁹ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 23.

¹⁵⁰ Ibidem, p 27.

déterminé du temps – à partir du moment, en l'occurrence, où l'objet agit sur moi de façon notoire ; (...) il s'agit seulement d'une modification des rapports universels ou des communications avec l'objet, d'une variation du moment pathique en général. C'est un peu comme si un physicien voulait considérer le repos et le mouvement comme deux manifestations principiellement différentes. Mais le moment pathique n'appartient pas seulement à des cas ou à des phases singuliers de la perception, mais lui appartient de façon tout à fait générale et dans tous les cas ; enfin, il n'est pas non plus synonyme d'une mise en état corporelle spécifique. »¹⁵¹ Autrement dit, le moment pathique n'est pas un point de départ mais une variation. L'expérience est donc celle de vivre l'évolution de quelque chose qui existait avant et qui se poursuit. Le moment pathique est toujours déjà là, c'est une variation des rapports et communications avec l'objet/les phénomènes.

Au terme de son argumentation sur le moment pathique comme qualité spatiale et temporelle de la forme du vécu présentiel, Erwin Straus nous amène à comprendre que même si moments pathique et gnosique coexistent dans le vécu, le plus souvent, en raison de la conception de notre environnement donnant la primauté au visuel, le moment gnosique prend le pas sur le moment pathique de la perception – puisque le moment gnosique domine dans la vision et le pathique dans le toucher et l'ouïe. À partir de l'expérience sonore et dans une revendication de l'ordinaire comme meilleur contexte d'observation, il en vient à convoquer ensemble la musique et la danse à partir de trois exemples pour accéder aux structures par lesquelles se distinguent les deux formes fondamentales du mouvement : le mouvement finalisé et le mouvement dansant. Il va alors s'attacher à « appréhender ce que le mouvement dansant a de spécifique dans sa forme de manifestation, dans son mode de vécu et dans la façon dont il s'ordonne au mode acoustique de l'espace. »¹⁵² Si nous avons pu voir jusqu'à présent avec les formes du spatial la façon dont se présente l'espace dans l'expérience (être à distance vs homogénéisation et induction); avec la danse et par le mouvement il se dirige vers la mise à jour des structures des deux modes du spatial liés pour l'un au mouvement finalisé et pour l'autre au mouvement dansant. Si, comme il l'assure, nous pouvons facilement observer les différentes formes de vécu grâce à leurs différences, Erwin Straus propose, en s'intéressant au mouvement dansant, d'essayer d'exprimer la structure spatiotemporelle du vécu présentiel, ou autrement dit le rythme. Il commente : « c'est une chance que l'expérience quotidienne rende

¹⁵¹ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 25.

¹⁵² Ibidem, p 32.

chacun à même d'observer en personne quelle signification les qualités spatiales, et tout particulièrement le moment pathique, détiennent dans la formation des vécus. »¹⁵³ à la suite de quoi il donne l'exemple du cinéma, lorsque nous voyons un film sans musique ou avec musique. Si dans le premier cas nous sommes maintenus à distance de ce qui se passe à l'écran, Erwin Straus nous rappelle que la musique, lorsqu'elle est présente, assure le contact entre le spectateur qui alors assiste à l'action et non plus la contemple. Puis il cite la danse pour montrer son effet sur notre être moteur dans la musique. Selon lui, la musique « forme d'abord la structure d'espace dans laquelle le mouvement dansant peut se produire. L'espace optique est l'espace du mouvement finalisé, qui est dirigé et mesuré ; l'espace acoustique est l'espace de la danse. Danse et mouvement finalisé ne sont pas à comprendre comme des combinaisons différentes d'éléments moteurs identiques ; ils se distinguent comme deux formes fondamentales du mouvement en général, qui se rapportent à deux modes différents du spatial. » Et c'est là, selon nous, tout l'enjeu pour la conception, c'est-à-dire avoir connaissance de l'existence de deux modes différents du spatial et envisager de concevoir non plus dans la perspective de l'espace finalisé optique, mais aussi dans l'espace du mouvement, l'espace de la danse et donc réfléchir au mouvement propre de l'espace : le rythme.

Nous voudrions dès à présent formuler une remarque avant de poursuivre avec la pensée de Erwin Straus et préciser cette partie. La danse que mobilise Erwin Straus n'est pas la même que nous, c'est un effet des époques différentes où la danse a évolué d'une contemporanéité à l'autre. Ce texte *Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception* date de 1930. Au début du XX^{ème} siècle, la danse artistique présentée sur la scène des opéras et des théâtres est encore à l'état du ballet classique. Les danses de salon sont des démonstrations de bonne effectuation d'enchaînements de figures tout à fait maîtrisées¹⁵⁴. Cependant, c'est aussi à cette époque que de nouvelles recherches et expérimentations en danse se développent. La Danse Moderne est initiée et les chorégraphes et chorégraphies que nous mobilisons aujourd'hui descendent des recherches en danse qui ont débutées à l'époque de Erwin Straus. Issus pour certains de la Post Modern Dance et appartenant pour d'autres à ce qui est qualifié aujourd'hui de Danse Contemporaine, nous pensons pouvoir dire que les exemples que nous mobilisons dans ce travail de recherche sont dans la lignée de cette idée du mouvement que

¹⁵³ Et citation suivante, Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, pp30-31.

¹⁵⁴ Nous pensons en particulier à la pratique de la danse jazz relatée par Siegfried Kracauer dans l'une de ses miniatures urbaines. « Le voyage et la danse », Siegfried KRACAUER, texte publié dans le *Frankfurter Zeitung*, le 15 mars 1925.

propose Erwin Straus. La Post Modern Dance s'est attachée au quotidien et à l'ordinaire, à la marche comme mouvement (sans le recours nécessaire à la musique), poursuivant d'une façon encore plus radicale les réflexions sur la qualité de mouvement, sur le sens et les sensations de la Danse Moderne qui se tenait déjà loin de la performance et de la maîtrise physique et de la représentation de la Danse Classique. Nous en appelons donc, à la différence de Erwin Straus, à une danse artistique certes, une danse non pas de la représentation mais de la mobilisation du vécu du corps dans l'expérience de l'espace aux qualités symboliques.

Si jusque là nous avons vu comment le mode acoustique du spatial donne lieu à un vécu présentiel s'ordonnant à des principes d'homogénéisation et d'induction qui impliquent et rendent possible le devenir-un ; cette analyse de la formation des vécus va être complétée par l'observation du système de rapport par lequel se réalise l'élargissement du corps dans l'espace dans des mouvements non dirigés et non limités (qui constituent le mouvement dansant). Les trois exemples que donne Erwin Straus et qui font appel à la danse rendent compte : pour le premier, de l'évolution des formes corporelles sur des variations musicales ; du tournoiement pour le second où, du vivre présentiel et du devenir-un, la danse fait apparaître l'idée de partenaire (et de l'environnement comme partenaire) ; et enfin avec les mouvements *d'en avant* et *d'en arrière* où, la danse privilégie les directions de sens/signification aux directions princeps, c'est-à-dire les qualités symboliques de l'espace comme système de rapport du mouvement dansant.

2.3. Évolution des formes corporelles et du mouvement

« si nous invitons quiconque à aller tout d'abord de son pas habituel, puis à marcher sur une musique de marche et à se mouvoir enfin aux sons d'un menuet, nous pouvons bien observer la métamorphose complète de la forme du mouvement. La personne cessera peu à peu d'«aller» pour «évoluer», c'est-à-dire que son pied ne se posera plus sur le talon – comme dans le mouvement d'aller ou même encore de marcher en musique – mais sur la pointe, à partir de laquelle il se déroulera. »¹⁵⁵

Dans ce premier exemple, Erwin Straus met en avant la transformation de la forme du mouvement (d' « aller » à « évoluer ») à travers celle de la disposition corporelle dans son lien à l'environnement sonore. Accéder à l'état d' « évoluer » par le mouvement marque une

¹⁵⁵ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 33.

manière immédiate de faire et d'être qui ne réduit plus le mouvement à un simple déplacement dans l'espace métrique/physique ; mais qui l'instaure comme fondement d'une transformation du corps dans son rapport à l'environnement. Cette évolution de la forme corporelle marque pour Erwin Straus l'expression de l'accession au mouvement propre de l'espace. À propos de cette relation du corps à son environnement en tant que mouvement, à propos de ce mouvement dansant, il pointe le processus d'élargissement de l'espace corporel selon lequel le corps emplit l'espace par le mouvement. Cet exemple du passage d'« aller » à « évoluer » à travers le détail des pieds, comme manifestation de la transformation de la forme corporelle du mouvement et du rapport à l'espace, nous a été donnée à expérimenter lors du stage *De l'importance du rythme en danse*¹⁵⁶ à Bruxelles en novembre 2011. Le passage par cette pratique fut important pour réaliser les changements impliqués du point de vue du corps dans le vécu de son engagement et de la perception de l'environnement. Nous pouvions explorer à cette occasion ces variations du rapport du corps à l'espace dans le mouvement. C'est pourquoi nous choisissons de rapporter ici ce que nous notions à l'issue d'un exercice de marche.

Cela s'est déroulé en deux temps. L'exercice commençait par la « forme ordinaire » de la marche, quand le talon vient se poser le premier sur le sol. Au cours de cette déambulation qui devait s'étendre à l'ensemble de l'espace du studio de danse, il nous était demandé de procéder à une progressive accélération sans recourir cependant à la course. Nous étions donc dix-neuf à marcher de plus en plus vite dans cette salle en faisant attention à ne surtout pas nous heurter. Nous ressentions petit à petit que notre corps était de plus en plus difficile à bouger, il devenait de plus en plus lourd, sans souplesse ni légèreté. D'un point de vue sonore, par cette forme de marche nous générions un déplacement extrêmement bruyant qui transformait le studio de répétition en un vacarme brutal et agressif. La pièce vibrait de toute part sur un mode apocalyptique de résonnance : comme si la destruction était imminente avec tout le monde qui, dans un dernier élan, se retrouvait au pas. À la suite de cela, il nous a été demandé d'initier la marche par la pointe des pieds : la déambulation par les orteils. Il n'y avait rien d'évident à cet exercice. C'est dans sa répétition au fil des jours que nous sommes parvenue à en éprouver les évolutions que cela impliquait du point de vue du corps et de son plein engagement dans l'espace dans le mouvement. Quelques indices nous indiquaient lorsque

¹⁵⁶ Workshop *De l'importance du rythme en danse*, Bruxelles, 21-25 novembre 2011. Françoise DUPUY, assistée d'Isabelle DUFAU, « Le rythme du corps » (10h-13h). Anouck LLAURENS, « Une introduction au rythme selon Schirren » (14h30-17h30).

nous atteignions cette « forme » de marche, cette forme du mouvement dansant dont parle Erwin Straus. Tout d'abord, la marche devenait quasiment silencieuse : le son des pas indiquait clairement si c'était le talon ou la pointe du pied qui contactait le sol en premier. Cela demandait en conséquence une correction de notre posture. Concernant l'axe du corps se trouvant généralement établi perpendiculairement au sol entre les deux pieds, cette forme de marche demandait à ce qu'il soit alors projeté en avant de soi ; autrement dit il ne s'agissait plus d'assurer la stabilité de son corps, mais plutôt de se laisser emporter dans l'élan du mouvement. Ce changement d'aplomb du corps initié par la pointe des pieds manifestait donc l'engagement du corps dans son ensemble et plus particulièrement du tronc dans le mouvement. Cela nous permettait de faire le lien et d'éprouver cette réflexion d'Erwin Straus : « En soulignant cette différence [lorsque la personne cesse d'«aller» pour «évoluer», lorsque son pied ne se pose plus sur le talon mais sur la pointe], nous puisions seulement dans les modifications qui affectent l'ensemble du mouvement un détail particulièrement flagrant. Il signifie que le tronc et les membres prennent autrement part au mouvement global, et en l'occurrence, que les mouvements du tronc se sont multipliés. Cet accroissement de la *motricité du tronc* est une caractéristique décisive »¹⁵⁷. Nous approfondirons cette question de la motricité du tronc dans la suite de ce chapitre avec les recherches de Steve Paxton, danseur qui dans un travail minutieux décortique l'implication de chaque partie du corps dans l'extension du mouvement à l'ensemble du corps à partir de la marche ordinaire et jusqu'à danser la marche. Et la particularité de Steve Paxton de travailler à la fois sur la marche ordinaire et la marche dansée nous semble tout à fait opportune vis-à-vis des propos par lesquels poursuivait Erwin Straus. « Si nous pouvions nous permettre de recourir à une image, nous dirions que dans la marche, le tronc est mû comme le roi l'est aux échecs : avec un minimum de mouvement propre et une protection maximale à l'égard de tout danger. Les organes sensoriels et les membres veillent au tronc et agissent pour lui à la façon dont les pions et les officiers le font pour le roi. Et de même qu'aux échecs, tous dépendent de celui-ci – malgré l'étroitesse de son rayon d'action – l'existence du tout organique est liée à la présence du tronc et à son intégrité. (...) Dans la danse, en revanche, nous trouvons un tout autre schéma de mouvement. Le tronc n'est plus une partie qui passivement accompagne le reste du corps ; son mouvement propre domine bien au contraire l'ensemble du mouvement. » Avec

¹⁵⁷ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 33.

Steve Paxton nous verrons que la séparation n'est pas si franche entre marche et danse au regard de l'importance qu'à la marche dans la danse contemporaine. Et d'ailleurs, comme l'écrira Erwin Straus, se défendant de faire référence à la danse comme à un cas particulier, « L'élargissement de l'espace corporel atteint son plein achèvement lorsque, comme dans la danse, le tronc lui-même est introduit dans le mouvement. »¹⁵⁸ C'est pour cela que nous souhaitons nuancer ce propos sur la passivité du tronc dans la marche ordinaire, car si en effet son expressivité est certainement plus discrète, le tronc participe tout de même au mouvement dans la marche ordinaire. Une marche ordinaire pouvant être dansante lorsque dans le rapport des corps à un environnement le moment pathique de la perception peut prendre l'ascendant, où cette rencontre peut donner lieu à un vécu du mouvement dansant en marchant. Cette motricité du tronc, amplifiant le mouvement à l'espace, accompagne aussi des changements de la perception de son propre corps, de la présence des autres et de l'espace lui-même. Ainsi, la prise de vitesse facile (lors du stage) bien que nous étions toujours en train de marcher (et non pas de courir) pouvait être le deuxième indice de notre « réussite » dans cet exercice. La marche s'ouvrirait donc à une grande légèreté ainsi qu'au frôlement de l'air. Les autres personnes présentes se transformaient en souffles. L'espace menaçant de s'écrouler précédemment, trop étroit pour contenir un tel déplacement des corps, était alors bien plus spacieux, plus ouvert. Nous comprenions alors que la transformation de la posture permet un élancement différent et d'atteindre d'autres états de la spatialité et du mouvement. Changer la façon dont on vient prendre appui sur le sol implique la construction d'une corporéité pour atteindre un état du mouvement et de la spatialité. Les évitements étaient beaucoup plus simples à réaliser et cela sans rompre l'accélération. Cette situation était donc bien différente de la première qui imposait souvent l'arrêt. « En allant, nous nous mouvons *à travers* l'espace, d'un lieu à un autre ; en dansant, nous nous mouvons *dans* l'espace. En allant, nous couvrons une certaine distance, nous arpentons (...) l'espace. La danse, en revanche, est un mouvement *non dirigé* et *non délimité*. De même que le rapport à la direction et à l'éloignement, le rapport à la mesure spatiale, à la limitation spatiale et temporelle lui fait défaut. La piste de danse peut avoir une configuration quelconque. Elle restreint le danseur, mais pas à proprement parler la danse. C'est précisément le caractère quelconque de cette configuration, l'indifférence de sa grandeur et de sa forme qui nous permettent de reconnaître que le mouvement dansant trouve

¹⁵⁸ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 39.

ses bornes, mais non sa limite nécessaire, aux extrémités de la surface sur laquelle il évolue – alors que l'acte d'aller est limité en lui-même par son point de départ et son terme. »¹⁵⁹ Comme nous l'avons déjà pointé, modifier sa façon de marcher, de venir poser son pied au sol, implique tout un ensemble de métamorphoses. Parce que cela permet de faire évoluer l'environnement sonore, de donner l'impression au corps de changer de matérialité, la perception du même espace est totalement différente. L'espace n'est plus quelque chose de donné en tant que tel, de déjà-là, de fixé comme l'expliquait Erwin Straus ; l'espace prend forme dans le mouvement. La chorégraphe, Françoise Dupuy disait, à propos de cet exercice, qu'il s'agissait de nous faire expérimenter et éprouver le fait d'entrer dans le mouvement de l'espace. Il s'agissait donc de donner au corps la connaissance de ses possibilités à travers la conscience du poids, de la vitesse, de la posture, de l'amplitude et de se laisser porter par l'impulsion. Pour elle, utiliser la pointe des pieds dans la marche c'est se rendre proche de l'espace, c'est aller près du monde et travailler la continuité du mouvement.

2.4. Vers les qualités spatiales du mouvement dansant : le tournoiement

L'exemple suivant, dans lequel Erwin Straus en appelle à l'expérience du tournoiement poursuit le chemin vers l'élucidation des qualités spatiales faisant système dans le mouvement dansant. Le vécu présentiel qu'inscrit le mouvement dansant donnant à éprouver l'être *dans* l'espace – à la différence du mouvement finalisé qui lui se rapporte aux directions et distances – porte la marque de la prégnance du moment pathique par lequel « nous ressaisissons le vécu du corps dans sa relation au monde ambiant »¹⁶⁰ – se distinguant du vécu du corps dans sa relation « au monde en général » du moment gnosique, dominante du mouvement finalisé. « [C]e motif de l'élargissement de l'espace corporel dans l'espace ambiant – motif que nous avons d'abord pu relever dans les mouvements du tronc – se répète en fait dans les mouvements d'avancée et de recul, dans les évolutions latérales et les tournoiements ; en fin de compte, nous ne le trouvons pas seulement dans les mouvements du tronc et les diverses sortes de pas, mais dans l'ensemble du mouvement. »¹⁶¹ Les mouvements du tronc et l'élargissement

¹⁵⁹ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, pp 34-35.

¹⁶⁰ Ibidem, p 37.

¹⁶¹ Ibidem, p 35.

de l'espace corporel qu'ils font exister sont la manifestation de cette relation au monde ambiant. En introduisant l'expérience du tournoiement, Erwin Straus pointe que l'élargissement de l'espace corporel n'a pas lieu seulement dans les mouvements du tronc. Il nous entraîne donc dans la compréhension de la subtilité qu'impliquent mouvement du tronc et tournoiement, où le second n'engage pas seulement le corps dans l'espace par le mouvement, mais entraîne le corps dans le mouvement de l'espace. Si l'élargissement de l'espace corporel caractérise le mode de manifestation du mouvement dansant, il permet aussi de décrire ce qui est vécu ; et c'est l'idée même de rapport à l'espace *ambiant* à laquelle nous recourons pour décrire ce qui est vécu. À propos du tournoiement, cette forme de mouvement à la fois présente dans les danses enfantines et dans les danses du monde, il dit : « Il existe toute une série de formes de mouvement que l'on peut pousser jusqu'au vertige, jusqu'à l'évanouissement ou l'extase. Le tournoiement est l'un des plus fréquents et des plus répandus d'entre-eux. (...) Et pourtant, le fait que nous apprécions dans la danse un mouvement qui dans d'autres circonstances nous semble tout à fait incommoder et déplaisant aurait en vérité de quoi surprendre et nous faire réfléchir. »¹⁶² Nous en revenons à la distinction qu'il fait depuis le début, à savoir que le mouvement singulier de tournoiement « ne se vit pas en soi de la même façon suivant qu'il a lieu dans l'espace à structuration optique de l'agir finalisé ou dans l'espace de la danse », dans un rapport à l'espace en général ou dans celui à l'espace ambiant.

*« L'espace dans lequel nous nous mouvons lorsque nous sommes emportés par un carrousel ou que nous dansons – celui-là même dont nous voulons parler ici – a perdu sa direction ferme. Il est bien sûr encore un espace pourvu d'extension et de directions, mais ces directions ne s'ordonnent plus spécifiquement autour d'un axe ferme ; elles sont mouvantes et tournent pour ainsi dire de concert avec nous. (...) En un tel espace, nous ne pouvons plus agir ; nous pouvons seulement vivre participativement »*¹⁶³.

La description du vécu faite ici par Erwin Straus est un autre exemple de l'expérience dont rendait compte Henry Maldiney dans Sainte Sophie. Comme dans les mouvements du tronc, nous retrouvons ici l'ordonnance de quitter son axe. Ce qui était vrai pour le corps à propos de l'évolution de la forme corporelle du mouvement en s'arrachant à la stabilité de son axe

¹⁶² Et suivantes, Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, pp 39-40.

¹⁶³ Ibidem, pp 39-40.

vertical, l'est aussi dans le tournoiement où opère un détachement à une disposition ferme. Si dans les mouvements du tronc le corps quitte son rassurant axe de stabilité, dans l'élargissement de l'espace corporel, le vécu se détache de l'idée de fixité de l'espace environnant. Le fait même de parler d'espace *ambiant* implique cette mouvance des corps. « La modification de la structure spatiale telle que nous l'observons dans la danse fait simultanément se métamorphoser le vécu de l'être-en-vis-à-vis et la tension sujet-objet qui, dans l'extase, connaît sa pleine suspension. Lorsque nous tournoyons dans la danse, nous nous mouvons d'emblée dans un espace qui est complètement modifié par rapport à l'espace finalisé, mais cette modification de la structure spatiale s'accomplit seulement dans un vivre participatif et pathique, et non dans un acte gnosique de pensée, d'intuition ou de représentation – ce qui, bien compris, signifie : le vivre présentiel se réalise *dans* le mouvement et n'est pas provoqué *par* le mouvement. »¹⁶⁴ Si nous laissions poindre l'idée de mouvance des corps, c'est bien par rapport à ce fait que le vivre présentiel se réalise *dans* le mouvement ; mais c'est aussi parce qu'à propos du mouvement dansant Erwin Straus montre qu'il est un mouvement fluctuant. Comme il n'est ni dirigé, ni limité, le mouvement dansant n'en réfère pas à un espace-temps historique (avec point de départ et point d'arrivée, avec un état propre à chaque situation, avec un passé et un avenir, etc.). Le mouvement présentiel « ne connaît que des fluctuations : il enflé et décroît, s'élève et retombe. Il ne suscite aucune modification ; il n'est pas un procès historique. »¹⁶⁵ Ampleur et étroitesse, ascension et chute sont un faire corps, un devenir-un fluant dans sa rencontre avec l'espace environnant, devenu espace ambiant dans cette coprésence. « La suspension de la tension sujet-objet, qui s'opère à travers la danse entière jusqu'à l'extase, n'est pas le vécu d'une dissolution du sujet, mais celui d'un « devenir-un ». C'est pourquoi le danseur a besoin d'un partenaire, d'un individu ou d'un groupe ; c'est pourquoi le danseur a besoin avant tout de la musique, qui seule donne à l'espace entier un mouvement propre auquel le danseur peut prendre part. Ce dernier est introduit et emporté dans le mouvement ; il devient membre d'un mouvement d'ensemble qui saisit harmoniquement l'espace, l'autre et lui-même. »¹⁶⁶ C'est dans cette perspective que nous faisions la proposition de l'ambiance comme mouvement (dansant/présentiel), où la musique se présente comme un partenaire et ce à partir de quoi nous disons que l'espace ambiant est un

¹⁶⁴ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 41.

¹⁶⁵ Ibidem, p 41.

¹⁶⁶ Ibidem, p 42.

partenaire. Par la suite, c'est avec les pièces chorégraphiques *One Flat Thing, Reproduced* de William Forsythe et *Projet de la matière* de Odile Duboc que nous approfondirons du point de vue de la mobilisation du corps et des gestes ces idées de partenaire et de devenir-un.

2.5. L' « en allée » et le « faire retour », l'espace aux qualités symboliques

Enfin, avant de poursuivre avec des exemples empruntés à la Danse Contemporaine qui nous semblent prolonger les réflexions de Ludwig Binswanger et Erwin Straus sur le mouvement et la perception de l'espace, et d'établir un lien par le corps à notre contexte d'étude (la marche ordinaire dans l'espace public urbain) ; nous allons insister avec Erwin Straus sur un point permettant de définir l'espace présentiel et ainsi de distinguer son vécu de celui de l'espace métrique et du mouvement finalisé. « L'analyse du mouvement vers l'arrière nous a tout à la fois forcés et aidés à découvrir une dernière caractéristique essentielle pour la psychologie du mouvement : la distinction des espaces historique et présentiel. »¹⁶⁷ Comme nous l'avons vu auparavant, la danse plongeant la personne dans un vivre participatif et pathique du devenir-un, où la relation entre espace et corps évolue en permanence et où l'espace est espace ambiant et partenaire ; c'est une modification de la structure spatiale qui est à l'œuvre. Et comme nous rappelions précédemment l'ampleur en tant que qualité de la coprésence du corps et de l'espace ambiant, nous citons Ervin Straus qui dit aussi : « Tandis qu'une distance s'étire d'ici à là-bas, et a par le fait même une situation et un emplacement déterminés, l'ampleur ne s'ordonne pas de la même façon à la place et au lieu. L'ampleur n'est ni ici, ni à l'horizon ; elle n'est pas non plus sur une ligne qui relierait l'ici à d'autres points de l'espace, ou ces derniers les uns aux autres. N'étant pas du tout déterminable quantitativement, elle est une qualité de l'espace. Aussi pouvons-nous dire à bon droit que le mouvement dansant s'ordonne aux qualités symboliques de l'espace. » Qu'implique le fait d'entrer dans le mouvement de l'espace du point de vue du vécu par rapport à ce à quoi nous renvoie l'expérience de l'espace finalisé ? Pour répondre à cette question, Erwin Straus prend l'exemple du mouvement de l' « en arrière » et il commente : « Nous vivons l'acte d'aller en arrière comme une contrainte, celui de danser en arrière comme un faire spontané. (...) [L]e mouvement vers l'arrière tel qu'il

¹⁶⁷ Et suivante, Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 45.

s'accomplit dans la danse n'est plus du tout sous-tendu par ce même besoin de préservation qui est inhérent à la marche. Il est absent parce que le mouvement dansant se déroule dans un espace autrement structuré que le mouvement finalisé. »¹⁶⁸ Comment la structure de l'espace se modifie-t-elle dans le mouvement présentiel ?

« Lorsque nous utilisons un véhicule pour aller de chez nous à notre lieu de travail, le caractère de l' « en allée » (« Hinweg ») se maintient, même si nous sommes assis le dos tourné à la direction du véhicule. Ce qui est derrière nous a quand même le caractère de l' « en avant » (« Vorwärts »). Et lorsque la situation s'inverse, ce qui est devant nous conserve le caractère du « retour » (« Zurück »). »¹⁶⁹

Peu importe que nous soyons assis dans le sens de la marche où non, c'est la signification du trajet qui est importante, plutôt que la direction empruntée et orientée par rapport au corps. Que nous soyons dos au sens de circulation, autrement dit en marche arrière, nous n'en serons pas moins sur le chemin de l'aller. Et de la même façon, que nous soyons dans le sens de la marche, nous pouvons être sur le chemin du retour, nous pouvons être en train de faire retour : « en allant *en avant*, nous pouvons *faire retour* (zurückkehren). Les chemins d'aller et de retour ne sont pas déterminés par les directions princeps. »¹⁷⁰ Dans l'en allée et dans le retour, que ce soit en avant ou en arrière, dans le mouvement du vécu présentiel, il n'y a pas d'agir, il y a un être dans l'idée symbolique de ce mouvement. Dans le mouvement dansant, corps et espace s'articulent. Et le fait même de l'existence de cette articulation indique qu'il n'est pas centré sur le corps. Dans le mouvement dansant, le rapport à l'espace ne s'établit pas à partir du corps, mais grâce aux directions de sens/signification du vécu (à propos desquelles nous en rappelons à Ludwig Binswanger). Où le mouvement finalisé en appelle à la structuration des directions princeps (gauche, droite ; devant, derrière ; au dessus, en dessous) ; le mouvement présentiel se structure par les directions de sens/signification. « L'espace, les espaces limités dans lesquels nous vivons sont à chaque fois reliés les uns aux autres, articulés en eux-mêmes et à l'intérieur de l'ensemble, à titre d'espaces partiels, par la relation du lieu de séjour à la patrie. (...) En règle générale, l'articulation de l'espace suivant les directions princeps de l' « avant » et de l' « arrière » coïncide avec son articulation

¹⁶⁸ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p 43.

¹⁶⁹ Ibidem, p 44.

¹⁷⁰ Ibidem, p 43.

historique en un espace de combat et de fuite. (...) En dansant nous ne nous mouvons plus dans une portion limitée de l'espace qui serait dirigée sur un « ici » ferme, mais bien dans un espace homogène, libre de toute différenciation directionnelle et de toute valence locale. Dans la danse, le mouvement vers l'arrière ne contredit pas les impulsions dynamiques que l'espace conditionne ; aussi est-il dépourvu de ce caractère pénible et pesant qui dans l'espace optique se rattache à la marche arrière. »¹⁷¹ Pour nous, la meilleure illustration du dépassement de l'espace métrique et du mouvement finalisé est la pièce chorégraphique *Umwelt* de Maguy Marin. Alors que les pas seront cadencés tout au long de la pièce, nous échapperons à l'espace métrique pour atteindre le mouvement de l'espace symbolique avec les danseurs. L'expérience y est celle de l'espace présentiel, de cet espace dont les qualités symboliques structurent le vécu à partir des directions de sens/signification plutôt qu'à partir des directions princeps.

	Mouvement dansant/présentiel	Mouvement finalisé
Structure du vécu	Rythme Qualités symboliques de l'espace Moment pathique (se retrouver disposé) Directions de sens/signification Devenir-un	Qualités historiques de l'espace Moment gnosique (être saisi, impressions sensibles) Directions princeps Vis-à-vis sujet/objet
Caractéristiques spatiotemporelles	Mode acoustique du spatial Espace ambiant partenaire Homogénéisation spatiotemporelle Variation, fluctuation	Mode optique du spatial Espace fixe, limité et orienté Partition spatiotemporelle
Du point de vue du corps	Induction motrice Accroissement de la motricité du tronc Élargissement de l'espace corporel Se mouvoir <i>dans</i> l'espace	Être à distance Passivité du tronc Stabilité Se mouvoir <i>à travers</i> l'espace

Illustration n°23
Structuration du vécu par le mouvement

3. Les formes du corps, Steve Paxton

¹⁷¹ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, pp 44-45.

Les paragraphes suivants sont basés sur le contenu du dvd-rom *Materiel For the Spine*¹⁷², dans lequel le danseur américain Steve Paxton consigne ses réflexions, observations, analyses et exercices pour la pratique de la danse improvisée qu'il a développée dès le début des années 1970. *Material For the Spine* représente une quête de la maîtrise de la forme pour l'improvisation en danse. La méthode que transmet Steve Paxton dans ce dvd-rom, la façon dont il choisit de travailler, se fait dans la perspective du *Contact Improvisation*. Cette pratique de la danse mise son expérience, comme son nom l'indique, sur l'improvisation des danseurs dans le contact physique entre eux. Cette forme d'interaction entre les corps s'appuie sur la connaissance et la maîtrise par le danseur du déplacement du poids dans son propre corps et dans le corps de ses partenaires. Il y a donc une part importante de cette danse qui est assujettie aux appuis qui ne se limitent donc pas à ceux sur le sol, mais s'étendent à ceux qui naissent du contact et évoluent avec les autres danseurs. Concentré à un moment donné sur l'étude du fonctionnement de la colonne vertébrale, ce « cours », ou cette sensibilisation que propose ici Steve Paxton semble assez fondamentale pour ce qui est de la mobilisation du tronc dans la marche. À propos de *Material For the Spine*, Steve Paxton introduit l'exposé de ses recherches en disant : « Je souhaitais orienté la conscience vers les sensations internes les moments où l'activité du squelette se révèle à l'usage (...). *Material For the Spine* recherche les sensations qui créent le passage du normal au formel. »¹⁷³

« *Material For the Spine* part d'un principe : le danseur dispose d'une palette de sensations corporelles. La méthode tente de distinguer certains événements naturels et de mettre au point des exercices permettant de les isoler pour les observer. »¹⁷⁴ C'est donc selon ce principe que Steve Paxton s'empare de la marche. Dans son travail de recherche pour le *Contact Improvisation*, il insiste sur la marche comme « fondement ». Il présente cette aptitude du corps humain à la marche comme le deuxième mouvement de l'être après la respiration. Avant d'en venir plus strictement à la mobilisation du tronc dans son étude pour la danse, précisons quelques éléments concernant la respiration, telle qu'il l'observe, et au même titre de laquelle la marche fait partie de cet ordre des mouvements fondamentaux, poursuivant ainsi les réflexions de Erwin Straus et Ludwig Binswanger au sujet du corps en mouvement.

¹⁷² Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

¹⁷³ « Introduction » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

¹⁷⁴ Ibidem.

3.1. États émotionnels et sensations : matière expressive du corps

Pour Steve Paxton, la respiration est en tant que telle une approche du mouvement. Dans un exercice auquel il invite les contacteurs¹⁷⁵ à consacrer un instant à l'observation de leur respiration en étant debout, les yeux fermés, il les amène à ressentir ce qu'il appelle une « petite panique ». De quoi s'agit-il ? Au cours de cet exercice de respiration il leur demande petit à petit d'inspirer et d'expirer de plus en plus profondément et lentement. Alors, dans l'installation progressive de cette forme de respiration, il pointe dans l'expiration la possibilité de bloquer les organes, en expirant très profondément jusqu'à ne plus avoir d'air dans les poumons. La petite panique peut alors surgir de ce moment-là, être ressentie ici. Les poumons vidés de leur air, le corps entier saisit dans les tréfonds de cette expiration et le malaise qui en découle « [c]ela suggère que manquer d'air touche aux émotions ». Et il souligne qu' « en revanche, c'est très agréable de se remplir pleinement, aucune panique du genre « oh je vais m'explorer ! » à la fin d'une inspiration. »¹⁷⁶ Et comme la respiration, la marche se mêle aux émotions.

De ces états émotionnels et de ces sensations, Steve Paxton retire la matière expressive de son corps. « Je suis un danseur. Cela veut dire qu'en situation de spectacle, ce sont mes sens, la manière dont je les ai exercés, la possibilité même de les exercer et la somme d'informations à libérer en spectacle, qui forme ma palette. Comme si les sensations étaient des couleurs à mélanger et à libérer au moment du spectacle. »¹⁷⁷ Il analyse minutieusement la marche jusqu'à l'interpréter en dansant. Et d'une façon plus générale, de la respiration aux gestes du corps, les théories de la danse contemporaine – et la façon dont elle est pratiquée dans l'entraînement ou le spectacle – rendent manifeste cette idée du mouvement de l'existence et de l'entremêlement certain du mouvoir et du s'émouvoir dans le mouvement. Dans un chapitre du dvd-rom intitulé *La marche des oiseaux*, Steve Paxton rend compte dans un premier temps d'une approche physiologique. À la fois par les exercices qu'il propose et son

¹⁷⁵ Ce dvd-rom rassemble un grand nombre de séquences de différentes natures (extraits de stages, de conférences, captures de mouvements, animations) qui constitue la forme originale de cet « enseignement », ou initiation au *Contact Improvisation* pour des danseurs (appelés aussi « contacteurs » au sein de cette pratique).

¹⁷⁶ « À la base : respirer une approche » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

¹⁷⁷ « Le poids de la sensation », ibidem.

discours, mais aussi dans les dispositifs vidéographiques mis en œuvre pour les éclairer¹⁷⁸. Le chapitre qu'il consacre à la marche s'inscrit dans la partie de ses recherches intitulée « Sens et Sensations ». Par conséquent, même s'il prend un temps assez long pour décrire, à première vue, la marche comme un mécanisme, il n'en demeure pas moins que sa recherche tend vers l'exploration, en danse, de sensations et de sens ayant leur origine dans la marche, dans cette activité de base, cette activité ordinaire. Il dit à ce propos : « C'est un effet de cascade, on part du désir de bouger pour passer à la sensation puis à l'action. L'analyse de l'action ramène ensuite à la sensation, puis au désir – la nature de l'impulsion du mouvement. Pour cela on augmente la conscience, la souplesse et la capacité de décider dans les quelques millisecondes suivant l'impulsion. »¹⁷⁹ Si nous reconnaissons, comme l'expliquait Erwin Straus, qu'il y a de l'immédiateté dans le mouvement ; dans le travail du danseur, il y a une nécessité de passer par une décomposition du mouvement entre le désir, la sensation et l'action, et d'opérer des allers-retours incessants entre eux puisqu'ils se rapportent les uns aux autres et n'existent pas indépendamment. L'approche de Steve Paxton permet donc de faire un détour à contre courant – par rapport à notre approche personnelle qui s'intéresse aux piétons dans l'espace public urbain – à travers le corps tel qu'il est mobilisé et entraîné pour le *Contact Improvisation*. « L'appréhension des formes passe par leur expérience. Le dessin du corps doit être formé de l'intérieur. »¹⁸⁰ Autrement dit, dans la marche il cherche des formes et les épuise jusqu'à comprendre comment chaque partie du corps est mobilisée, de telle façon à se constituer une « collection de curiosités motrices » que les danseurs, pris dans cette recherche, pourront interpréter en dansant.

3.2. La danse et les formes corporelles de la marche

En nous attardant en sens inverse, nous voulons souligner que la danse, ici, donne accès à des fondamentaux corporels de la marche. L'étude de la marche amène avec elle et pour

¹⁷⁸ Pour avoir un aperçu des différents dispositifs qu'il mobilise, voir les illustrations n° 24 et 25.

¹⁷⁹ « Les formes » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

¹⁸⁰ « Introduction » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

Steve Paxton¹⁸¹ une représentation du corps particulière qui passe par une exploration de chaque partie du corps, de chaque membre, et de l'équilibre qu'ils trouvent les uns avec les autres. En ce sens, nous pouvons parler du corps comme d'un mobile, qui est considéré dans son mouvement et au sein duquel chaque partie – de la tête aux pieds – s'agence pour donner lieu à une variété de dispositions corporelles dans la marche (voir illustration n°24). Nous découvrons alors des qualités de mouvement propre à chaque membre ou partie du corps. Ainsi, les pieds, en marchant assurent la relation du poids du corps à la surface de déambulation. Steve Paxton, en donnant à voir la plante de ses pieds par une prise de vue en contre-plongée alors qu'il marche sur une surface vitrée commente : « La plante de mes pieds est ici vue du dessous, comme si la pesanteur regardait mon corps vers le haut. Ces parties plates représentent la capacité du pied à s'adapter à la surface. (...) Ces parties plates accumulent tout le poids de mon corps. »¹⁸² (Voir illustration n°25, photogramme 1). Les pieds sont donc soumis et fixés au sol par le poids du corps. Seuls les gros orteils peuvent s'en

¹⁸¹ Nous citons à la suite les propos de Steve Paxton sur la marche où, à travers son exposé physiologique, apparaît aussi sa réflexion sur la forme corporelle du mouvement. « En tant qu'ex-quadrupède, nous balançons les deux membres antérieurs, tout en vacillant plus ou moins sur les deux autres. Comme si les membres avant marchaient dans le vide. Ce balancement va à l'inverse de la marche. (...) Le bas de la jambe se balance vers l'avant et le bras vers l'arrière. (...) Tandis que le pied pousse en arrière, le bras se balance vers l'avant et atteint dans l'espace une position indiquant en général le point de contact du talon gauche. Ce balancement est une action pendulaire. Les pendules sont naturellement stables dans l'espace, car le retour du balancement alterne avec son extension. De chaque côté du corps, à partir des épaules, la colonne vertébrale servant de pivot, stabilisée par le poids de la tête, ces deux pendules – nos bras – alternent et s'équilibrent l'un l'autre, stabilisent l'orientation et fixent la longueur du pas. La trajectoire des « bras-pendules » n'est pas parallèle, mais un peu en dedans, vers le centre. Parce que, en fin de compte, c'est le centre du bassin qui doit être avancé. Ce centre de gravité, situé entre les hanches, sert de pivot à leur articulation. À partir de la hanche, la jambe s'étire en arrière pour pousser le poids du torse au-dessus du pied avant. C'est la longueur complète d'une des spirales de l'hélice. Une torsion vers le centre au sommet s'oppose à la torsion de la jambe et du pied vers l'extérieur, au point de contact. Ce dernier peut correspondre au bout du gros orteil, sans porter beaucoup de poids, mais comme un dernier élément de guidage. Quand le poids passe sur le pied avant, la hanche du pied arrière remonte un peu. Cela permet à la jambe de balancer vers l'avant, genou plié, puis de s'étirer à partir de la hanche pour être prête pour le prochain pas. Le poids de la jambe entraîne le poids du corps qui s'installe dans le pas. La jambe tourne un peu pour mettre le poids sur l'extérieur du pied. Ce qui équilibre le balancement vers l'intérieur du bras opposé. (...) La direction du visage joue un rôle dans l'orientation. La direction suivie par les yeux. Le crâne est plus lourd à l'avant. La face, plus lourde que l'arrière de la tête, entraîne naturellement vers l'avant. La tendance du crâne définit celle du corps. En haut, le poids de la tête sert de masse qui stabilise le balancement des bras et des épaules. Imaginer cette masse influente comme tendant vers l'avant. Si on ne souhaite pas avancer, elle se retire ou change de sens et réoriente en général le mouvement. Guidée par le sommet de la colonne, l'orientation du bassin équilibre la dynamique du pas et la nouvelle direction adoptée. Le poids sur le pied et la rotation de la jambe sont influencés par la direction du visage. Le centre de gravité dans le bassin se réaligne pour correspondre à la torsion du crâne et à celle moindre de la masse des côtes. Habituellement, il importe d'entrainer le centre de gravité du bassin sans à-coup dans une nouvelle direction. Cette dynamique demande de l'énergie et changer en courbe est plus efficace que les à-coups qui obligent ensuite à se rétablir. C'est le principe général. Bien sûr, chaque pas peut s'adapter au sol ou à tout autre incident. On peut aussi marcher en étant chargé, ce qui limite l'usage des bras. Il existe toutes sortes de gênes. Citons les talons hauts, les vêtements trop serrés et les sols glissants. » « La marche : La marche des oiseaux » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

¹⁸² « Le poids de la sensation », ibidem.

trouver libérés et intervenir « comme un dernier élément de guidage » visant à finir de stabiliser le corps dans sa direction de marche. La dynamique des pas ne réside donc pas dans les pieds. Quand à l'exercice que nous rapportions un peu plus tôt qui consistait à avancer en posant en premier lieu les orteils, nous comprenons ici la libération à laquelle cette marche accédait : marcher sur la pointe des pieds c'est suspendre le poids du corps que les orteils ne sont pas en mesure de porter à eux seuls, c'est aussi réduire la relation à la surface du sol (en s'appuyant davantage sur l'air) et prioriser la qualité de guidage, l'entraînement dans l'élan du poids qui est retenu dans le haut du corps.

Si les pieds sont en prise avec le poids du corps entier à la surface du sol, l'analyse de Steve Paxton montre que le bassin contrôle et dirige ce dernier. En cela le bassin est l' « instigateur du mouvement » et en raison de ce pouvoir, il va équilibrer l'ébranlement des membres. C'est aussi dans le bassin qu'est situé le centre de gravité auquel il est tant fait appel en danse. En tant que partie centrale, les membres inférieurs et supérieurs vont se déployer en fonction de lui et de sa réaction à la pesanteur. Cependant, le bassin répond lui-même au mouvement de la tête. « Guidée par le sommet de la colonne, l'orientation du bassin équilibre la dynamique du pas. » Autrement dit, la tête par son propre poids (qui est important par rapport à toutes les autres parties du corps) s'établit au sommet du corps comme « une masse qui stabilise le balancement des bras et des épaules. »

Mais ce que souligne Steve Paxton quant au rôle de la tête, c'est l'influence du visage et plus particulièrement du regard. La direction suivie par les yeux est partie prenante dans l'orientation du corps. « Les yeux se mettent à bouger, la tête accompagne le mouvement, le cou et la colonne suivent, détendus. Les connexions dans le corps descendent vivement vers le centre de gravité dans le bassin, en suivant la colonne, s'alignant sur la quête. (...) Les mouvements des yeux et ceux du cou ou du torse en soutien prouvent l'influence de la vue sur le corps. »¹⁸³ (Voir illustration n°25, photogramme 3). Si nous réalisions avec Erwin Straus l'influence de la dimension sonore de l'environnement comme facteur d'engagement immédiat dans le mouvement général, ici Steve Paxton nous rappelle que la vue reste le sens dominant dans notre culture et qu'elle influence l'orientation du corps et en conséquence la trajectoire du déplacement. Autrement dit, la vue peut s'imposer sur le mouvement général, donner l'ascendant à la trajectoire et mettre le corps en rupture vis-à-vis de celui-ci. Et c'est ce

¹⁸³ « Pointer » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

qui peut donner lieu à une marche saccadée. Du point de vue de la danse, « [h]abituellement, il importe d'entrainer le centre de gravité du bassin sans à-coup dans une nouvelle direction. Cette dynamique demande de l'énergie et changer en courbe est plus efficace que les à-coups qui obligent ensuite à se rétablir. », comme le précisait Steve Paxton. Cet entraînement propre à la danse la distingue en cela de la marche ordinaire pour l'étude de laquelle ces ruptures seront intéressantes pour comprendre la relation à l'environnement parcouru. Nous retrouverons aussi chez la chorégraphe Odile Duboc une réflexion par rapport au regard où, selon elle, c'est une façon d'impliquer le spectateur. Elle dit : « Tourner son regard dans une direction revient à donner un point de chute à son mouvement et permet également au spectateur de changer son propre point de vue, de ne pas rester accroché au corps du danseur mais d'aller lui-même puiser dans cet endroit désigné. »¹⁸⁴

Comme le notait Steve Paxton, la vue implique aussi d'autres parties du corps en soutien, à la suite de la rupture provoquée, pour que le corps puisse se rétablir. Les bras et les mains peuvent jouer ce rôle-là : les bras, en régulant l'amplitude des pas en fonction de leur écartement du tronc et de leur balancement ; les mains, en se transformant en appuis complémentaires¹⁸⁵. Cette question des appuis dans le rétablissement du corps entre trajectoire et mouvement est intéressante aussi dans la distinction entre danse et marche ordinaire. C'est ce qui apparaît lorsque Steve Paxton apporte des précisions à propos de la rotation. « Pendant la rotation, les relations sensorielles au soutien par le sol changent constamment. C'est un défi pour les danseurs de maintenir la configuration initiale des sensations de la forme dans ce contexte changeant. Cela demande de maintenir d'emblée une concentration sensorielle. Et c'est un exemple de pensée avec les sensations du mouvement. »¹⁸⁶

¹⁸⁴ Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, p 35.

¹⁸⁵ Lors d'une session « Une introduction au rythme selon Schirren » avec Anouck Llaurens au cours du stage *De l'importance du rythme en danse*, Bruxelles, 21-25 novembre 2011, nous notions : « Exercice pour retrouver ses appuis sur les pieds et un corps – Laisser tomber la tête vers l'avant. Enrouler toute la colonne vertébrale dans cette direction, jusqu'à ce que la tête et le coccyx s'équilibrent. Finir accroupie, enroulée avec les talons décollés et les mains comme appui devant. Se rétablir dans le sens inverse jusqu'à retrouver la position debout. » Autrement dit, à travers cet exercice retrouver ses appuis, en laissant le corps aller sous l'effet de la pesanteur – généralement par la tête car il s'agit de la partie la plus lourde du corps – jusqu'à ce que les parties du corps s'équilibrent, nous avions expérimenté le fait qu'il revenait aux mains et/ou aux pieds d'indiquer le moment où cet équilibre était atteint, cela en se révélant en tant qu'appuis à partir desquels le corps entier peut se rétablir et poursuivre dans une nouvelle stabilité.

¹⁸⁶ « Introduction » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

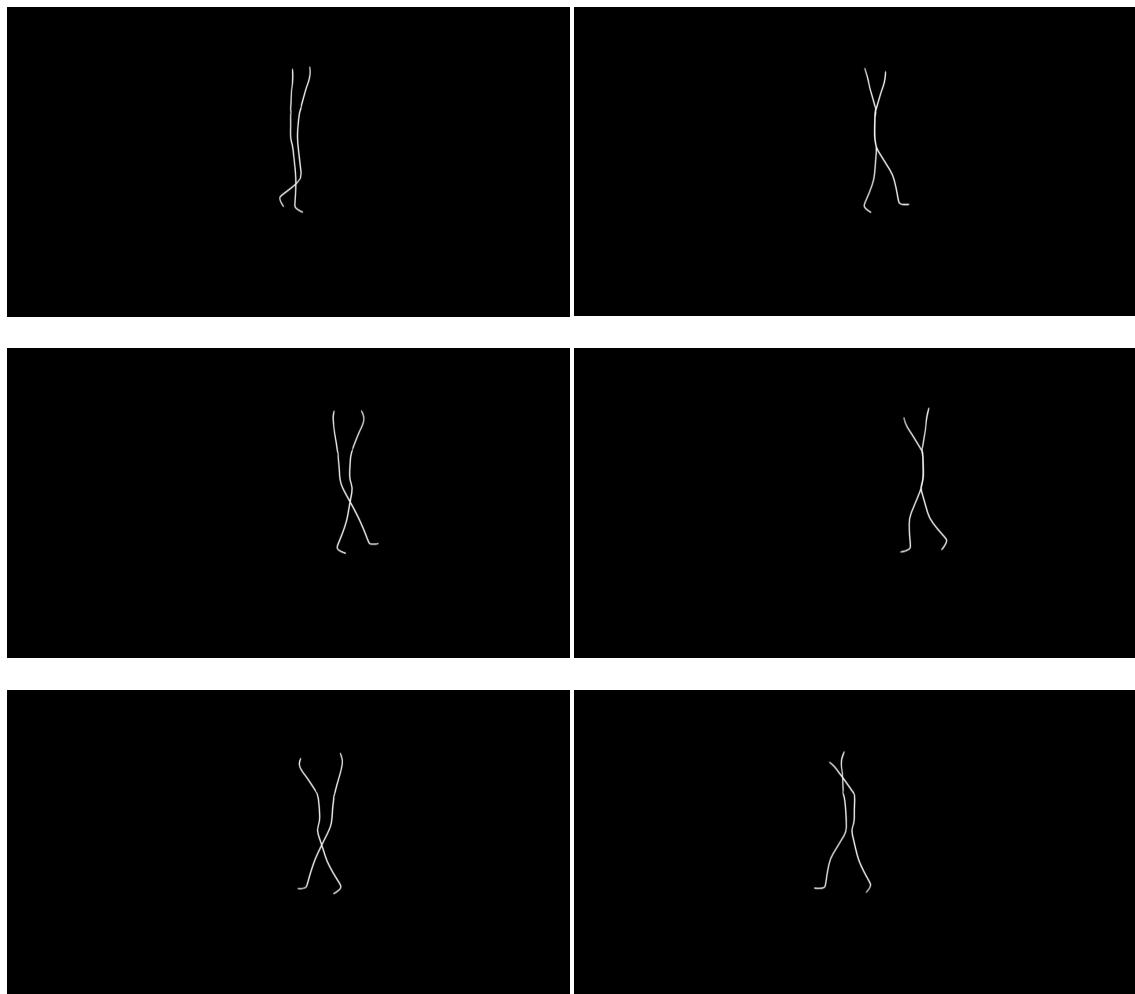


Illustration n°24

« J'ai fini par voir une hélice dans le corps, chaque pas étant un enroulement et un déroulement. Alors j'ai vu un corps non pas bipède, mais en deux éléments à une jambe. Même la tête ne formait pas une unité, mais une face et un dos enroulés l'un sur l'autre. (...) C'est notre mouvement de base. »¹⁸⁷

Material For the Spine, « La marche », Steve Paxton. Photogrammes de la représentation animée de la double hélice que constitue le corps en marche.

¹⁸⁷ « La marche » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

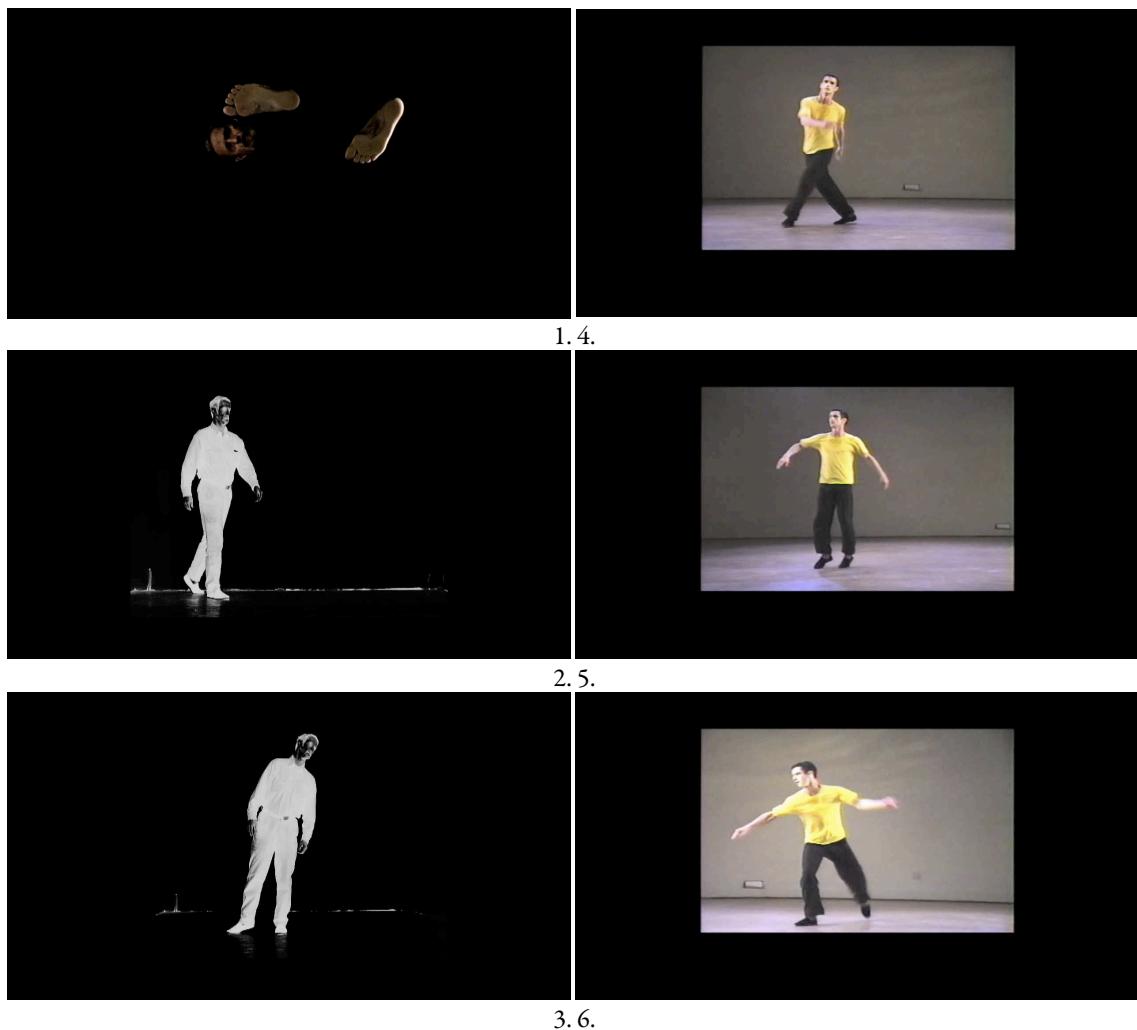


Illustration n°25
Marche ordinaire et marche dansée.

Material For the Spine, Steve Paxton. Photogramme 1, « Le poids de la sensation » ; Photogramme 2, « La marche » ; Photogramme 3, l'effet du regard et de l'orientation du visage sur la forme corporelle, rupture du mouvement ; Photogrammes 4, 5 et 6, marche dansée par Steve Paxton sur les *Goldberg Variations*.

Mais cela peut être généralisé au mouvement dès qu'il y a rupture, déséquilibre, changement fort des appuis. À la différence du danseur, dans l'espace public urbain le piéton ne maintiendra pas une pensée de conservation des sensations corporelles dans ce contexte changeant. Où le danseur saura maintenir, le piéton éprouvera le changement de son corps et du contexte et la trajectoire primera sur le mouvement.

Enfin, et parce que c'est la question de la mobilisation du tronc dans la marche qui nous a entraîné sur le chemin des recherches de Steve Paxton, retenons aussi ce qui concerne les épaules, le torse et le dos. Si le torse et les épaules interviennent dans l'expansion du mouvement plus que toutes autres parties du corps, ils portent l'engagement du corps dans le mouvement, la mobilisation du dos s'inscrit comme une distinction flagrante entre marche ordinaire et marche en danse. Si nous retrouvons ici un écho aux propos de Erwin Straus à ce sujet, l'approche de Steve Paxton est complémentaire à l'idée de ne pas en faire totalement abstraction dans la marche ordinaire lorsque le vécu est présentiel, même s'il y est peu expressif. « C'est le dos et la concentration voire la conscience du dos qui fait la différence entre la marche au quotidien et la marche en danse »¹⁸⁸. Parce que « [o]rdinairement, on ne se sert pas du dos dans la marche. Il est contracté ou statique, on ne le relie pas avec les autres parties de notre corps auxquelles on demande un mouvement. » Mais cependant, parce qu'il est aussi démontré que l'expressivité du dos en danse accompagne souvent des mouvements des mains dans l'idée de pointer, d'établir des liens et des étirements, nous ne l'exclurons pas de nos observations du fait de son état généralement statique ou contracté dans la marche ordinaire. Sa relation aux mains, qui existe physiologiquement, peut être intéressante (voir illustration n° 26).

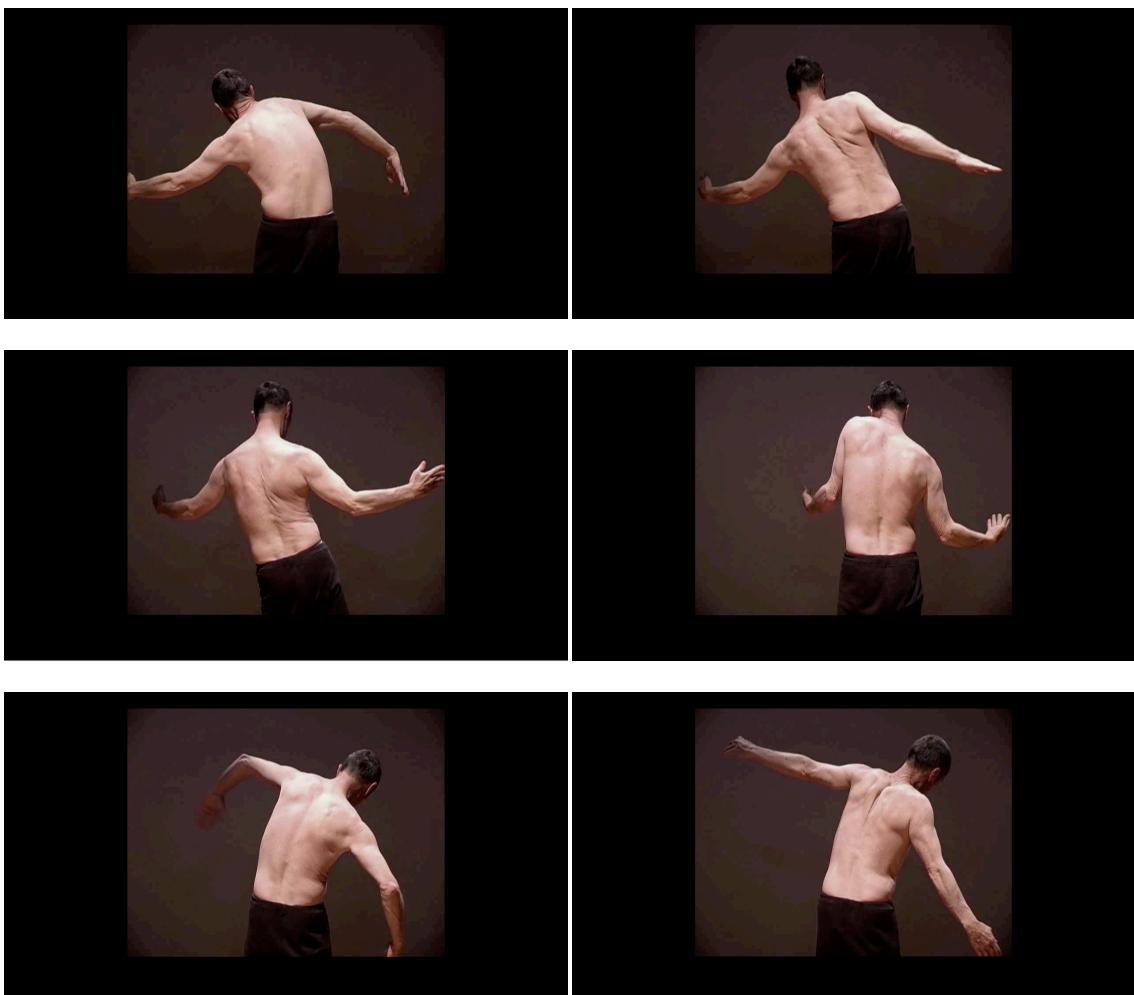
Si « *Material For the Spine* vise à fournir une « identité » motrice (...) – une expérience centrée sur la colonne, la tête et le bassin, explicite dans sa forme, mais demande dans la pratique d'élaborer les sensations nécessaires à la manifestation du mouvement. »¹⁸⁹, dans l'espace public urbain, quels sont les mouvements qui se manifestent ? Quelles qualités peut-on rencontrer et attribuer à cette identité motrice ordinaire ? Puisque bien plus que les pieds et les jambes, comme l'a démontré Steve Paxton, ce sont le tronc (torse, bassin, dos) et la tête

¹⁸⁸ « Le dos », ibidem.

¹⁸⁹ « Introduction » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

qui engagent le mouvement de la marche, quelles caractéristiques des mouvements du tronc et de la tête pouvons-nous relever dans la marche quotidienne ?

« Nous pointons à partir d'un désir, à travers les sens, jusqu'à l'objet désiré. (...) Dans tout l'éventail des désirs on désir ici un état d'alignement. Le corps répond d'instinct à l'image de ce qui est désiré. (...) Pointer n'est physique qu'en partie. Une ligne imaginaire relie le doigt à l'objet. Le bras s'organise automatiquement pour tendre le doigt. (...) C'est un exemple de l'organisation du corps autour d'une idée, mais aussi de la sensation, l'affect de l'idée. (...) Pensons à la ligne imaginaire dans le geste de pointer – du bout du doigt à l'objet : quelque chose dans le geste suggère l'imagination visuelle. (...) La sensation de ligne en pointant est une extension du corps à partir de l'intérieur du corps. (...) Si un bras déploie plus d'énergie, l'épaule, l'omoplate, le dos jusqu'à la colonne s'engagent de son côté. (...) Pointer c'est comme voir avec le doigt et la ligne est droite comme un rai de lumière. Dans le bras, projeter selon un arc, c'est comme courber la lumière. La projection du bras en courbe et le bras pointé nous montrent une organisation différente des sens. Le corps répond avec les sens, inconsciemment, aux instructions de l'image mentale.»¹⁹⁰



¹⁹⁰ « Pointer » in Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

Illustration n°26

Material For the Spine, « Le dos », Steve Paxton.

De cette approche du mouvement qui porte à connaissance la façon dont les sensations prennent forme dans le corps, il faut encore éclaircir les idées de dynamique et d'énergie qui semblent assez fondamentales en sachant que l'engagement du corps est modulé par le poids et l'énergie, que la dynamique demande de l'énergie qui est liée au centre. L'importance du centre, quand on sait que dans la marche ce balancement s'effectue dans un léger mouvement de torsion qui ramène les différentes parties du corps vers le centre nous pousse à poursuivre dans cette direction. Dans cette altération du balancement, quels sont les nouveaux appuis qui accompagnent ces changements ? Ces questions accompagneront notre travail d'analyse des corpus de terrain. Enfin, nous avons compris par nos recherches que la question de la dynamique pose aussi celle de l'énergie et du centre de gravité. C'est donc sur ces deux points que nous allons poursuivre maintenant, en mobilisant le travail de Fernand Schirren qui propose un apprentissage du *rythme primordial et souverain*.

4. ET BOUM, initiation au vécu du rythme selon Fernand Schirren

Fernand Schirren était musicien et compositeur, et la question de l'expérience du rythme était au cœur de son enseignement. Il a pour cela développé une « méthode » d'apprentissage. Une initiation au rythme qui s'adressait aux musiciens, aux comédiens et aux danseurs¹⁹¹. Il a ainsi construit un discours qui accompagnait des sessions de jeu visant à leur enseigner le rythme, leur permettre de le reconnaître, de le vivre. Pour introduire sa pensée nous pouvons citer ses propos : « à l'opposé de la mathématique, le rythme – moteur primordial et non science abstraite – nous le vivons concrètement en notre corps, nous projetons ses forces hors de nous et nous le manifestons en toutes sortes de formes, en toutes sortes de matières. »¹⁹² Il propose pour cela un dispositif extrêmement simple à première vue : la percussion sur une planche de bois à l'aide de deux baguettes. Deux coups de baguettes sur une planche. La préférence allant à la planche de bois plutôt qu'à tout autre instrument de

¹⁹¹ Nous avons été initiée à cet enseignement lors des séances « Une introduction au rythme selon Schirren », animées par Anouck Llaurens au cours du stage *De l'importance du rythme en danse*, Bruxelles, 21-25 novembre 2011.

¹⁹² Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2011, p 26.

percussion met en avant le fait qu'initialement ce qui importe pour comprendre le rythme n'est pas dans le son produit en tant que tel, dans sa musicalité, mais est bien dans la manière de donner les coups de baguette. En choisissant la percussion comme manière d'aborder l'expérience du rythme, il pointe toute la difficulté, en proposant le moyen le plus simple, de distinguer la cadence et le rythme, la production d'une succession de frappes identiques selon une formule et la projection de soi hors de soi en vivant l'espace et le temps qu'il y a entre les coups. Il s'exprimait ainsi : « En effet, qu'est-ce qu'un coup ? Rien. Ou si peu. Un point. Un point qui suggère cela, cela même que nous vivons entre les coups. Entre les pas. Entre les mots, les lignes, les couleurs, les volumes. »¹⁹³

4.1. Rythme et mouvement du centre

Nous retrouvons chez Fernand Schirren des éléments qui deviennent petit à petit – parce qu'on les retrouve d'une référence à une autre – caractéristiques du rythme et de l'expérience du mouvement. La première chose qu'il nous semble important de relever dans cette initiation, c'est que pour s'exercer à la percussion, tout commence par un travail sur la posture du corps. Avant de donner un premier coup de baguette, le corps doit adopter une posture à la fois relâchée et précise. Debout, en appui stable sur les deux pieds légèrement écartés, les jambes quelque peu fléchies de telle manière à avoir les genoux déverrouillés, le buste de celui qui s'apprête à donner un coup de baguette doit être porté en avant, s'équilibrant avec les fesses qui font le contre-poids. Les épaules relâchées, les bras pendent à la verticale et les avant-bras sont en position horizontale. Le placement des poignets, mains et doigts ne s'improvise pas non plus : « Paume en dessous, je place mon poignet horizontalement. La baguette est tenue entre la phalange unguéale du pouce et la phalangine de l'index ; la phalangette la soutient, et les trois autres doigts l'enroulent délicatement. Parallèle au dos de la main, et partant du milieu du poignet, elle prolonge en ligne droite l'avant-bras. »¹⁹⁴

Une fois le corps relâché de manière à pouvoir interagir avec la pesanteur et donner les premiers coups, comment le rythme peut-il advenir ? De quelle façon devient-il présent ? Fernand Schirren insiste sur le fait que ce n'est pas simplement parce que l'on frappe en

¹⁹³ Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2011, p 29.

¹⁹⁴ Ibidem, p 54.

respectant les codes musicaux (blanches, noires, croches) que le rythme n'en demeure pas moins absent. Il parle en ce sens à un moment donné du rythme chez les batteurs d'Afrique noire qu'il fait écouter à ses élèves. Alors que les intensités semblent les mêmes (temps forts/temps faibles), que les durées sont égales (temps longs/temps courts), que les proportions élémentaires sont identiques et indéfiniment répétées, il remarque : « Et cependant j'affirme entendre un rythme riche. Pourquoi ? Parce qu'en mon corps, au centre de mon corps, à cet endroit, frontière de l'abdomen et du thorax, où, au-dessous du je, le doigt indique le moi, où physiquement je le sens ce moi, mon moi, (...) à cet endroit, centre des mes émotions, qui dans mes chagrins se contracte, comme dans mes joies se relâche, (...) là, quelque chose se passe, là, je le parle, le langage des batteurs d'Afrique noire, là, leur rythme me pénètre, me possède, il agit sur ce centre, il lui communique un mouvement, et mon centre en mouvement, s'identifiant à leur rythme, rythme leur cadence, et le mouvement de mon centre, irradiant dans tout mon corps, se propage dans tous mes membres, et je vois mes mains, mes bras, mes pieds, mes jambes – c'est déjà la danse – je les vois qui marquent des temps. »¹⁹⁵ Avec cette description de la localisation du centre, Fernand Schirren réaffirme, comme Erwin Straus et Steve Paxton auparavant, l'importance de la mobilisation du tronc pour que le mouvement se répande dans l'ensemble du corps, mais aussi jusqu'à emplir l'espace environnant. Nous retrouvons ici aussi une spécificité du mouvement dansant qui, par l'accroissement de la motricité du tronc nous fait accéder au déplacement de « l'impression de notre être vital » dans le corps, selon Erwin Straus. « La dominance de la motricité du tronc dans la danse est effectivement corrélative d'un déplacement du moi dans son rapport au schéma corporel. Tandis que chez l'homme éveillé et actif, le moi se localise dans la région de la racine du nez, il descend dans la danse tout au long du tronc. (...) Dans l'attitude de celui qui agit activement, le moi est présenté charnellement par les yeux. Si le moi se déplace de la région des yeux vers le tronc, le gnosique passe à l'arrière-plan du « vivre », et le pathique à l'avant-plan. Nous ne sommes plus, par l'appréhension, l'observation, la volonté ou l'action, tournés vers les objets singuliers du monde extérieur, mais nous vivons notre présence, notre être-vivant, notre sensibilité. »¹⁹⁶ Fernand Schirren explique donc la présence du rythme par

¹⁹⁵ Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2011, pp 136-138.

¹⁹⁶ Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, pp 36-37. Et cela rejoint un exercice de Anouck Llaurens, lors des sessions « Une introduction au rythme selon Schirren », workshop *De l'importance du rythme en danse*, Bruxelles, 21-25 novembre 2011. Elle nous demandait de prononcer à voix haute les mots « moi » et « je » afin de localiser leur cheminement à l'intérieur du corps. Si l'énonciation de

le mouvement du centre, la musique environnante s'emparant du corps, touchant le lieu de ses émotions et mettant en mouvement ses membres qui reprennent une part de ce qui l'a touché. « Mais l'Afrique ne pourrait danser ainsi dans mon corps, si un mouvement du centre des batteurs, un mouvement identique au mien ne rythmait pas leurs coups. »¹⁹⁷ Il insiste sur l'aller-retour entre spectateurs et musiciens, cet espace-temps partagé, et le nourrissage mutuel du rythme. D'autre part, il associe le mouvement du centre à sa pulsation. Selon lui, la pulsation est un enchainement de périodes à l'intérieur de chacune desquelles nous retrouvons deux phases : l'une de mouvement et l'autre de non-mouvement.

*« La phase de mouvement, je l'appellerai : ET ;
 La phase de non-mouvement, je l'appellerai : BOUM.
 (...) ET : vous frappez le tambour, et votre coup
 marque l'instant initial de la phase ET.
 BOUM : vous frappez le tambour, et votre coup marque
 l'instant initial de la phase BOUM.
 (...) BOUM : sur cette Terre, règne la pesanteur,
 notre souveraine ; puissante, partout présente,
 en dedans comme en-dehors de nous tous,
 dans le port de nos bras, comme dans l'ordre de vos pas,
 dans chacun de mes muscles, dans chacun de mes os,
 partout, justice véritable aux lois égales,
 elle nous soumet à sa force.
 ET : et pourtant la vie l'affronta ;
 toujours soumis à sa force,
 nous bravons son pouvoir.
 Vous jouerez avec ses lois :
 jouer, danser, sauter sera votre défi.
 BOUM : mais, tel le sommeil après l'éveil,
 le non-mouvement succède au mouvement.
 ET : puis, nouveau défi, le Centre reprend son élan (...).
 BOUM : chacun de mes coups
 marque l'instant initial d'une phase,
 mais la phase, elle, sera vécue entre les coups.
 ET BOUM ET_BOUM_e_B__
 Par son rythme,
 le Centre crée de la durée.
 De la durée ET,
 de la durée BOUM.
 (...) Retenez pour l'instant
 que le Centre crée,
 je dirais presque secrète de la durée.*

« moi » commence dans le fond de la gorge, sa résonnance se propage en direction du ventre ; celle du mot « je » commence au même endroit mais va aller se suspendre, pour sa part, dans la tête.

¹⁹⁷ Ibidem, p 139.

*L'intensité n'est pas de son ressort.
Or, un coup se donne avec telle force,
telle douceur, telle nuance.
(...) Mais comment faire,
puisque le centre ne produit pas l'intensité ?
Sans la produire,
ne pourrait-il pas la ressentir ? »¹⁹⁸*

Lorsqu'il parle de la durée qui est créée par le centre, nous retrouvons, comme avec Ludwig Binswanger et Erwin Straus, l'expression d'une qualité de mouvement et non pas quelque chose de quantifiable. Distinguant les durées *Et* et *Boum*, il montre qu'elles sont le fruit de nuances, qu'elles se teintent d'un sens différent qui amène le corps à la lutte ou au repos. Fernand Schirren nous met en présence de deux « activités » du centre : l'intensité qui touche à la structure (la force des coups) ; la durée qui elle touche au vécu (entre les coups). Si l'intensité, provenant de la contraction des muscles – donnant lieu à la contraction du centre – répond à des degrés d'agressivité (autrement dit « tonalités affectives »), où la douceur est un degré d'agressivité) ; la durée, provenant quant à elle du mouvement du centre, répond à des directions de sens : contre ou avec la pesanteur. Mais c'est bien la conjugaison de la contraction et du mouvement du centre, celle des tonalités affectives et des directions de signification, qui amène le rythme à s'exprimer par chaque partie du corps, comme nous le voyions avec Steve Paxton et dans l'exemple des batteurs africains. Car la contraction libère une énergie (mouvement du centre) hors de son propre corps projetant ainsi le rythme des corps dans un espace collectif. Et c'est le dernier point que nous voulions présenter de l'enseignement de Fernand Schirren. Pour cela, nous allons rappeler l'exemple de *l'Inspiré* qu'il racontait.

4.2. *L'Inspiré* et le rythme : synchronisation, dé-synchronisation, re-synchronisation

¹⁹⁸ Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2011, pp 146-159. L'écriture en dit long sur le rythme. Nous avons essayé, ici dans cette citation, de rendre compte le plus possible de la spécificité graphique de cet ouvrage de Fernand Schirren, qui rassemble des pages fac-similées. La calligraphie (les pages étaient manuscrites), comme la ponctuation et les retours à la ligne racontent aussi ce vécu du rythme. Chaque page était le support de l'enseignement de Fernand Schirren, qui soulignait lui-même en avant-propos : « Du reste cet ouvrage ne s'adresse pas au lecteur, mais à un auditoire, un auditoire qui me voit, et qui entend une parole dont le tempo est beaucoup plus lent que celui de la parole ordinaire, et à plus forte raison, que celui de la lecture silencieuse d'un roman. », p 17.

« À l'improviste, devançant l'instant attendu de tous, comme on pose une tuile, il répète la petite phrase avant que les autres ne la terminent. Il provoque la surprise ; une surprise excitatrice ; la surprise qui secoue la sécurité, l'ennemie au travers de laquelle s'infiltre la mort ; une surprise dont la tension le renouvelera, ce rythme répété sans cesse, et par ainsi, une surprise qui relancera la fête. Pendant un court moment, sa voix fut autre que celle des autres, et la tribu entendit la voix de l'inspiré. Ce fut le moment initial où l'artiste se distingua du public. »¹⁹⁹

L'inspiré est celui qui crée la surprise. Cet exemple montre bien le processus « synchronisation, dé-synchronisation, re-synchronisation »²⁰⁰ dont le rythme est porteur et que nous avons déjà vu apparaître dans les formes du corps. Ce musicien donnant un concert et qui créa la surprise qui relança la fête, parce qu'il su se distinguer, à un moment donné, des spectateurs et autres musiciens en devançant et amplifiant leur chant, leurs gestes et leurs pas, est parvenu, par ce mouvement de désynchronisation, à la re-synchronisation en renouvelant l'adhésion du public et en faisant demeurer son rythme à l'intérieur de chacun. Car Fernand Schirren poursuit : « Après ce grand ET, la fête va redescendre. La tribu de toujours redonne place au public d'aujourd'hui : les applaudissements ne se cadencent plus. Puis ils diminuent d'intensité. La fête va bientôt prendre fin. Encore quelques uns. Elle s'achève. Et comme à regret (parfois pour avoir le dernier mot), un dernier battement de mains la termine. Cependant, telle une énergie potentielle, les forces de mon rythme, enrichies par celles du public, demeurent en chaque spectateur, et bientôt, inconsciemment, chacun les exprimera sous telle ou telle forme. Celui-ci par exemple. Un petit commerçant. Demain matin, comme d'ordinaire, il étalera la marchandise à la devanture du magasin. Avec minutie (je le connais bien), au centimètre près, il déterminera la place de chaque article. (...) C'est ainsi que les doigts du petit commerçant, sans que celui-ci en soit conscient, seront invités à faire, par de minimes modifications, du simple étalage un arrangement. Un passant. Un regard vers le magasin. À la devanture, rien de particulier. Qui les remarquerait, ces modifications si minimes ? Et pourtant. »²⁰¹ Le petit commerçant, présent la veille au spectacle, faisant partie du public, à travers son étalage prolonge la présence du rythme de *l'Inspiré*, en donne sa version que des passants pourront à leur tour mettre à jour. Le rythme s'inscrit donc aussi comme un partage et comme quelque chose qui perdure dans une forme qui varie. C'est une

¹⁹⁹ Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2011, pp 240-241.

²⁰⁰ À propos de « Synchronisation, dé-synchronisation, re-synchronisation », écouter Pascal Amphoux lors de la session transversale du séminaire *Vidéo & Ambiance – Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 25 et 26 octobre 2011: <http://www.ambiances.net/index.php/fr/conferences/270>

²⁰¹ Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*, Éditions Contredanse, Bruxelles, 2011, pp 248-253.

dimension de l'espace-temps du rythme nouvelle, telle la contamination, qui précise l'idée d'universalité que nous avions relevée chez Ludwig Binswanger et du devenir-un chez Erwin Straus.

Rythme	Structure	Vécu
ET	<i>Contraction des muscles du centre</i>	<i>Mouvement du centre comme pour aller vers le haut ; contre la pesanteur</i>
BOUM	<i>Contraction des muscles du centre</i>	<i>Mouvement du centre comme pour enfoncer le sol sous soi ; avec la pesanteur</i>
	Tonalités affectives Degrés d'agressivité	Direction de sens Libération de l'énergie

*Illustration n°27
Rythme : contraction et mouvement du centre*

5. Synthèse sur la structuration du vécu dans le mouvement

Après avoir été introduit aux structures du rythme par la pensée de Henri Maldiney où l'expérience existentielle/présentielle apparaissait comme condition du vécu même du rythme, nous avons essayé, dans le premier chapitre de cette seconde partie, de rendre compte de notre cheminement théorique pour la compréhension, cette fois-ci, des structures même de la présence dans le vécu. De la psychopathologie à la danse contemporaine, nous avons fait à la fois un détour et un retour sur des expériences de plus en plus incarnées (touchant de plus en plus à la chair) de la triade corps, espace, mouvement. Ce chapitre a évolué autour des différents niveaux de compréhension des modes même de l'expérience du mouvement, mais aussi d'une discipline à l'autre, selon les registres spatiaux et corporels. Les références mobilisées ici nous ont fait emprunter deux chemins de réflexion qui nous permettent de mieux comprendre ces différents niveaux de mobilisation dans le mouvement. Nous avons eu affaire à deux formes du langage : celle du récit, par des exemples de situations vécues ; celle de l'entraînement du corps pour restituer des situations. Dans un cas comme dans l'autre, la part des émotions est substantielle.

Du point de vue du récit, à travers les exemples de mouvements que proposaient Ludwig Binswanger et Erwin Straus, la proposition en termes de directions de sens est importante

pour comprendre de quelle manière le passant se trouve disposé. Nous sensibilisant à l'expérience présente qui ne se limite pas simplement à la perception de sensations, mais qui implique aussi le mouvement en terme de sens (de signification) via les tonalités affectives, cela nous encourage à recueillir une parole habitante lors de notre passage à l'étude des terrains. Erwin Straus complétait cette approche par des observations sur l'accroissement de la motricité du corps et la mobilité de l'espace dans de telles situations vécues. Pointant l'importance de la participation du tronc en tant que c'est à travers lui que la personne quitte son axe de stabilité – qui autrement maintenu le cantonne dans un déplacement en non-mouvement –, cela accroît la motricité du corps tout en l'accompagnant aussi dans un détachement de l'entendement de l'espace en terme de fixité. L'expérience du mouvement présentiel n'a lieu que si corps et espace tendent à un devenir-un et où l'espace est exprimé en terme de qualités symboliques. Erwin Straus, nous délivrant la clé d'une attention à porter particulièrement sur le tronc chez un corps en marche, nous indique aussi, mais cette fois-ci plutôt du côté du discours, une distinction à réaliser entre expression des moments gnosiques et pathiques de la perception ; les seconds répondant de cette mobilisation à la fois sensorielle et signifiante. L'expérience ordinaire, composant avec ces deux types de moments, devient esthétique (ou de l'ordre du présentiel) lorsque la dimension pathique se surimpose au gnosique. L'expérience présente dépend du vécu où le pathique s'exprime en « mode majeur ». Enfin, la diversité des exemples présentés par l'un et l'autre de ces auteurs, nous a aussi ouvert à un plus grand nombre de mouvements présentiels, là où Henri Maldiney n'en pointait qu'un seul avec l'exemple de Sainte Sophie, le vertige. Dans notre étude nous serons peut-être amenée à qualifier certaines rencontres de chute, d'ascension, d'ampleur et d'étroitesse, ou bien encore de tournoiement.

Les travaux de Steve Paxton et Fernand Schirren sur l'entraînement du corps au vécu du mouvement et du rythme dans la danse artistique, nous précisaien le corps cette fois-ci d'une manière presque physiologique, mais tout en prolongeant les propositions préalablement faites concernant les directions de sens et la participation des tonalités affectives. Ils nous proposaient une autre décomposition du mouvement, en partant cette fois du désir de mouvement, là où précédemment nous étions le récit de mouvements qui avaient eu lieu. En choisissant de nous référer à la danse artistique – à la différence de Erwin Straus qui intimait l'observation de la danse ordinaire – cela nous a permis de pointer une possible « opération de mise à jour ». Parce que certains chorégraphes, depuis la post modern dance à

la danse contemporaine, traitent aussi de ces questions de l'expérience présente, les rapprochements effectués dans ce chapitre sont devenus une occasion de montrer des préoccupations qui traversent les disciplines : de la psychopathologie à la danse artistique et jusqu'à la conception architecturale et urbaine des espaces publics. De l'approche de Steve Paxton nous pouvons retenir qu'elle se construit comme une démarche par épuisement, cherchant à constituer une collection de « curiosités motrices » propres à la marche. La marche qui est pour lui, avec la respiration, à la base du mouvement, parce que l'une et l'autre touchent aux émotions. En nous donnant à découvrir la grande palette des possibilités du corps (entre poids, appuis, membres, seuls ou les uns avec les autres), il saisit aussi certaines différences qui peuvent avoir lieu entre « marche dansée » et « marche ordinaire ». Ce qui nous a plus particulièrement interpellé c'est cette idée du savoir de conservation d'un état en danse qui n'existe pas dans la marche ordinaire. Là où le danseur saura se maintenir dans un mouvement particulier, le passant, pris dans une marche qui se fait aussi selon une trajectoire, ne fera que « passer » par ces états. Ce qui nous amène à deux réflexions (mais qui étaient déjà un peu présentes rien que par le fait de s'intéresser aux rythmes) : l'une relative à une observation du mouvement certainement moins évidente dans le contexte urbain, avec des expressions plus fugaces et subtiles, mais pour laquelle la danse peut accompagner notre regard sur les corps en marche ; l'autre sur l'idée de durée, de vécu selon des phases. C'est là aussi toute la pertinence de l'approche de Fernand Schirren, à la fois anecdotique et sonnante. Son idée d'initiation au vécu de phases ET et BOUM dans l'entre deux coups de baguettes, que nous interprétons comme deux tendances du moment pathique de l'expérience présente (les moments noraux de Henri Maldiney), peut aussi être un accès pour nous au rythme dans l'espace public. Il nous enseignait les structures dans le corps par lesquelles amener le mouvement de soi hors de soi. C'est ce vécu dans lequel, de la contraction des muscles du centre selon des degrés d'agressivité (tonalités affectives), l'énergie ainsi constituée est libérée pour amener ce mouvement affectif hors de soi en tant que mouvement du corps.

Toutes ces approches nous semblaient donc intéressantes dans la façon dont elles se complètent les unes et les autres, mais aussi par ce qu'elles représentent pour nous comme possibilités variées d'accéder à ces expressions du mouvement du vécu présentiel dans l'espace urbain, entre tonalités affectives et formes corporelles.

Chapitre 5 - L'espace symbolique par les corps

Si comme nous l'avons déjà indiqué, nous allons recourir à l'étude de trois pièces chorégraphiques relevant de la danse artistique, c'est que celles-ci ne répondent plus des mêmes choses des points de vue du mouvement, de l'espace et des corps entre l'époque de Erwin Straus et la nôtre. Mais surtout, suite à la mise à jour – grâce à une tentative d'herméneutique croisée de différentes approches – de la structuration du vécu dans le mouvement, nous avons retenu ces trois pièces chorégraphiques car elles constituent, chacune à sa manière, des ambiances qui imprègnent les corps, ceux des danseurs mais aussi ceux des spectateurs (et le nôtre en tant que spectateur-chercheur) et qui permettent de faire tomber les barrières entre approche théorique et observations *in situ*. *One Flat Thing Reproduced*, *Projet de la matière* et *Umwelt* s'esquisse et s'imposent comme continuum entre notre « plongée » bibliographique et notre approche de terrain. C'est ce principe produit par le « décalage infime des contextes » et duquel résulte une dynamique qui fait tout à coup lien entre les différentes facettes de cette étude que décrit José Gil en se saisissant de la question des « petites perceptions » chez Leibniz, et à propos desquelles il dit : « On comprend maintenant ce qui se passe quand, dans la perception d'un tableau, on découvre les « structures cachées » sous les formes triviales. Soudain un décalage s'établit entre ces formes et leur nouveau contexte (qui n'est plus le paysage simplement visible). Voici les mêmes maisons et les mêmes corps dans d'autres espaces et d'autres rapports (qui demeurent pourtant, aussi, quasi inchangés) : de l'écart entre les deux contextes jaillissent d'infinites petites perceptions qui composent une atmosphère vibratile. Le tableau s'est rempli de vie. On saisit sa puissance précise, la forme de ces forces »²⁰². Ainsi, la pièce de William Forsythe nous permettra de réfléchir – dans la perspective de l'espace public urbain – à l'agencement des corps dans l'idée de groupe d'individus et à l'unisson comme forme du devenir-un. Avec la pièce de Odile Duboc nous poursuivrons l'idée de partenaires comme relation entre les corps et entre les corps et l'espace ambiant grâce à sa proposition du « corps-matière ». Enfin avec Maguy Marin et sa pièce *Umwelt* en tant qu'interprétation du rythme, nous serons face à une réalisation de l'espace symbolique du mouvement.

²⁰² José GIL, « Les petites perceptions », in *Les enjeux du sensible*, revue Chimères, N° 39, été 2000, pp 16-17.

1. William Forsythe, des idées thématiques pour la marche urbaine

*One Flat Thing, Reproduced*²⁰³, est une pièce du chorégraphe américain William Forsythe. Qualifiée parfois de « danse des tables », elle met en scène vingt danseurs qui se meuvent parmi vingt tables : entre elles, avec elles, au-dessus, en dessous, autour, ou bien encore de table en table. Cette pièce, véritable « tempête thématique » du point de vue du mouvement selon son auteur, s'est instituée en référence pour notre travail sur l'espace public urbain et les rythmes de marche, car y sont développés des aspects et des préoccupations qui lui font écho. Si nous allons les présenter distinctement, ils n'en sont pas moins complémentaires. Le premier aspect sur lequel nous souhaitons nous arrêter est le fait que *One Flat Thing, Reproduced* constitue un objet chorégraphique et filmique. L'intérêt que nous y trouvons concerne donc la façon de porter un regard. Le deuxième aspect émane du traitement de deux des idées thématiques de cette pièce. Si le chorégraphe dit qu'il s'est saisi d'une trentaine de thèmes pour cette pièce, ce sont plus particulièrement les idées du contrepoint et de la densité qui nous intéressent. À travers elles, des glissements opèrent en direction du contexte piéton de notre étude. Et enfin, la troisième dimension qui a retenu notre attention est la préoccupation du chorégraphe à propos de la structure et du lien au public. Présentant différentes échelles entre lesquelles notre attention peut circuler et illustrant des liens entre chorégraphie, danseurs et spectateurs, l'idée de structure en lien avec celle de public dans la danse demandait d'y prêter attention. L'exploration de *One Flat Thing, Reproduced* est donc l'occasion de progresser sur la caractérisation d'un groupe où chaque personne peut y exister par simple contingence spatiale ou bien de manière choisie et donner lieu à chaque fois à des manifestations interactionnelles. À travers cette pièce chorégraphique, il semble possible d'avancer sur le fait que, spectateur ou danseur, nous pouvons être les deux dans l'espace public et dans la recherche.

1.1. Variation des points de vue sur « mouvement de l'espace » et « corps en mouvement »

²⁰³ *One Flat Thing, Reproduced*, chorégraphie de William FORSYTHE, film de Thierry de MEY, dvd. Éditions MK2, 2008, durée 121'.

Comme nous l'avons déjà indiqué précédemment, *One Flat Thing, Reproduced*, est un objet filmo-chorégraphique. William Forsythe a créé cette pièce avec ses danseurs mais aussi en faisant appel au réalisateur Thierry de Mey. Tous ensemble ont travaillé à en donner une forme dansée et filmique. C'est sur cet objet que nous avons travaillé. Pour le chorégraphe, ce film est une forme autonome et indépendante de sa pièce car elle a donné lieu à un travail original dans lequel s'est glissée la participation du réalisateur qui est venu – avec son propre regard – s'emparer de son contenu et proposer des manières de la montrer et de la regarder. Dans un entretien filmé mené par Thierry de Mey avec William Forsythe, voilà ce que disait ce dernier : « l'enjeu de ce film n'est pas de suivre la genèse d'une œuvre. Le spectacle vivant existe uniquement sur scène. Un film sur scène ne serait pas un film. (...) Une œuvre scénique est différente d'une œuvre filmée. Ça n'a rien à voir. [Ce film] est une étude sur la danse des tables et non la performance en elle-même. »²⁰⁴ En commandant ce film, William Forsythe s'est saisi de la transcription – ici de la danse – et a partagé l'objectif avec le réalisateur d'en trouver la forme avec l'attente de ne pas se faire prendre au piège de l'écran plat et donc en essayant, par la forme filmique « d'extraire l'aspect dimensionnel des choses et d'expliquer comment les lire. » Ainsi, en multipliant les points de vue avec des placements et mouvements singuliers et inédits des caméras (par rapport à ce que peut être le point de vue du spectateur ou celui d'une captation scénique), le film de Thierry de Mey permet de naviguer entre l'intérieur et l'extérieur de la danse.

Nous pouvons relever dans *One Flat Thing, Reproduced* presque une dizaine de points de vue différents au cours des vingt six minutes que dure le film. Certains d'entre eux ont donné lieu à des déclinaisons. La première posture de filmage, qui est la plus classique, est la vue frontale. Utilisée dès le début du film, la première séquence offre un point de vue original sur une pièce chorégraphique d'une façon générale. La pièce s'ouvre sur deux danseurs qui avancent à quatre pattes tels des félins. Ils progressent dans ce conduit bas mais plutôt large constitué par l'enfilade des vingt tables. Ils font face à la caméra dont le cadre adopte celui que dessinent les pieds et les plateaux des tables au-dessus du sol. Ils avancent jusqu'à se redresser sur leurs genoux, passer la tête, les épaules et les bras au-dessus du plateau d'une table, quasiment au premier plan. Au bout de quarante cinq secondes environ, une nouvelle étape de la danse commence. Cette première séquence confronte la personne qui regarde à une perspective

²⁰⁴ « Interview de William Forsythe, par Thierry de Mey », in *One Flat Thing, Reproduced*, chorégraphie de William FORSYTHE, film de Thierry de MEY, dvd. Éditions MK2, 2008, durée 121'. Cette référence vaut pour les citations suivantes.

d'une grande profondeur et la transporte à la rencontre des deux danseurs, dégageant en même temps l'impression d'un espace de danse immense. Ce point de vue frontal est repris et décliné à plusieurs reprises dans le film. Le cadrage auquel le réalisateur a le plus souvent associé ce point de vue est celui où le bord-cadre inférieur vient se poser sur le plan horizontal du plateau des tables qui sont en première ligne. Cette vue frontale, en fonction de l'ouverture du cadre renvoie et accompagne aussi des positions plus ou moins en recul. Par la façon qu'a la caméra de saisir ou de prendre appui sur la disposition des tables dans une position frontale, la vision se teinte d'une considération à dominante spatiale de la chorégraphie. Lorsque les tables sont disposées en quatre lignes de cinq, que la caméra les embrasse dans leur ensemble ou en propose une vision partielle en se fixant sur la largeur du plateau d'une table ou en se focalisant sur l'étroite allée qui se dessine entre deux ; la spatialité s'écrit par rapport à l'espace qu'occupent les tables et par les dimensions importantes qui sont les leurs en comparaison des corps des danseurs (à savoir qu'un danseur tient allongé dans la longueur du plateau d'une table). Ces variations offrant plus ou moins de recul en vue frontale reproduisent les mouvements avec lesquels l'attention du spectateur peut jouer : embrassant du regard l'ensemble de la scène ou bien en choisissant de se consacrer à une partie de la scène en se fixant plus particulièrement sur un duo, un trio ou un danseur seul.

Lorsque le réalisateur choisit d'attirer l'attention plus spécifiquement sur les corps, il propose des points de vue en diagonale et/ou fait disparaître les plateaux des tables en resserrant et élevant le cadre. C'est alors l'énergie et la vivacité des corps qui deviennent palpables et ainsi l'espace du mouvement. Ces points de vue se distinguent des autres qui révèlent davantage l'espace et les mouvements dans l'espace.

Nous pouvons dire d'autres manières de filmer que l'on trouve aussi dans *One Flat Thing, Reproduced*, qu'elles empruntent à l'écriture cinématographique. C'est le cas du travelling qui à certains moments nous embarque dans un mouvement circulaire autour de l'espace de danse, et qui à d'autres, nous révèle une vision latérale sur la pièce chorégraphique. Cette deuxième situation du travelling latéral rend particulièrement compte de la vitesse d'exécution de la chorégraphie. Elle semble aussi affirmer le relief des corps. D'ici, les corps prennent l'ascendant sur les tables car la largeur de champ est moindre et parce qu'on découvre les tables sur leur petit côté.

Enfin, une caméra offrant un point de vue zénithal sur l'espace de danse documente la répartition spatiale des danseurs et offre un point de vue totalement inédit sur une

chorégraphie (un point de vue que l'on retrouve souvent, cependant, dans l'observation urbaine), où danseurs et spectateur sont tenus à distance, comme dans deux espaces différents. Tout au long du film, nous ne cessons pas de passer du mouvement individuel au mouvement collectif avec les visions à l'écran du danseur, de danseurs (duos, trios), des danseurs (le groupe dans son ensemble), mais aussi en adoptant différents points de vue : celui du danseur ou du spectateur et celui du mouvement de l'espace dans lequel sont pris spectateur et danseur. Le mouvement du film, qui vient avec la mobilité et le mouvement de la caméra, s'élaborer aussi dans le montage des séquences et des plans. Si régulièrement la sortie du cadre ou l'entrée dans le champ de la caméra d'un danseur est l'occasion de changer de point de vue, soit en élargissant le cadre pour continuer à suivre le danseur qui était sorti et découvrir d'autres danseurs, soit à l'inverse en resserrant le cadre sur le danseur qui vient d'apparaître à l'écran ; le montage permet aussi d'observer une disposition (ou le dispositif) sous différents angles pour en donner toutes les dimensions, ou bien encore de créer des répétitions d'un geste ou d'un mouvement (parfois aussi à travers des angles différents). Le montage se joue de l'espace et du temps, par exemple pour que nous puissions passer, d'une image à la suivante, des danseurs parmi les vingt tables à un danseur et une table, en échappant au déménagement nécessaire au passage d'une configuration à l'autre. Le film propose aussi – avec le langage et les moyens qui sont les siens – des formes, une écriture des thèmes et participe à la chorégraphie (voir illustration n° 28).

1.2. Espaces et mouvements de la densité et du contrepoint

Densité et contrepoint sont des thèmes majeurs dans la création de *One Flat Thing, Reproduced*, chacun étant à l'origine de la déclinaison d'autres idées de cette pièce chorégraphique. Si nous allons tenter de caractériser ces deux thèmes du point de vue de l'espace, du temps et du mouvement, nous serons attentive à la façon dont ils font sens pour le chorégraphe, pour le spectateur et pour le chercheur dans l'espace public.

Pour nous, en tant que spectateur, la densité est présente au visionnage de différentes manières. Les premières formes que nous en avons retenues sont liées à l'idée de remplissage. À travers la caméra, à l'écran nous remarquons assez fréquemment que les danseurs constituent des plans différents et que les mouvements de chacun, tout comme leurs positions arrêtées, viennent compléter le remplissage du cadre, le corps des uns et des autres occupant les vides

laissés par les corps des autres (voir illustration n° 29). Une autre forme sous laquelle est apparue la densité, c'est à travers les tables. Tout d'abord par leur pouvoir cloisonnant lors de la première séquence du film où les danseurs avancent sous les tables et qu'ils semblent pris dans un conduit trame par les pieds de table, les plateaux et le dessin lumineux des transparences projetées au sol ; et ensuite, lorsque les tables sont disposées à l'avant scène en quatre lignes de cinq tables. Suite à une course du fond à l'avant scène au cours de laquelle les vingt danseurs traînent derrière eux chacun une table, dans le son du frottement des pieds des tables sur le sol, c'est alors la surface qu'elles occupent dans leur disposition finale et les fins interstices dans lesquels les danseurs se glissent qui manifestent cette densité. Pour William Forsythe, la densité vient avant tout de la profusion des thèmes qu'il convoque dans cette pièce. « L'œuvre regroupe environ trente thèmes, plus ou moins présents. Ce sont des phrases, des trios... ou encore un simple mouvement, une esquisse de mouvement. » Éclairée sur le traitement dansé de cette profusion de thèmes, nous observons chez le chorégraphe trois manières de gérer son processus de création dans le sens de la densité, qui est à la fois une idée directrice, une piste sur laquelle il engage le groupe de danseurs, mais aussi un but à atteindre. La première opère par accumulation et déclinaison temporelle, spatiale et des formes corporelles. « J'ai pensé à une première tempête, avec les deux danseurs. La tempête continue et un nouveau thème apparaît. Comme ça. À un moment donné, on accumule et on accumule, sans cesse, les éléments se répètent sans fin. Ils se ressemblent, mais ils commencent à muer et se transforment. Ils ne sont plus identiques. Ils n'apparaissent plus au même endroit, ils se déplacent. Mais ils sont toujours là. » Parce que le processus de création passe par la proposition, la répétition s'accompagnant de l'apparition de transformations des phrases et mouvements dansés, c'est un système de déclinaison de thème en thème qui se constitue. C'est comme ça aussi qu'apparaissent des formes de réponses entre danseurs. Dans *One Flat Thing, Reproduced*, se sont essentiellement les mains et les bras qui initient (mènent) la danse. Pour exemple de déclinaison, deux mains qui se posent à la surface d'un plateau pour hisser un corps et lui permettre de passer par dessus une table c'est, simultanément chez un autre danseur, les coudes qui se posent à la surface d'une autre table, les mains et les avant-bras levés vers le ciel ; le sursaut du premier pour s'asseoir sur la table derrière lui c'est les mains du second qui se rabattent sur la table dans un élan le faisant se redresser et s'appuyer contre la table derrière lui. Ou encore, lorsque les danseurs semblent à l'unisson, réalisant tous ensemble les mêmes mouvements, c'est observer qu'à un moment donné un ou quelques danseurs vont poursuivre

dans cette dynamique d'ensemble en réalisant les mêmes mouvements que les autres, mais avec un autre membre, des mouvements de bras qui vont être réalisés par certains avec les jambes. Le travail sur l'enchaînement et l'imbrication des phrases chorégraphiques est la deuxième manière du processus de création. « Nous avons créé des petites phrases et les avons fait s'imbriquer. Au fur et à mesure que le morceau prenait forme, sur dix minutes, des éléments se répondaient peu à peu les uns aux autres. Des liaisons, des transitions, peu importe le mot, de manière à ajuster les enchaînements et les mouvements. J'ai pris un peu de recul et je me suis dit qu'un danseur devait venir s'ajouter, pour constituer cette densité. Et donc à partir de là, de cette évolution, chaque enchaînement, chaque amorce se trouvaient modifiés. » Ce commentaire ouvre aussi à l'idée que l'ajustement de la chorégraphie ne s'arrête pas à l'imbrication des phrases et mouvements dansés. L'ajustement comme troisième manière du processus dans l'idée de densité touche aussi à la constitution et au fonctionnement du groupe de danseurs. William Forsythe interrogeait les danseurs et commentait : « « Sais-tu ce qu'un tel fait et à quel moment ? Montre-le-moi. » Ils font les pas de leur partenaire. Ils remarquent des ressemblances. Je leur réponds : « En effet, c'est la même chose. » Il est possible de créer une identité, des correspondances. Il faut les provoquer puis les laisser venir. » Cette chorégraphie dont la composition est complexe nécessite une attention mutuelle des danseurs. Si l'indépendance de chacun des danseurs est très forte sur l'ensemble de *One Flat Thing, Reproduced*, cela n'est possible que dans la reconnaissance d'une certaine forme de coprésence. Autrement dit, chacun danse sa partition mais doit simultanément avoir conscience de la présence des autres danseurs et connaissance de leurs partitions pour pouvoir maintenir les enchaînements, les dynamiques à l'œuvre de référence et de réponse les uns avec les autres. Selon l'idée que cette pièce devait être l'expression de la densité, le chorégraphe a recherché quelle pouvait en être sa meilleure expression à partir de la composition et de l'organisation du groupe de danseurs. « Les danseurs ont conscience d'un certain nombre de partenaires. Il fallait faire grossir ce nombre encore et encore. « Je suis conscient de ta présence, mais aussi de la vôtre à tous. » Et ceci en augmentant progressivement. Jusqu'à atteindre les limites de chacun à intégrer une telle organisation. » C'est selon cette règle et en la poussant jusqu'à ses limites que le groupe de vingt danseurs a été constitué. William Forsythe a poussé la possibilité du groupe dans la mesure où chaque danseur savait ce que les autres faisaient simultanément à lui. Il s'agit pour nous de l'expression du devenir-un dont parlait Erwin Straus.

L'autre idée directrice de William Forsythe était sa volonté de se saisir et d'explorer la forme du contrepoint en danse. Selon lui, l'une des premières caractéristiques de ce concept fonctionne autour du fait que les danseurs se répondent grâce à l'interconnaissance des mouvements de tous (c'est ce que nous voyions dans les exemples précédents) et qu'ils se fassent référence les uns les autres. Autrement dit, c'est une construction liant indépendance et dépendance des uns vis-à-vis des autres. La réalité de chacun des danseurs dépend de celle des autres, mais toutes ensemble elles donnent lieu à une réalité commune, une réalité polyphonique. « Tous se donnent le signal de départ. Chaque départ amorce un autre départ. Ils se font référence. » De son analyse du concept de contrepoint s'est dégagé le motif de l'alignement, dont il s'est saisi et en a proposé une réinterprétation. C'est ainsi que sa recherche des alignements dans son travail de création chorégraphique a dépassé complètement la conception classique selon laquelle « Les alignements sont répartis de façon homogène dans l'ensemble du champ visuel. » Dans *One Flat Thing, Reproduced*, comme le dit William Forsythe, les alignements « ne sont ni au centre, ni en haut, ni en bas. Ils sont partout, tel un nuage d'alignements, plutôt qu'une ligne droite que vous êtes censé regarder avec une perspective. (...) Je les ai dissous, tout en conservant des éléments identitaires... Malgré les différences entre les formes, tout s'harmonise. Les isométries sont présentes partout. Il faut savoir les reconnaître. » (Voir illustration n° 30). Cette interprétation qui rend moins évident ce motif de l'alignement comme contrepoint en danse, se caractérise chez ce chorégraphe par des décalages dans l'espace, le temps et les formes corporelles, cela en lien avec ses propositions sous forme de réponse et référence. Cela sous-entend aussi que la question des alignements concerne aussi le spectateur et cette conception du contrepoint rejette en cela une autre préoccupation du chorégraphe qui dépasse le simple endroit de *One Flat Thing, Reproduced*. Cette préoccupation est en direction du public et pose la question de sa participation au rythme de la pièce. Ou autrement dit, l'extension du mouvement de la pièce chorégraphique au public, comme le décrivait Fernand Schirren.



Illustration n°28

Points de vue et cadrages les plus représentatifs de cette pièce filmo-chorégraphique

One Flat Thing, Reproduced, chorégraphie de William Forsythe, film de Thierry de Mey, 2008, 26'.

Photogrammes 1 à 5, déclinaison de la vision frontale ; photogramme 6, point de vue zénithal ; photogrammes 7 et 8, cadrages plus rapprochés sur les corps, espace du mouvement ; photogramme 9, point de vue latéral.

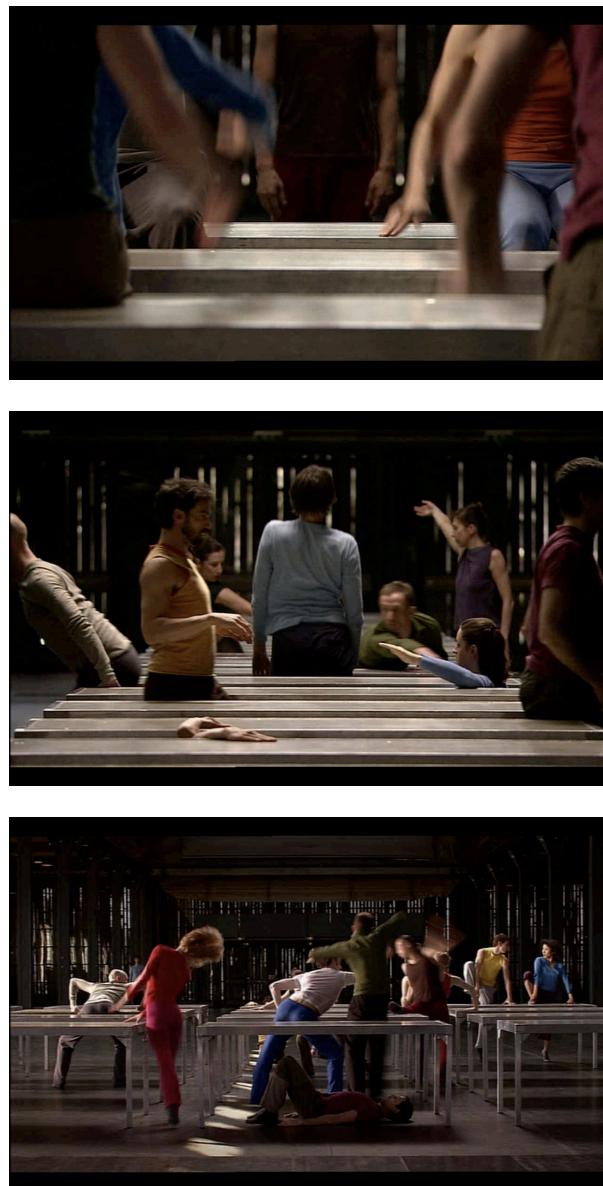


Illustration n°29

Exemples d'expression filmo-chorégraphique de la densité

One Flat Thing, Reproduced, chorégraphie de William Forsythe, film de Thierry de Mey, 2008, 26'.

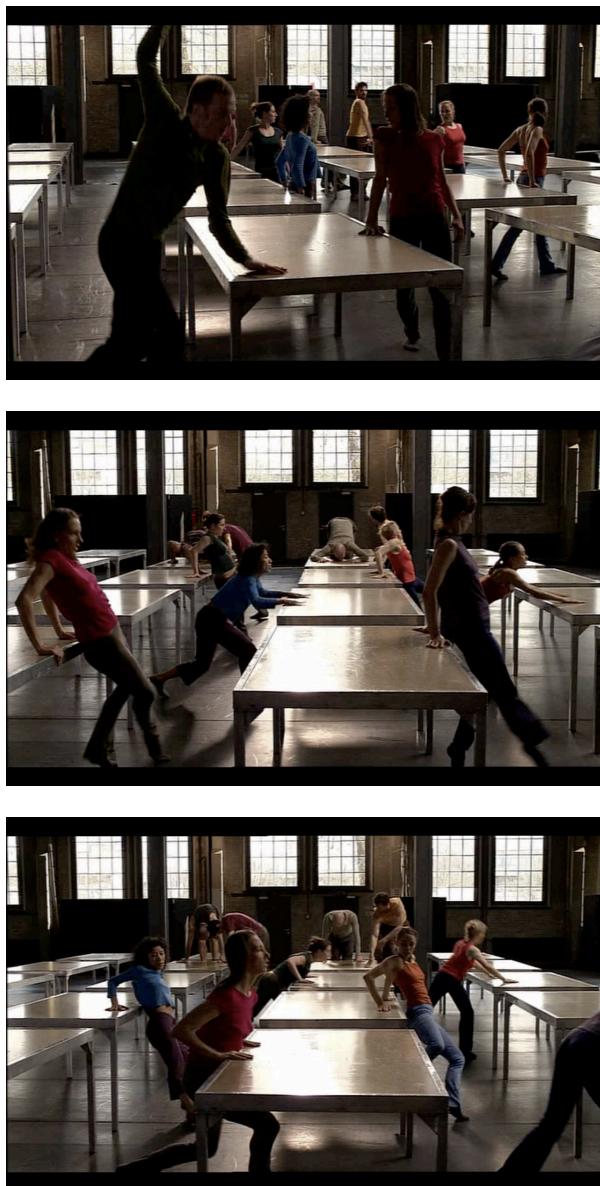


Illustration n°30

Contrepoin, interprétation des alignements

One Flat Thing, Reproduced, chorégraphie de William Forsythe, film de Thierry de Mey, 2008, 26'.

1.3. La structure comme relation

Pour William Forsythe, traiter la question du contrepoint s'est de lancer dans une quête d'éléments structurels qui ne seront pas nécessairement les mêmes pour les danseurs et le public du fait même de leur position et rôle dans l'espace-temps qui les réunis (et cela est aussi vrai pour le spectateur qui est face à son écran et qui découvre une pièce filmo-chorégraphique).

La structure n'existe pas surtout en tant qu'elle est donnée, figée, mesurable, mais plutôt du fait que nous l'identifions, que nous la reconnaissions. Dans *One Flat Thing, Reproduced*, le signal sonore est certainement le niveau de structure le plus évident à relever. C'est le plus facilement repérable, non pas du côté de la bande son de la pièce, mais du côté de la production sonore des danseurs eux-mêmes. En effet, la bande son de la création est assez insondable pour le spectateur. Très enveloppant, l'univers sonore dans lequel se déroule la chorégraphie est très abstrait, conférant une vraie atmosphère à la pièce, sans que nous puissions cependant considérer que la structure de la chorégraphie se fonde sur elle. En tant que spectateur, l'impression est vraiment celle que les danseurs ne dansent pas « sur » mais « dans » cet environnement sonore, une ambiance sonore qu'ils viennent compléter en dansant par leur propre production sonore. William Forsythe dit à propos des danseurs par rapport à la façon dont ils attaquent chaque variation : « Non seulement ils ont conscience de diriger l'attention du public, mais également de guider leurs partenaires. Quand les uns font ceci, les autres répondent cela. Ils se répondent du tac au tac. » Si nous pouvons concevoir que le retour de mouvements peut être un repère pour le spectateur pouvant lui laisser supposer que quelque chose recommence, il semble tout de même que la frappe des mains à la surface des tables comme signal (sonore plutôt que visuel) de départ, ou de commencement, est la marque de la structure partagée par les danseurs et spectateurs. En cela, il y a aussi une idée d'unisson dans la perception d'une structure. Et c'est parce que ces événements sont relevés, identifiés que la structure existe. Envoyer et reconnaître des mouvements qui signalent le commencement ou le retour de quelque chose c'est aussi faire exister une évolution, indiquer et comprendre les variations d'un mouvement dans l'espace et le temps, distinguer des métamorphoses. C'est pour cela aussi que cette question préoccupe William Forsythe, car l'identification de la structure permet aussi des échappées. « J'essaie de comprendre ce qui intéresse l'esprit et les limites de sa concentration. Quand faut-il changer d'élément ? Quand

faut-il insérer un nouvel élément ? Quand réintroduire un élément tout en le modifiant ? Il faut tenir compte de ces processus mentaux. Il faut mémoriser avant d'intégrer un élément nouveau, pour ensuite reconnaître l'ancien. À quel rythme insérer de nouveaux éléments pour garder l'attention ? À quel moment peut-on aller plus loin ? Puis remettre le public sur les rails ? L'œuvre s'étend sur un espace très large. Les éléments distinctifs apparaissent de part et d'autre et non à un endroit précis, bien qu'ils se manifestent à plus petite échelle. » Et l'on retrouve à travers ces préoccupations ce qui fonde le rythme, la structure et ce qui est vécu entre sa manifestation. De ce point de vue, pour William Forsythe l'intérêt d'une interprétation subtile de la structure qui vaut pour le danseur comme pour le spectateur, « Ça ne se réfère à rien d'autre qu'à l'expérience corporelle des éléments structurels. » Car « Sans même avoir besoin d'y penser, notre corps les reconnaît. »

One Flat Thing, Reproduced nous offre des motifs pour regarder la foule et ses formations à deux parmi tous, à trois parmi tous, seul parmi tous, chacun et tous, universalité. Cette pièce chorégraphique nous permet de penser la façon d'observer et d'éprouver la mise en tension des corps, les différentes manières dont ils agissent les uns sur les autres et les uns avec les autres, dans un devenir-un.

2. *Projet de la matière*, Odile Duboc

Odile Duboc est une figure importante de la danse contemporaine en France. Danseuse, chorégraphe et pédagogue, sa pièce *Projet de la matière*, créée en 1993, marque une étape à la fois dans l'évolution de sa recherche chorégraphique, mais aussi parce qu'avec cette pièce elle entre dans le répertoire de la danse contemporaine française. Sa danse, dans laquelle nous pouvons retrouver une certaine proximité avec le travail de Steve Paxton (puisque leurs recherches sont basées sur le poids des corps et les appuis), se caractérise par le fait qu'elle est extrêmement physique. L'effort demandé aux danseurs contraste énormément avec l'impression que cette danse donne au spectateur. « Dans l'esthétique d'Odile Duboc, il y a souvent une très grande différence entre ce qui est donné à voir et l'effort physique qui est fourni. Le danseur, soi-disant lascif, lutte contre la gravité, tiraillé entre des forces contraires. C'est le pouvoir d'illusion de la danse, que l'on pourrait appeler son « savoir-faire » : « On a

peur de parler d' "artifice" ; mais la danse est artificielle, bien qu'on travaille sur les sensations. » »²⁰⁵ (Voir illustration n° 31, photogramme 1).

Nous pouvons distinguer deux axes identitaires de la danse dubocienne : une pensée de l'espace créé par le mouvement et celle du « corps-matière ». Toute la démarche de recherche qui régit la création de *Projet de la matière* emprunte un chemin menant le danseur à la fois à la rencontre, et de cette rencontre, à la construction de son autonomie. En travaillant à un processus de mémorisation des sensations qui permet de réactiver la façon dont le corps a été mis en mouvement par le matériau plutôt que de produire une danse par la simple volonté de bouger, la danse d'Odile Duboc privilégie « le sentir plutôt que le visible, le processus de traversée de la sensation plutôt que l'analyse de l'effet produit. »²⁰⁶ C'est pour cette raison qu'il est très intéressant de revenir sur son processus de recherche et de création car sous les apparences du mouvement, il y a de véritables enjeux de connaissance et de maîtrise du corps et de ses sensations, du poids des corps et de leur relation à la gravité, au service d'une expérience chorégraphique.

2.1. Le processus de création chez Odile Duboc : à la poursuite du « corps-matière »

Le processus de création de *Projet de la matière* a été long. Pendant plusieurs mois les danseurs ont participé à une phase de recherche guidée par les questionnements et réflexions de la chorégraphe. En plus d'être un moment d'exploration du mouvement ce fut un moment de partage et de discussion entre tous, devant amener chacun à se saisir du sens de cette quête chorégraphique, et cela avant même d'entrer dans le travail de mise en place et de répétition de la chorégraphie de cette pièce. Dès le début, les danseurs ont été engagés dans une phase d'exploration de divers objets créés par la plasticienne Marie-Josée Pillet : un matelas d'eau, un coussin d'air, des plaques de tôles ondulées montées sur ressorts, des volumes mous, et d'autres encore. « Ces créations, empruntées à l'artiste ou qu'elle invente pour l'occasion, sont avant tout des matières très concrètes – souples, dures, élastiques, rebondissantes, coupantes, râches, molles, planes... Elles provoquent les corps qui s'y posent, les déstabilisent. Elles modifient leur

²⁰⁵ Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, p 41.

²⁰⁶ Ibidem.

environnement, leur rapport à la gravité et à la verticalité. »²⁰⁷ Ces expériences visaient à établir un fond commun de réponses par les sensations et le mouvement à un certain nombre de questions telles que : « Quelles découvertes du mouvement procure l'expérience de ces plasticités diverses ? (...) Quelles dynamiques font surgir un matelas de mousse ou une tôle ondulée sur ressorts ? Comment danser dans un volume mou, s'y lover et s'en extraire ? »²⁰⁸ Les objets apportés par la plasticienne venaient en prolongement des thèmes que souhaitait chorégraphier Odile Duboc. Il y a trois thèmes gestuels chez la chorégraphe, qu'elle nomme elle-même les « trois états du corps et de l'âme » : le vertige, l'envol et l'abandon. « Le vertige comme suspension ou déséquilibre au bord de la chute ; l'envol, comme figure de légèreté et d'apesanteur ; l'abandon, pour le poids des corps offerts, pour l'immobilité apparemment tranquille des danseurs qui reposent. »²⁰⁹ (Voir illustration n° 32).

À partir des propositions thématiques de la chorégraphe et des propositions plastiques de Marie-Josée Pillet, les danseurs étaient engagés dans la recherche du « corps-matière ». Car l'idée de « matière » est partout présente dans ce travail d'Odile Duboc. *Projet de la matière* est l'aboutissement de son investigation du « corps-matière », qui était comme le but ultime à atteindre. Où se situe la « matière » dans le travail d'Odile Duboc ? Selon nous, à trois niveaux : dans les « éléments » avec l'imaginaire des sensations et l'interprétation d'un état corporel ; dans les textures avec la mémoire des sensations et la certitude des appuis ; et enfin, lorsque les corps deviennent matière dans l'effacement des individualités, c'est-à-dire lorsqu'ils deviennent partenaires. C'est ainsi que Julie Perrin notait à propos de *Projet de la matière* : « L'individu s'efface pour laisser place au « corps-matière », c'est-à-dire à une texture, mais aussi à un système sensoriel et perceptif, à un corps instable qui se réinvente sans cesse au contact de son environnement. »²¹⁰ Autrement dit, devenir « corps-matière » pour le danseur est un exercice de transposition. Grâce au travail de mémorisation des sensations, les danseurs sont invités à restituer dans *Projet de la matière* les sensations qu'ils ont explorées avec les différentes créations de la plasticienne, sur ces objets et/ou volumes (nous reviendrons plus en détail sur le travail sur ces objets par la suite). Leur interprétation doit aussi les amener à se constituer eux-mêmes comme support du mouvement d'autres danseurs. Avec la mémoire de leurs expériences sur les volumes, ils pourront proposer à leurs partenaires le soutien qui

²⁰⁷ Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, p 25.

²⁰⁸ Ibidem, p 25.

²⁰⁹ Ibidem, p 17.

²¹⁰ Ibidem, p 28.

accompagne tel ou tel état du corps, que ces derniers doivent danser. Enfin, ils deviennent « corps-matière » parce que leurs mouvements peuvent aussi, dans cette écriture chorégraphique dubocienne, être l'interprétation des éléments eau, air, feu et terre (comme matières ; où les danseurs seront eau, air, terre, feu) selon le sens insufflé par la chorégraphe, mais aussi grâce à la conscience d'un imaginaire qui ouvre au mouvement. Les danseurs intègrent et jouent tout cela car selon Odile Duboc, comme le rapporte Julie Perrin, « de toute évidence, le sol, dur et plat, ne leur sera d'aucune aide : il ne faut rien attendre de lui ; sans surprise, il ne fournira aucun flottement, aucun bercement, aucun rebond. »²¹¹ Autrement dit, en étant des « corps-matière » ils sont aussi la matérialité de l'environnement qu'ils convoquent et expriment.

Les explorations menées par les danseurs avec chacun des objets de la plasticienne les ont amené à mémoriser des sensations particulières, comme nous le notions précédemment. Par exemple, dans le travail sur le coussin d'air il importait que chaque déplacement, chaque mouvement du danseur à la surface de ce volume soit exécuté dans une certaine lenteur et cela pour assurer ses appuis par pression très profonde. Sur le matelas d'eau, les danseurs découvraient que chaque pas était un effondrement. Ils réalisaient ainsi le sol qui manque ou échappe au corps dans son désir de mouvement. C'était une approche du vertige où le sol se dérobant, les bras cherchaient à s'agripper à l'air pour tenter de rétablir l'équilibre du corps. Dans *Projet de la matière*, l'état de vertige apparaît sous différentes formes. L'une d'entre elles se joue sur un plan horizontal, soit exposant des corps en suspension où, par la visible réduction des surfaces d'appui du corps aux épaules, poignets, pointes de pieds et le bassin ne touchant plus le sol, son équilibre manifeste sa fragilité (de 7'30" à 11'55")²¹²; soit sous l'effet d'un sol que nous imaginons instable, les danseurs réalisent des déplacements latéraux, en laissant trainer un genou au sol, progressant sous une forme rampée, saccadée, en clapotis (de 36' à 39'25"). L'autre forme du vertige est une interprétation davantage dans la verticalité. Au bord de la chute, un corps est suspendu à la retenue qu'exerce sur lui un autre danseur, au sauvetage. Dans ce cas, le vertige naît aussi de l'agitation de ces rencontres, car tout se passe en marche, une marche qui devient même une petite course (de 23'05" à 25'30"). Autrement dit, le vertige vient aussi des moments d'emportement, quand la vitesse augmente, que tous les

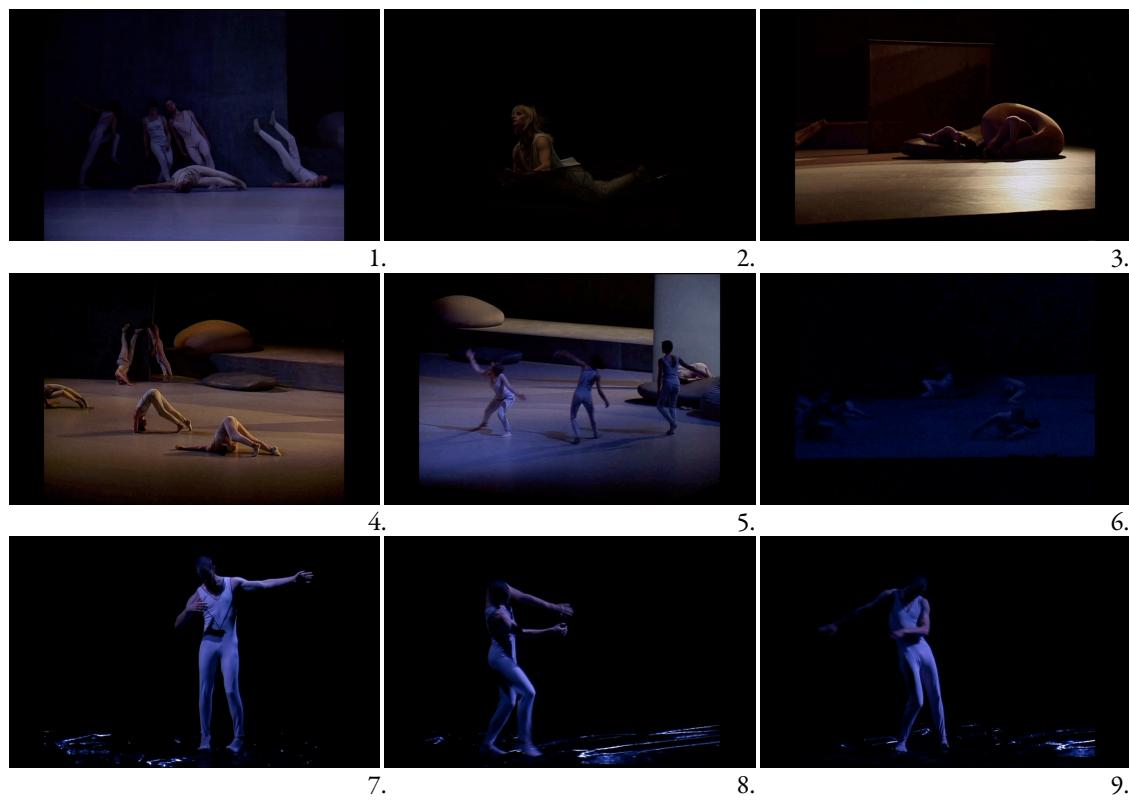
²¹¹ Julie PERRIN, *Projet de la matière*. Odile Duboc. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, p 70.

²¹² Toutes les indications temporelles sont des relevés des time codes du film « Projet de la matière Odile Duboc » sur dvd, réalisé par Laszlo Horvath, in Julie PERRIN, *Projet de la matière*. Odile Duboc. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007.

danseurs sont pris par cette agitation, que la profusion vient du nombre. Les plaques de tôle ondulée montées sur des ressorts, quant à elles, leur procuraient l'effet d'une décharge leur permettant de réaliser le type d'appui pouvant servir à un mouvement très court. Et enfin, dans le corps à corps avec les « baleines » (grands volumes mous) ils ont exploré l'abandon, où le danseur est à la fois enfoncé donc d'une certaine façon immobilisé. Si les autres objets cités auparavant pouvaient eux-mêmes expulser les danseurs, les baleines leur demandaient aussi une recherche pour s'en extraire. Une extraction qui était aussi un abandon puisque les corps devaient se mouvoir comme s'ils fondaient, se laisser couler pour pouvoir en sortir. Il nous faut préciser que parmi tous ces objets/volumes ayant servi à l'exploration et à la mémorisation de sensations et d'appuis, seules les « baleines » sont présentes sur la scène de *Projet de la matière*. Nous apercevons très brièvement le coussin d'air en ouverture de la pièce chorégraphique. Pendant à peine plus de vingt secondes, la représentation commence par une focalisation sur une danseuse évoluant sur le coussin d'air à travers une petite ouverture ménagée dans le rideau de scène. Un coussin d'air dont nous avons une vue très partielle ne nous permettant pas de comprendre de quoi il s'agit puisqu'il aura disparu lorsque le rideau se rouvrira complètement. (Pour le coussin d'air et les baleines, voir illustration n° 31, photographies 2 et 3). Cependant, au fil du spectacle, nous nous rendons compte que ces objets et volumes ne sont pas absents de la pièce chorégraphique. En effet, tous les solos sont particulièrement empreints du matelas d'eau et du coussin d'air. Dans ces séquences où nous découvrons la progression d'un danseur ou d'une danseuse dans un environnement abstrait, insondable, nous parvenons à distinguer la présence d'un volume pourtant absent. Nous voyons le corps en prise avec lui. Nous pensons au solo d'ouverture de 27" à 2'10" (voir illustration n° 31, photographies 7 à 9), à celui de 27'30" à 28'48", ou encore à celui de 40'56" à 43'37", et enfin à celui de 46'15" à 43'37" où nous retrouvons même l'empreinte des plaques de tôle ondulée montées sur ressorts.

Pouvant aussi se traduire comme une recherche exploratoire sur les appuis, l'objectif du travail avec ces objets était d'éveiller les danseurs à une profonde et complète conscience de leurs appuis en différentes circonstances matérielles et de les amener à mémoriser des sensations liées à ces appuis dans leur contexte matériel²¹³. C'est la conception de la chorégraphe selon laquelle l'équilibre en danse repose sur les sensations et la certitude des appuis.

²¹³ Dès les années 1980, ce principe de mémorisation des sensations est à l'œuvre dans le travail chorégraphique d'Odile Duboc ; tout le travail de recherche qui a été mené en amont de la réalisation de la chorégraphie de *Projet de la matière* était donc aussi un moyen de s'immerger dans la pensée de la chorégraphe.



*Illustration n°31
La danse dubocienne*

Projet de la matière, Odile Duboc, chorégraphie de Odile Duboc, mise en image de Laszlo Horvath, 2007, 57'21".

Photogramme 1, le contraste entre l'effort fourni et l'impression qui se dégage de la scène ; photogramme 2, aperçu du coussin d'air en ouverture de *Projet de la matière* ; photogramme 3, corps abandonné dans une « baleine » ; photogramme 4, corps suspendus ; photogramme 5, air, interprétation en prise au vent ; photogramme 6, feu ; photogrammes 7, 8 et 9, solo en présence des volumes absents.



Illustration n°32

Les « trois états du corps et de l'âme »

Projet de la matière, Odile Duboc, chorégraphie de Odile Duboc, mise en image de Laszlo Horvath, 2007, 57'21".
Photogrammes 1 à 3, vertige ; photogrammes 4 à 6, envol ; photogrammes 7 à 9, abandon.

2.2. Les appuis

« Chaque zone ainsi éveillée par le contact et sa mise en mouvement devient une nouvelle zone d'appui potentiel, de support. Car la chorégraphe cherche à multiplier les appuis, évitant le retour facile aux mains. Se donner d'autres appuis conduit à explorer de nouvelles situations de gravité et d'équilibre. »²¹⁴ Du fait que les danseurs ne se présentent pas sur scène comme des individus mais comme des « corps-matière » partenaires, ce point fort du travail d'Odile Duboc pour enrichir l'idée et l'expérience de l'appui, nous découvrions lors du cycle « Odile Duboc, Expérimenter, s'enrichir, comprendre » à la MC2 de Grenoble²¹⁵, la volonté de la chorégraphe – qu'elle imposait aux danseurs – d'échapper au recours systématique aux mains et au regard. Les expériences avec les objets étaient menées les yeux fermés.

Dans ce travail sur l'équilibre et les appuis, nous comprenons aussi deux types de relation au poids entre partenaires impliqués dans cette recherche : porter le corps de l'autre et déposer son poids sur le corps de l'autre. « Porter le corps de l'autre ou y déposer son poids (le poids tout entier ou celui d'un bras, d'une tête, d'un segment) constitue une autre exploration. Il s'agit de comprendre l'allègement, les changements de texture du corps selon qu'un support stable vous accueille ou que vous devenez le socle sûr d'un autre danseur. Le rapport à la gravité et à son contraire, l'allègement s'affine. Porter l'autre en préservant le souvenir de son corps vous portant, l'instant d'avant, c'est se construire, par l'imaginaire, un volume stable et porteur, sous soi, sur lequel on repose. Ces constructions mentales nourrissent fortement le mouvement dubocien. »²¹⁶ L'abandon avec le dépôt des corps (voir illustration n° 32, photogrammes 7 à 9) et l'envol nécessitant, pour un déplacement aérien, un support stable assuré par des porteurs (voir illustration n° 32, photogrammes 4 à 6), rendent cela particulièrement manifeste. Comme nous l'avons déjà laissé sous-entendre, ces recherches à partir d'objets matériels sur les appuis et la mémorisation des sensations s'entremêlent aussi à l'imaginaire associé et développé à partir des quatre éléments que sont l'eau, l'air, le feu et la terre. Quatre éléments à propos desquels Odile Duboc avait une proposition théorique et

²¹⁴ Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, pp 36-37.

²¹⁵ « Atelier Coussin d'air à la MC2 » le 2 avril 2008 et « Traversée d'une œuvre » le 3 avril 2008, cycle *Odile Duboc, Expérimenter, s'enrichir, comprendre*, MC2 de Grenoble, du 1^{er} au 6 avril 2008.

²¹⁶ Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, pp 36-37.

réflexive et dont elle a exploré les mouvements avec le groupe des danseurs de *Projet de la matière*. Pour la chorégraphe, chaque élément renvoie à un imaginaire qui convoque des sensations qui elles, conduisent à l'invention du mouvement et à celle d'un état corporel. « Lorsque la chorégraphe invoque l'air, l'eau ou le feu, c'est pour désigner une danse dont les facteurs du mouvement – le poids, le flux, l'espace et le temps – se combinent d'une façon propre à chaque élément. Si l'évocation des états physiques de la matière – solide ou fluide, liquide, gazeux... – peut sous-tendre diverses pratiques et esthétiques contemporaines, la chorégraphe accorde à cet imaginaire un sens précis. »²¹⁷

L'imaginaire de l'eau chez Odile Duboc donne lieu à un corps dansant lourd. Chaque partie du corps, tous ses membres sont pesants, le danseur à conscience du poids propre à chacun. À la différence des évocations du poids et de son déplacement dans le corps comme nous l'avons vu jusqu'à présent, ici le poids n'est pas localisé, dirigé ou retenu dans un quelconque endroit du corps, il se répartit dans tout le corps et c'est ainsi qu'il est abandonné à la surface du sol. De la même façon, du point de vue de l'espace, le « corps-eau » se répand au sol, il est systématiquement attiré vers lui. Spatialement, l'idée est celle d'un corps qui se déploie dans une extension horizontale. Le flux du mouvement est de l'ordre de l'écoulement irrégulier en épousant les surfaces et corps en présence. Le temps aussi est irrégulier, suspendu aux rencontres. L'espace-temps de l'élément eau est illimité. Pour qu'il y ait mouvement, il faut bien toute cette conjugaison-là, car si nous nous arrêtons aux considérations du poids, le corps serait immobile. Or, il ne l'est pas, il est pris dans cet enchaînement du relâchement et de l'emportement (dans le sens d'être pris dans un élan, transporté). Le danseur interprète donc un abandon en mouvement. L'élément eau est très présent tout au long de *Projet de la matière*. Deux séquences dansées nous semblent particulièrement illustrer cette interprétation de l'eau et ses variations. Nous pensons tout d'abord à la séquence présentant l'abandon des corps au début de la pièce (de 5'20" à 7'25"). Tous les corps sont déposés sur la scène : au sol, en appui contre des parois verticales, comme « dégoulinant » d'un plateau surélevé en fond de scène, échoués sur des galets ; l'espace d'un instant tout semble arrêté. La lumière jusque là très orangée et rasante, s'éclaircie, devient plus forte et plus haute « dans le ciel ». Les corps commencent alors à rouler, à se déployer, comme si nous assistions au réveil d'un microcosme d'êtres échoués sur une plage, comme si des lames d'eau venaient les animer, les charrier

²¹⁷ Julie PERRIN, *Projet de la matière*. Odile Duboc. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, p 18.

lorsque la marée monte. Tous les déplacements qui ont alors lieu, en des marches lentes, se soldent tous par un nouveau dépôt des corps sur un plan horizontal. C'est comme une attraction contre laquelle il n'y a aucune lutte possible. Plus tard, une autre séquence nous semble tout aussi bien exprimer l'eau d'un autre point de vue. Cette fois-ci, les corps ne sont pas soumis à l'effet de l'eau ou ne convoquent pas un environnement aquatique, ils sont l'interprétation même de l'eau. Ici en duos, les corps sont attirés vers le sol et évoluent à partir de ce moment-là, uniquement sur le plan horizontal. Les corps des danseurs devenus eau s'épousent, se rencontrent, se touchent en un appui où chacun y trouve l'impulsion de poursuivre son mouvement, à la fois indépendamment et en épousant le corps de l'autre. Nous pouvons d'ailleurs nous rappeler l'image des remous de l'eau que donnait Henri Maldiney. À travers cette définition chorégraphique qu'amène Odile Duboc²¹⁸ et au regard de ce que cela signifie et implique pour le corps, il nous semble qu'il est ainsi possible de comprendre l'envie de s'asseoir, de s'arrêter au bord de l'eau, de s'allonger le long d'un cours d'eau ou sur la plage. La convocation de l'idée eau, comme qualité d'un état de corps et d'un espace-temps, conduit à cette attraction vers le sol et l'expansion du mouvement dans une certaine horizontalité.

L'élément air accompagne quant à lui le mouvement d'envol. Dans un flux ascensionnel, le corps qui exerce une poussée pour se maintenir en suspension dans l'air est caractéristique du fait que le danseur s'envole et non pas vole. Le temps ne peut pas se prolonger indéfiniment (à la différence de l'eau), mais pour faire durer cet envol, atteindre la suspension, il faut de bons appuis. Comme le danseur est en situation de décollement du sol, pour permettre au mouvement de se prolonger dans le temps, ce sont d'autres danseurs, en qualité de partenaires, qui assurent les appuis de l'interprète de l'élément air. En tant que partenaires, ils apportent la

²¹⁸ « La danse qui s'alimente à l'imaginaire de l'eau et constitue une matière corporelle fluide se déploie d'abord au sol. Elle est irrésistiblement attirée vers le bas, par une force de gravité qui l'aimante. Le mouvement incessant de l'eau est un relâchement du corps qui se trouve pourtant entraîné par une zone devenue motrice, avant d'elle-même abandonner son poids. Cette partie du corps qui initie le mouvement est déjà dans l'air, en suspension ; sans elle, le mouvement de l'eau tendrait à l'immobilité. Le danseur roule alors au sol, dans un mouvement sans fin, construisant de petites zones d'allègement qui permettent au reste du corps de se détendre, puis de se laisser successivement emporter. Comme une algue, on imagine qu'il pourrait laisser une trace, une trainée au sol. Son corps lourd flotte et s'allonge à la fois. Le mouvement s'étend dans l'horizontalité. (...) « Mon corps a compris l'eau non pas dans sa propulsion vers le bas mais dans son abandon, constatant que l'eau s'étale par la partie la plus basse avant que le haut ne vienne couler. C'est comme une fontaine qui viendrait du haut. Il faut également comprendre comment couler après le jaillissement, comment éviter, une fois qu'on a jailli, que le corps ne se ramasse par terre. » (Odile Duboc). Le mouvement de l'eau suit la musicalité d'une respiration ou d'un flux souvent irrégulier, interrompu. Les suspensions, les apnées sont autant d'instants qui maintiennent irrésolu le cours de son déploiement et laissent en suspens la direction prochaine ou la dynamique de cet écoulement (...). Odile Duboc multiplie les qualificatifs pour cette eau lors des temps d'improvisation, faisant varier ainsi les dynamiques, l'ampleur du geste et sa vitesse. » Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, pp 19-20.

discrédition nécessaire aux appuis pour conserver l'idée d'envol. Ainsi, une partie du poids de l'interprète est prise en charge par ses partenaires qui le transforme en énergie de poussée. L'autre partie du poids, c'est le danseur lui-même qui la retient entre son plexus et sa gorge pour diriger son mouvement vers le haut et en avant de lui, au-dessus du sol. L'envol met en scène trois danseurs dans une séquence particulièrement marquante de *Projet de la matière* (de 11'55" à 15'). Un danseur vient soutenir une danseuse en l'attrapant sous les bras, ses bras qu'elle étend devant elle. Un autre danseur les rejoint, se saisissant de ses pieds. Ainsi, la danseuse va vivre son envol pendant trois minutes environ, sans jamais toucher le sol ; les deux danseurs, ensemble ou en relai, supportant cet envol jusqu'à entamer une lente descente. Cette séquence permet aussi de réaliser que l'air (la danseuse) se conjugue à l'élément terre (les deux danseurs porteurs). À ce sens de l'élément air donné par Odile Duboc²¹⁹, nous souhaitons rappeler une autre séquence d'interprétation de cet élément, moins dans l'envol que dans la prise au vent (de 17'55" à 19'55"). Dans cette séquence aérienne, les corps semblent tourbillonner dans les courants d'air. Les corps sont assez étendus, les bras et les jambes s'élèvent et tournent, ils interprètent des variations : revenant plus rasants au sol puis reprenant de la verticalité. Ici l'air caresse et entraîne les corps.

Du point de vue du corps, la terre est l'élément qui est toujours présent dans l'expérience (parce que l'homme vit sur Terre et parce que les lois de la gravité le renvoient et le maintiennent au sol). La particularité de la conscience de cet élément chez Odile Duboc²²⁰

²¹⁹ « L'air est d'une autre nature. C'est un désir d'envol entravé, éprouvant, une apnée supérieure, quelque chose qui se resserre entre le plexus et la gorge. C'est à la fois un décollement du sol et un écrasement, dans un moment que l'on ne peut prolonger indéfiniment. L'air provoque une suspension, jusqu'à immobiliser le corps au bord de son apnée. (...) Lors d'un trio avec Boris Charmatz et Stéphane Imbert, dans le début de *Projet de la matière*, Brigitte Asselineau fait exceptionnellement durer ce temps aérien : prenant des appuis à peine visibles sur ses partenaires, elle imprime une poussée continue pour s'élever. Les bras tendus vers le ciel, elle semble se déplacer dans les airs. Les porteurs, au service de cette ascension, deviennent le support discret, pour ne laisser apparaître que cette danseuse suspendue. Ils s'effacent pour donner forme à cette aspiration mais assurent la danseuse qui maintient sa capacité à se porter elle-même, au prix d'une très grande tonicité. Bascule horizontale ou montée verticale, chute lente dans les airs. (...) La qualité air renvoie l'interprète à un désir d'élévation, au sens propre, comme au figuré. C'est le rêve d'un voyage aérien, qui se réalise par son envol. » Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, pp 20-21.

²²⁰ « Car la terre, c'est l'immobilité. L'arrêt du corps. Pourtant, la terre est toujours là. C'est un support constant et le lieu où la danse d'Odile Duboc puise ses forces. On parle plutôt d'appui, de sol, de gravité, de profondeur ou d'enracinement. (...) Pourtant, l'impression d'envol ou de légèreté ressentie par le public se traduit toujours, pour le danseur, par une conscience très grande de ses appuis. (...) S'enraciner, s'enfoncer, s'ancrer dans le sol : la terre n'est pas une surface, mais une épaisseur. » Odile Duboc évoque souvent la profondeur du sol. Chacun, sans doute, l'interprète très différemment puisqu'il est impossible de réellement s'enfoncer dans le sol. Dans le travail sur le "mouvement eau et air", cet imaginaire de la profondeur du support renvoie à la qualité de dépôt du corps : comment rendre un corps plus lourd ? L'idée de profondeur permet de lâcher davantage le poids du corps. » (Dominique Grimonprez). Cette profondeur est également le pendant de la masse d'air au-dessus du sol, elle

résidé dans le fait qu'elle n'en fait pas seulement une surface, mais l'explore à travers l'idée de profondeur offerte aux appuis. Des variations temporelles (que le temps du mouvement soit court ou long) et des différentes possibilités de transfert de poids, l'élément terre démontre sa présence dans les mouvements eau comme dans les mouvements air, car le rapport à l'épaisseur du sol se fait soit dans le sens de l'abandon, soit dans celui de l'envol, soit même nous l'éprouvons dans celui du vertige. La permanence est caractéristique de l'élément terre. Comme les partenaires dans l'envol, la terre est le support des appuis et, envisagée comme une épaisseur et non pas seulement comme une surface, elle permet des mouvements d'ancrage, d'enracinement, libérant la partie supérieure du corps et de puisement de l'énergie nécessaire à l'envol. Mais le corps peut aussi s'y enfoncer et y déposer tout son poids jusqu'à atteindre un relâchement complet, l'abandon. Quelque soit la relation entretenue avec cette idée de la terre comme épaisseur, les appuis sont renforcés jusqu'à ce que le corps lui-même puisse retrouver son équilibre.

À la différence des éléments air, eau et terre, Odile Duboc considère le feu comme un élément complémentaire. En cela il ne correspond pas directement à l'un des trois états du corps et de l'âme qu'elle avait annoncés. L'élément feu, dont les caractéristiques spatiales du jaillissement et de la projection sont premières, répond à l'image d'une braise incandescente qui éclate. Ainsi, il y a concomitamment un décollement du sol et de l'impact au sol dans le feu. L'ensemble, dans des temps courts, dont la soudaineté met des accents sur les ruptures qui surgissent aux moments des éclats. Le mouvement du feu n'est donc pas dans un flux continu, mais dans un flux saccadé dont la dynamique dépend moins de la gestion du poids du corps que de sa tonicité, de ses contractions musculaires. Dans l'interprétation du feu, Odile Duboc insiste sur le rôle du regard pour accompagner le mouvement de s'extirper, de s'arracher du foyer où la braise est déposée. Le regard permet un ancrage au loin, il désigne l'endroit à atteindre.²²¹ Cette définition nous renvoie métaphoriquement à des moments d'agitation

permet d'équilibrer les volumes et d'égaliser les forces. L'appui sur le sol se prolonge ainsi plus bas et gagne en puissance, en certitude. L'idée de profondeur permet alors non seulement de se relâcher mais encore, assurant une stabilité des appuis, de s'élever, de libérer le haut du corps. » Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, pp 22-23.

²²¹ « La qualité feu relève moins de la fluidité ou de l'ondulation des flammes que de la dynamique d'une braise incandescente qui éclate. Le feu est arythmique comme les autres éléments, mais dénué de ligne mélodique. Au cœur de *Projet de la matière*, les danseurs recroquevillés au sol, dans la pénombre, sursautent, se contractent, rebondissent. Le mouvement sec, court et soudain les fait décoller du sol en de petites explosions qui vont en s'amplifiant. L'impact de leur corps sur le sol produit un crescendo puis un decrescendo sonore. (...) le feu correspond à un jaillissement dans l'espace, à l'idée de se projeter. Le regard, très important, va chercher très loin, dans une direction précise, pour permettre au corps de s'arracher. (...) Le feu donne aussi lieu à la saccade, à la

urbaine : les heures de pointe et la frénésie des corps dans l'espace de ces moments-là, le « coup de feu ». Dans la séquence du feu (de 39'30" à 40'30") nous retrouvons aussi la marque du travail réalisé sur les plaques de tôle ondulée montées sur ressorts.

2.3. Mouvement et pensée de l'espace

Le mouvement dans *Projet de la matière* est lié à une pensée de l'espace plutôt qu'à une pensée du corps puisque le corps des danseurs doit être matière : matière à accompagner le mouvement d'autres danseurs ; un mouvement qui est aussi l'interprétation de la relation à un environnement, à certaines textures et certains volumes. Le danseur Alban Richard explique « ça n'est plus l'individu qui est important mais, (...) chez Odile, l'espace abstrait ou les forces physiques qui apparaissent. En tant qu'interprète d'Odile, je suis donc là pour défendre l'idée que je suis sur scène pour créer des espaces. Et pas pour briller dans une technicité, ni être dans une théâtralité, ni dans une valorisation de mon rôle d'interprète, mais juste être là, en présence, en tant que corps physique avec ses propriétés. »²²²

En présence des danseurs et des objets du décor sur scène nous projetons différents types d'environnements. C'est à travers la façon dont les corps s'épousent que se révèlent ces paysages comme des microcosmes, des écosystèmes, des focus, c'est-à-dire la vie d'une organisation spatiale. Comme le rappelle Julie Perrin, « son imaginaire du mouvement repose davantage sur une pensée de l'espace que sur une pensée du corps. C'est l'espace qui fait bouger les danseurs ; des volumes imaginaires les soutiennent, les soulèvent. Et la danse réciprocement, attire moins l'attention sur le mouvement d'un seul que sur les bascules d'espace provoquées. Le geste du danseur, les trajectoires du groupe sont au service de ces glissements de plans qui déstabilisent le regard. »²²³ Sa conception de l'espace est liée justement à cette recherche des appuis sur des volumes imaginaires. Tout au long de la pièce nous découvrons tout un ensemble de variations de l'organisation spatiale des danseurs. Soit parce que nous sentons tout le groupe pris dans une certaine dynamique, ou alors que la danse invite à porter son attention sur la rencontre de deux ou trois danseurs, ou bien encore, parce

syncope, à la cassure. Le corps se segmente, s'effondre en se brisant (...). Pourtant le feu redynamise la danse, c'est une matière complémentaire, il offre une teinte différente. » Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, pp 21-22.

²²² Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, collection Parcours d'artistes, 2007, p 129.

²²³ Ibidem, p 63.

qu'un danseur expose sa trajectoire solitaire ; renversant aussi les plans de projections. À chaque fois l'espace mue, entraînant en même temps les danseurs dans cette mutation vers d'autres mouvements.

La force de la proposition de Odile Duboc dans *Projet de la matière* tient dans la matérialité de l'environnement que les corps convoquent et expriment en dansant. Cette pièce explore et expose la variété des appuis, inscrivant pour nous un prolongement des observations de Steve Paxton, et surtout elle nous offre de nombreuses formes de la relation à l'espace ambiant, lorsque dans leur rencontre, corps et espace sont partenaires.

3. *Umwelt* de Maguy Marin

La pièce chorégraphique *Umwelt* de Maguy Marin²²⁴ est peut-être bien celle à travers laquelle la question du rythme – telle qu'elle nous intéresse du point de vue du corps et des ambiances – est la plus clairement mise en jeu et la plus facilement lisible à travers son ton et les renvois – auxquels nous sommes invités en tant que spectateurs – à des espaces de passage, des moments intersticiels et pleins à la fois, des répétitions sans cesse renouvelées, comme une traversée à forte portée symbolique. Les corps des danseurs y interprètent des codes, des dispositifs, des relations à l'espace, au temps, à autrui.

« Nous en sommes là.

À inventorier des aptitudes.

À jouer du possible sans le réaliser. À aller jusqu'à l'épuisement des possibilités.

Un épuisement qui renonce à tout ordre de préférence et à toute organisation de but ou de signification.

(...) Une multiplicité où l'épuisement des possibles compose. Rythme.

Une multiplicité remplie de mouvements ininterrompus, avec des accélérations, des relâchements.

Des transformations constantes potentiellement capables de mettre en joie ou en tristesse, de nous mettre en puissance ou en impuissance d'agir.

Vivre nos capacités en transformation.

²²⁴ L'étude de cette pièce a été entreprise après que nous avons assisté à une représentation à la MC2 de Grenoble et à partir du Dvd de la captation de la pièce. Maguy Marin – Centre chorégraphique national de Rillieux-la-pape, *Umwelt*, MC2 Grenoble, 25 avril 2007. Maguy MARIN, *Umwelt*. Dvd édité par 24 images et Cie Maguy Marin, 2006. Captation par Luc Riolon. 60'.

(...) On ne sait pas quelles sont les postures qui se déclineront de nos interférences (extérieures ou intérieures) ? Postures, accidents, dissonances, marches et démarches.

(...) Faire naître du possible à mesure qu'on en accomplit.

Car il n'y a d'existence que déploiement.

Épuiser les potentialités d'un motif par la composition, décomposition, recomposition des variations, successions, juxtapositions, en un flux continu : fugue et canon.

Des espaces qui se composent et se décomposent entre eux. Fragmentations et combinaisons possibles.

(...) Construction mouvante, où la singularité rencontrée se prolongera au voisinage d'une autre.

Une construction de proche en proche.

Une construction par le milieu des choses.

Entrevoir les porosités pour dire encore la nécessité de l'adresse aux autres, de l'appel de l'indéfini.

Les «Autres» comme «mondes possibles» auxquels les déplacements, les objets confèrent une réalité toujours variable. »²²⁵

Comme le laisse entendre le texte de présentation de cette pièce chorégraphique, *Umwelt* sonne comme un état des lieux, certainement lié à une réflexion sur le travail de création, mais aussi comme une variation sur l'environnement, sur les idées de quotidiens, d'individus, de rencontre (de co-naissance), de société. Les passages de ce texte que nous avons sélectionnés rappellent tout ce qui a été envisagé à propos du rythme, du mouvement, du vécu présentiel, depuis le début de ce chapitre.

Neuf personnes apparaissent, comme dans l'embrasure d'une porte, en même temps. Chacun a sa porte d'où surgir. Vêtu en vêtements de ville, chacun à sa façon, sans excentricité, tous avec leur propre silhouette, ils sont là à faire front, comme un groupe d'individus.

Les embrasures sont toutes les mêmes. Elles se dessinent entre des panneaux verticaux miroitants alignés parallèlement au bord de la scène. Deux autres lignes de panneaux composent l'arrière fond. Le décalage entre les pleins et les vides de chaque ligne, cette disposition en quinconce des panneaux, referme l'espace derrière les ouvertures en première ligne. Voilà l'espace finalisé tel qu'il nous est donné.

En huit pas, les neuf interprètes s'immiscent entre les panneaux et se tiennent debout, immobiles face au public. Comme figés pendant huit temps, ils exécutent ensemble un pas en arrière et se glissent entre les panneaux pour disparaître, en concluant une trajectoire circulaire de gauche à droite.

Le noir se fait. La lumière revient du ciel, éclairant l'espace entre les deux premières lignes de panneaux, donnant une coloration crue à ce décor. Un son de machinerie,

²²⁵ Ce texte est disponible sur le site de la Compagnie Maguy Marin à l'adresse suivante : <http://www.compagnie-maguy-marin.fr/2001-2005/13-les-creations/details-des-creations/86-umwelt>

continu, submerge la salle et la scène. Une soufflerie invisible met en branle les panneaux fixés au sol. Ils se mettent à vibrer telles des feuilles épaisses d'aluminium. Cette présence sonore teinte la lumière froide sur scène d'une résonnance industrielle.

Et le ballet commence.

Deux danseurs sortent en même temps d'entre les panneaux jusqu'en avant de la première ligne, faisant à l'unisson le même nombre de pas jusqu'à disparaître. Ils croquent chacun dans une pomme en passant.

Deux hommes de la même façon apparaissent et disparaissent, mais cette fois-ci en se présentant dos au public en même temps qu'ils se coiffent la tête d'une couronne.

Une femme et un homme effectuent cette ronde entre les deux premières lignes, enfilant chacun un pull-over sombre.

Deux hommes passent, des perruques blondes sur la tête.

Un homme et deux femmes côté à côté, et plus loin spatialement sur la ligne de front un autre homme, passent en enfilant chacun une blouse blanche.

Deux hommes côté à côté passent chargés chacun d'un grand sac poubelle sur l'épaule.

Deux hommes et plus loin une femme passent en revêtant un pull-over sombre, dans la reprise d'un geste, jouant avec le miroitement des panneaux pour l'ajuster.

Deux hommes vont se coiffant d'une couronne. Reprise d'un geste.

Un homme et deux femmes avancent côté à côté en se retournant face au public et en se frottant le nez de la main.

Deux hommes et une femme passent en se couvrant la tête d'un bob bleu.

Trois hommes côté à côté traversent, tournés vers la gauche, bras tendu devant eux, faisant le signe « non » de l'index.

Trois silhouettes, couvertes d'un vêtement long leur couvrant la tête, passent, arc-boutées, comme des Touaregs avançant contre le vent dans le désert.

Un homme et deux femmes apparaissent, tournés vers le public, en tenant contre eux des robes. Ils se contemplent individuellement, se projetant déjà, comme lors d'un essayage.

Deux hommes passent en enfilant des blouses blanches qui volent au vent de la soufflerie.

Deux couples côté à côté, enlacés et en train de s'embrasser passent sans précipitation.

Deux hommes côté à côté et plus loin une femme, tous encombrés d'une plante arbustive en pot, traversent, de retour d'un pèlerinage dominical chez Truffaut.

Deux femmes côté à côté croquent une pomme face au public en passant.

Un homme et plus loin deux hommes et deux femmes côté à côté se présentent en se coiffant la tête d'un bob bleu et en se mirant dans les panneaux. Reprise d'un geste.

Trois personnes passent coiffées de perruques blondes. Reprise d'un geste.

Deux hommes passent en mangeant des pâtisseries achetées à la boulangerie du coin avec un sandwich pour leur repas de midi.

Un homme et une femme côté à côté se coiffent d'une couronne. Reprise d'un geste.

Une femme, un homme et une autre femme passent en tenant à bout de bras au-dessus d'eux un poupon, comme un bébé qu'ils agitent pour le faire rire.

Deux hommes enfilent les bretelles de leur « bleu de travail » entre deux portes avant d'aller travailler.

Trois personnes enfilent un pull-over sombre par dessus leurs vêtements ce matin, se préparant à sortir travailler.

La couronne.

La pomme.

Le bleu de travail.

Deux hommes côté à côté et plus loin une femme traversent les mains menottées dans le dos.

Le bob bleu.

La pâtisserie.

Le couple.

Un homme s'avance, seul, et s'arrête dans une embrasure en première ligne. Suspension, ses seuls mouvements sont ceux de sa respiration assez courte et le clignement de ses yeux. Comme un échange d'observateur à observateur. Au bout de trente secondes il repart.

On est alors à 5'50" de spectacle.

Puis le ballet incessant reprend, la soufflerie plus forte encore. Et les allés et venus de ces différentes figures et d'autres encore continueront, variant en nombre d'interprètes et dans la définition spatiale. Les apparitions des danseurs sont toujours à la fois attendues et inattendues. Durant une heure, les neuf interprètes apparaîtront et disparaîtront sans cesse dans ce mouvement entre rituel et inéluctable cercle vicieux, infernal et captivant.

Cinq personnes passent en nouant leur déshabillé. Puis trois autres, parcourant l'espace entre les deux lignes sur la longueur de deux embrasures, en marche arrière, scrutant le sol avec une lampe torche. À nouveau des Touaregs, puis des passants mangeant un sandwich, d'autres se coiffant la tête de chapeaux de paille, certains donnant l'impression de l'ajuster dans le reflet d'un panneau, d'autres en le maintenant comme s'ils marchaient sur une plage contre le vent. Un homme tenant un second par le col dans un règlement de compte. D'autres ôtant leurs lunettes de soleil pour jeter un regard appuyé avant de les remettre et de s'éloigner de ce pas touristique.

Un peu plus tard, des soldats portants des casques effectuent un passage jambes fléchies, aux aguets, reproduisant une avancée en toute discréction. Deux fumeurs allument leur cigarette à peine sortis du bâtiment en se protégeant du vent ; l'un d'entre eux lance à l'adresse d'une situation qui se déroulerait sur l'avant scène : « c'est pas mal ça ! ». Un homme et une femme sortent précipitamment et se retrouvent face à face, la femme lui flanquant une gifle.

Le ton évolue : plus vif, plus dramatique, écorché, décadent peut-être. Nous rencontrons dans les méandres de cette ronde humaine des corps nus, des corps qui consomment de l'alcool et absorbent des médicaments. Nous assistons à des jets de gravas. Nous entendons des coups de sifflet, des cris. Nous voyons des corps jetés ou s'effondrant sur le sol. (Voir illustration n° 33).





Illustration n° 33

Maguy Marin, *Umwelt*. Dvd édité par 24 images et Cie Maguy Marin, 2006. Captation par Luc Riolon. 60'.

Et pourtant, le dispositif scénique reste le même tout au long de la pièce. Le miroitement des panneaux n'est pas sans rappeler des environnements urbains contemporains aux matériaux réfléchissants dans lesquels il est donné au passant l'occasion de rencontrer son reflet, tout en expérimentant la dématérialisation de l'espace dans lequel il progresse. L'empreinte/emprise sonore est, elle aussi, toujours la même, étourdissante, à la limite de l'insupportable²²⁶. La lumière apporte quelques variations, s'intensifiant par flash ou adoptant brièvement un mode stroboscopique. Mais parmi tout cela, ce sont réellement les corps qui font la différence.

Les pas sont comptés. Tout passage sur scène s'inscrit dans la composition métrique de la pièce. Les pieds tiennent la cadence. Le rythme est ailleurs : dans les allures, les postures, les gestes, les accessoires et dans tous les renvois à des situations quotidiennes, ordinaires ou extraordinaires, dans les humeurs ou tonalités affectives qui en émanent. Comme il y a rythme, la structure s'efface au profit de l'interprétation, elle est habitée par le mouvement chargé de subjectivité et dessinant un espace symbolique.

« Être au seuil » nous disent ces corps. Dans ce processus, il y a toujours quelque chose de nouveau qui s'ouvre à nous, devant nous. Au seuil d'un immeuble de bureau, dans la rue, sous des arcades, dans des coursives, dans les couloirs d'un hôpital, à une fenêtre, sur un balcon, entre deux pièces dans un logement, par temps de guerre, de trouble, sur la plage, la nuit, le matin, à midi... Nous sommes renvoyés parfois au grand paysage, à des espaces intérieurs, à des espaces extérieurs, à des espaces privés ou publics, à des temporalités différentes aussi. Les corps donnent lieu à l'espace ambiant dans leur mouvement. En quelques pas, nous sommes embarqués dans une variété de vécus, d'expériences. Pourtant, seuls la posture et l'engagement des corps varient. Le décor est beaucoup plus insignifiant que dans *Projet de la matière* par exemple. Sa valeur existentielle est nulle pour ainsi dire. Avant que les corps ne se mettent en mouvement, nous sommes assez démunis dans notre possibilité à y faire des projections. L'espace n'est donc pas symbolique en lui-même ou en tant que décor. Il le devient à partir du moment où intervient la rencontre de l'espace et des corps et que du mouvement de cette rencontre surviennent aussi des directions de sens et que s'en dégagent des tonalités affectives. Le son circonscrit l'espace et le temps au présent. S'il est présent tout au long de la pièce et reste toujours le même, sa connotation telle qu'elle apparaît au début de la pièce avec le

²²⁶ À propos de l'expérience sonore de *Umwelt*, lors de la représentation à laquelle nous avons assisté, avant que la pièce ne commence, des précautions étaient prises. Une information était délivrée aux femmes enceintes et autres personnes fragiles à propos de l'épreuve et l'inconfort que pouvait représenter et générer la bande son. À l'issue de la représentation en effet, notre voisine, enceinte, commentait l'intense activité de son bébé tout au long de la pièce en même temps que nous découvrions qu'elle était restée sous la surveillance d'une personne de la salle.

dispositif scénique (lumière y compris) avant que le ballet incessant des allés venues ne commence, nous nous sommes rendue compte qu'il s'adaptait à chaque contexte. Par sa qualité immersive, il trouve un sens dans chacune des situations. Cet espace scénique laisse aux corps toute la force de leur expression de l'ordinaire et nous donne envie de sortir dans la rue, de marcher et d'observer l'espace des corps, de pouvoir éprouver son mouvement propre. Nous retrouvons dans *Umwelt*, et cela apparaît aussi dans le texte de présentation de la pièce, toute la brutalité d'une aspiration à la rencontre et à l'établissement de relations, comme pourrait l'être l'espace public.

4. Synthèse sur l'expression de l'espace symbolique

Ce chapitre, qui s'est développé autour de trois pièces chorégraphiques et de la pensée de leurs créateurs, nous a entraîné finalement (et surtout) d'une quête de connaissances sur l'expression des corps vers la naissance de l'espace. Chaque pièce, à sa manière, nous a ouvert à l'avènement de l'espace symbolique dans l'expression des corps. Dans les idées de « corps-matière », comme chez Odile Duboc, ou en parlant de « polyphonie des corps dans le mouvement » ou de « fugue et canon », chez William Forsythe et Maguy Marin, l'espace est convoqué, mouvant, évoluant au même titre que les danseurs. Le rythme naît d'apparitions qui ne sont finalement pas des répétitions mais des variations, des évolutions d'un processus en cours, sans début ni fin. Et *Umwelt* en est une expression impitoyable.

D'une matière qui déploie sa propre spatialité, le corps – en tant que matière (de feu, de terre, d'eau ou d'air) – implique une pensée de l'espace en termes d'appuis et d'évolution dépendante de relations à d'autres corps (vertige, envol et abandon), plutôt qu'une pensée du corps lui-même et pour lui-même. Entrer dans ce processus de présence des corps partenaires c'est établir cette relation au monde ambiant comme en parlait Erwin Straus. Les corps participent de l'ambiance, font naître du temps et de l'espace de la présence. Les influences ne sont plus extérieures elles s'auto-génèrent dans la rencontre où les corps s'émeuvent et se meuvent, comme l'espace, dans le mouvement.

Le processus de création que donnent à comprendre William Forsythe et Thierry de Mey, de produire un contexte foisonnant de directions de sens, provoquant les corps tout en les laissant venir au « mouvement d'unisson », doit résonner pour la conception architecturale

et urbaine. D'espaces et de corps qui pourront se répondre, correspondre (au sens de l'échange), le mouvement aura lieu. C'est un challenge à relever.

Enfin, de toutes ces pensées et propositions chorégraphiques, nous voulons insister sur le fait que, finalement, la danse intervient moins, dans notre recherche, sur les formes des corps en tant que représentation d'une relation, qu'à titre d'inspiration procurée sur la façon de regarder les corps et l'espace de la présence avec eux. Parce que ces pièces chorégraphiques ne nous entraînent pas vers un mimétisme des formes, mais au contraire et bien davantage, vers l'essence de l'impulsion et de la dynamique du mouvement, elles accompagnent notre cheminement de pensées conceptuelles vers l'ordinaire de l'urbain. Elles nous en font comprendre les ressorts esthétiques et nous inspirent des manières de l'observer. Elles nous parlent de la « motricité du regard », en quelques sortes, de ce regard, aussi en mouvement, de l'observateur.

Synthèse sur la composition du rythme dans l'expression des corps

RYTHME	Espace-temps symbolique		Interprétation corporelle (gestes et tonalités affectives)
	Variations spatiotemporelles	Directions de signification	
Mouvement présentiel (vivre l'entre, le devenir-un)	Phases <i>ET</i> (mouvement du centre comme pour aller vers le haut ; contre la pesanteur)	Ampleur	Débordement de joie
		Ascension	Joie
		Envol	Discretion des appuis, engagement du tronc et des bras, suspension, appuis partenaires
		Vertige	Manque de sol, déséquilibre, profusion, emportement, intervention des bras et de la tête
	Phases <i>BOUM</i> (mouvement du centre comme pour enfoncer le sol sous soi ; avec la pesanteur)	Abandon	Dépôt, déploiement
		Chute	Déception brutale
		Étroitesse	Chagrin
		Profondeur	Accentuation des appuis, puisement

Illustration n°34

Le rythme, synthèse des structures de sens et de sensations où le corps exprime sa relation au mouvement propre de l'espace.

Que nous apporte donc cette seconde partie sur l'expression du rythme dans les corps, en évoluant de la psychopathologie à la danse contemporaine ? Tout d'abord une avancée plus grande dans la compréhension de l'expérience en terme de mouvement présentiel. Avec les moments pathiques de la perception, comme condition du basculement de l'expérience de l'espace finalisée à celle du mouvement de l'espace, nous avons pu observer les différents registres et modes par lesquels peut apparaître l'expression d'une intention spatiale par les corps. L'expérience présente est celle qui, des sensations et du sens, amène le passant au vécu d'un espace-temps symbolique. De variations spatio-temporelles par l'intermédiaire de la pesanteur (phases *ET* et *BOUM*) en directions de signification, corps et environnement partagent un même mouvement dont on pourra lire les différentes expressions soit à partir des tonalités affectives, soit par le déplacement du poids des corps et de leurs appuis. L'expression des corps est l'expression du temps, de l'espace et de l'affect.

Le détour par la danse contemporaine, impulsé par les exemples de Erwin Straus d'un accroissement de la motricité du tronc dans le mouvement, constitue une autre avancée en ce sens que, par lui, nous avons été amenée à comprendre que nous ne marchons pas avec les membres inférieurs de notre corps (jambes et pieds qui juste servent au transfert du poids dans le contact avec le sol), mais avec le tronc, c'est-à-dire avec le dos, les épaules, la tête, les bras et les mains ; cela nous ouvrant à toute une variété d'appuis ne recourant pas au contact systématique et unique avec le sol et engageant plutôt les corps à être avec l'environnement dans une relation de partenaires dans le mouvement.

De l'exemple du vertige dans la visite de Sainte Sophie dont rendait compte Henri Maldiney, la psychopathologie et la danse contemporaine ont aussi contribué à enrichir et compléter (d'une discipline à l'autre) l'ébauche d'un répertoire des mouvements présentiels. Et cela a eu pour effet de faire grandir notre curiosité vis-à-vis des terrains d'étude que nous avons choisis, l'esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir. S'ils nous semblaient intéressant d'un point de vue formel et conceptuel comme manifestes de l'expression architecturale contemporaine de nos villes, nous nous interrogeons sur ce que ces terrains d'étude réservent comme expérience du mouvement. À quels moments pathiques ouvrent-ils la marche ? Comment émeuvent-ils les passants ? Quels appuis offrent-ils ? Ces questions s'accompagnent aussi des inspirations, qu'ont pu apporter ces disciplines, à regarder les corps et l'espace de la marche de manières différentes et à différents niveaux, en nous faisant nous demander aussi quels seront les modes et registres les plus opératoires dans l'espace public.

Enfin, et c'est la dernière réflexion que nous pensons pouvoir formuler à l'issue de cette partie, c'est que la danse, à l'origine proposée en tant que corpus théorique, nous a finalement entraînée dans ce que nous pourrions appeler du « vécu *in situ* ». Un *in situ* qui n'est pas l'espace urbain, nous en convenons, mais un « *in situ* du mouvement » en quelque sorte. Approcher cette discipline, que cela soit en allant voir une pièce chorégraphique ou en participant à un workshop, c'est à chaque fois faire des expériences du mouvement présentiel.

Partie 3 - *In situ* : les rythmes de marche de
l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone
de Beauvoir

Amorce sur l'analyse des corpus de l'expérience *in situ*

La troisième partie de ce travail, intitulée *In situ : les rythmes de marche de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir*, se donne comme objectif de rendre compte de la mise à l'épreuve des principes et structures de l'expérience présente que nous avons mis à jour dans la partie précédente en étudiant les pensées de Ludwig Binswanger et Erwin Straus à ce sujet et en convoquant quelques pensées de la danse avec lesquelles des liens de complémentarité et/ou d'approfondissement semblaient pouvoir se tisser. Notre préoccupation est donc celle d'observer les prolongements possibles entre ces réflexions – qui sont pour nous d'un ordre théorique – et l'expérience ordinaire d'espaces publics urbains : l'esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir. D'autre part, par rapport au protocole méthodologique que nous avons proposé et mis en œuvre sur ces terrains dans le cadre de cette étude, et aux corpus qu'il nous a permis de constituer, nous tentons de restituer au fil des trois chapitres qui suivent, à la fois les résultats de leur analyse, mais aussi de faire un point sur les outils mobilisés et l'usage de ceux-ci par rapport au sujet de cette thèse. Ainsi, nous rendons compte successivement, de chapitre en chapitre, de l'analyse des parcours commentés de la passerelle Simone de Beauvoir, puis de celle de l'esplanade de la BnF, et enfin de l'analyse du corpus vidéo des deux terrains avec les deux propositions de restitution filmique de celle-ci.

Avertissement quant à l'application de la méthode des parcours commentés au niveau de l'analyse

Avant d'entrer dans le vif des résultats des analyses des paroles en marche recueillies sur les deux terrains, nous devons apporter quelques précisions sur une étape indiquée de la méthode des parcours commentés ainsi que sur les outils d'analyse dont nous avons usé à cet endroit-là. L'analyse des parcours commentés réalisés sur l'esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir commence par la composition de la traversée polyglotte²²⁷ de chacun des terrains.

²²⁷ Selon la définition de la méthode des parcours commentés, les « traversées polyglottes » sont une forme de recomposition et de synthèse des descriptions enregistrées et retranscrites des parcours commentés. « Ces « traversées polyglottes » - agencement hétéroclite de paroles habitantes plurielles – conservent tout de même la logique du cheminement. Deux règles de base président à cette condensation descriptive : sélectionner les fragments les plus révélateurs du contexte sensoriel local, respecter la localisation du locuteur et la directionnalité

Une traversée polyglotte est un texte composé à partir de la retranscription des paroles enregistrées lors des parcours commentés. Pour réunir ces paroles sous la forme d'un récit à plusieurs voix, deux types d'informations président à cette composition (qui ne sont pas de l'ordre du fond contenu dans ces propos préalablement recueillis) : effectuer des rapprochements en fonction d'une localisation commune des parcourants et en respectant la directionnalité de la marche. Le principe de base de la traversée polyglotte est donc de proposer, à partir des différents parcours effectués, un parcours idéal-typique d'un point de vue géo-localisé et dans lequel on peut lire les commentaires de chacun de ceux qui se sont exprimés à cet endroit-là (et non pas nécessairement au sujet de cet endroit-là). Cet agencement constitue ainsi, selon nous, un premier niveau d'analyse des parcours commentés car il permet de rendre compte très simplement soit de l'unité, soit au contraire de la disparité des expériences sur des parties précises du parcours, et cela seulement en rapprochant des expériences uniques d'un même espace. Ce travail-là de recomposition permet de prendre conscience des récurrences, des tonalités partagées, d'absence de propos ou à l'inverse d'abondance par rapport au contexte. Il nous semble aussi que cela représente un premier niveau d'analyse car les parcours commentés ne sont pas repris dans leur intégralité. Au sein de ces récits livrés en marchant nous avons retenu les formulations les plus explicites du contexte sensible et des mobilisations sensorielles (ouïe, vue, kinesthésie) et de sens ; celles qui révèlent du sens mais aussi celles qui soulèvent des questions. À ces expériences se superposait aussi dans cette dynamique le filtre de la distinction de ce qui pouvait constituer l'expression des moments gnosiques et pathiques de la perception. C'est donc de l'analyse de cet agencement compilant différents récits dont nous rendons compte dans les chapitres 6 et 7 et par laquelle nous tentons de qualifier les phénomènes perçus dans leur lien à des configurations spatiales, motrices ou bien encore à des émotions.

Parce que notre intention dans l'analyse des corpus de terrain est d'atteindre les mouvements dans la marche de l'expression de l'expérience présente, nécessaire à la qualification de ces espaces par le rythme, nous avons eu recours à des outils d'analyse développés par les chercheurs sur les ambiances architecturales et urbaines. Les moments pathiques de la perception se distinguent des moments gnosiques par la mobilisation de l'être par le sens des sensations (à travers l'expression des directions de signification en lien aux tonalités affectives)

du parcours. » Jean-Paul THIBAUD, « La méthode des parcours commentés », in Michèle GROSJEAN, Jean-Paul THIBAUD (eds.), *L'espace urbain en méthodes*. Éditions Parenthèse, collection eupalinos, 2001, pp 87-88.

et la mobilisation corporelle (par l'accroissement de la mobilité du tronc et, comme nous avons pu le voir ensuite avec la danse, par le déplacement du poids dans les corps et l'importance des appuis) ; à partir des traversées polyglottes nous avons surtout travaillé sur le sens et leur lien au mouvement des qualités sonores et visuelles de ces deux environnements que sont amenés à parcourir les passants en empruntant la passerelle Simone de Beauvoir et l'esplanade de la BnF. Nous avons pu remarquer d'une façon générale qu'il est difficile d'entendre les personnes sur leur mobilisation corporelle. Ça n'est pas courant dans notre société de s'exprimer à ce propos comme il est difficile de relancer la parole à ce sujet, et cela à la différence des perceptions visuelles et sonores. C'est donc à l'aide du répertoire des effets sonores²²⁸ et de celui des mises en vue de l'espace public²²⁹ que nous nous sommes lancée à la recherche, à travers les perceptions sonores et visuelles des passants, des basculements de l'expérience de l'espace finalisé à l'expérience de l'espace présentiel. Pour expliquer brièvement ce que sont les effets sonores (dont la définition sera rappelée systématiquement par la suite dès que nous ferons appel à l'un d'entre eux au cours de la restitution des analyses), nous pouvons dire que ce sont, à partir du vécu (et donc de l'expérience *in situ*) des descripteurs de situations sonores. Ils permettent de spécifier différents types de rapport du passant à l'environnement à partir de sa dimension sonore (acoustique, physiologique, psychologique, culturelle, etc.). Les effets sonores sont à l'origine d'approches qui cherchent à qualifier l'environnement sonore perçu, dont l'expression de sa manifestation peut aller du phénomène physique à l'interprétation subjective. Quant aux mises en vues de l'espace public il s'agit d'une proposition faite par des chercheurs du Cresson à la suite du répertoire des effets sonores, mais cette fois-ci pour servir l'analyse de l'espace construit dans le registre visuel et lumineux, ou dit autrement en tant que « ce registre engendre des « mises en vues » dans l'espace ». Dans cette approche des qualités visuelles et lumineuses de l'environnement architectural et urbain par les mises en vue, nous avons été sensible à la considération de cette mobilisation perceptive selon différentes situations dans l'expérience pouvant en appeler à des effets, mais aussi à des motifs visuels ainsi qu'à des figures du lieu. Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud dans le rapport de recherche intitulé *Les mises en vue de l'espace public : formes sensibles de l'espace public*, s'ils rappellent les principes fondamentaux de l'« effet » en expliquant qu'il est « lié à

²²⁸ Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, 174p.

²²⁹ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), 231p.

la perception, au trajet entre l'objet et le sujet, il engage donc la position relative de l'un à l'autre, il se produit dans une situation précise. Les effets ont une origine physique marquée ce sont des phénomènes observables et parfois évaluables (mesurables). »²³⁰ ; ils le précisent dans le registre visuel et lumineux de la perception de l'espace construit : « Dire que la lumière est créatrice d'effets n'a rien de nouveau, encore faut-il les préciser. (...) En agissant sur le rapport entre l'observateur et l'objet perçu, la lumière construit le monde visuel. (...) Il ne s'agit donc pas d'un effet qui, au sens habituel du terme est connoté comme une distorsion, une transformation, mais d'un schéma du regard dans lequel réside une intention. » Nous avons été amenée au cours de nos analyses des perceptions visuelles et lumineuses dans les parcours commentés à faire appel en particulier à la qualification par les motifs pour l'esplanade de la BnF au lieu des effets que nous avons utilisés pour la passerelle Simone de Beauvoir. Le passage de l'un à l'autre en fonction du contexte était révélateur de récits d'expériences qui n'en référaient pas aux mêmes échelles : celle des « vues » pour la passerelle et celle des « regards » pour l'esplanade. Nous n'allons pas en dire davantage ici sur les motifs et les figures car nous précisons cela par la suite lorsque nous en venons directement au fait dans l'analyse, au contact direct de la matière des traversées polyglottes.

Enfin, pour finir cette amorce sur l'analyse des corpus de terrain, nous voulons apporter encore deux précisions quant aux traversées polyglottes. Nous avons choisi de les restituer, pour chacun des terrains, dans le corps du texte des chapitres qui rendent compte des résultats obtenus à partir de leur analyse. Ce choix correspond à la mise en avant de l'état d'imprégnation par le récit, des situations des personnes effectuant un parcours commenté, ce qui est important dans un travail qui s'intéresse à ces moments où l'on est dans l'espace de la co-naissance. Cela nous permet aussi de pouvoir rendre compte des tonalités discursives qui sont bien distinctes entre les deux terrains. Cette volonté de les donner à lire a demandé une mise en forme de ces textes pouvant donner accès à différents niveaux de lecture de cette étape du travail de thèse. Ils sont donc présentés de la façon suivante : dans la colonne de gauche le texte de la traversée polyglotte avec en gras les expressions remarquables ; dans la colonne de droite, en vis-à-vis des expressions concernées, le rappel des registres de signification par rapport aux qualités qu'elles permettent de révéler.

²³⁰ Et citation suivante, Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{re} édition), pp 102-103.

Chapitre 6 - Analyse de la traversée polyglotte de la passerelle Simone de Beauvoir

Pour commencer, nous pouvons donner les grands traits des registres sensibles de la traversée polyglotte qui ont orienté cette analyse. D'un point de vue général, en parcourant la passerelle Simone de Beauvoir, les personnes que nous avons interrogées nous ont délivré un discours abondant sur leur mobilisation visuelle. En prêtant un regard attentif aux descriptions qu'elles ont fournies, aux métaphores qu'elles ont employées, à l'expression de leur perception de l'environnement ayant trait à la vue, nous avons relevé un certain nombre d'effets visuels et lumineux. La variété des situations dans laquelle se trouve le passant en traversant la Seine sur ce pont piétonnier, nous donne à voir différentes façons qu'ils ont de structurer ce qui les entoure et à mettre en avant des configurations visuelles. Les références faites à l'environnement sonore, dans les discours, renvoient essentiellement à deux types de source d'émission. Celle qui a été la plus largement commentée est la circulation automobile. La deuxième est liée à la manifestation des présences des usagers de la passerelle et de certaines pratiques. Chacun des effets (visuel et lumineux ou sonore), qui permettent de caractériser ces différentes perceptions, nous a donc servi à clarifier la relation du passant à l'environnement qui s'établissait et ainsi de tenter de discerner ce qui relevait dans ses propos d'un moment gnosique ou d'un moment pathique. Ce chapitre s'organise en deux temps qui marquent le passage d'un mode à un autre (gnosique et pathique). Nous avons essayé de le rendre plus manifeste en proposant une nouvelle reconstitution de cette traversée polyglotte en deux, selon les deux modes de l'expérience.

1. Expressions des moments gnosiques par les effets sonores, visuels et lumineux

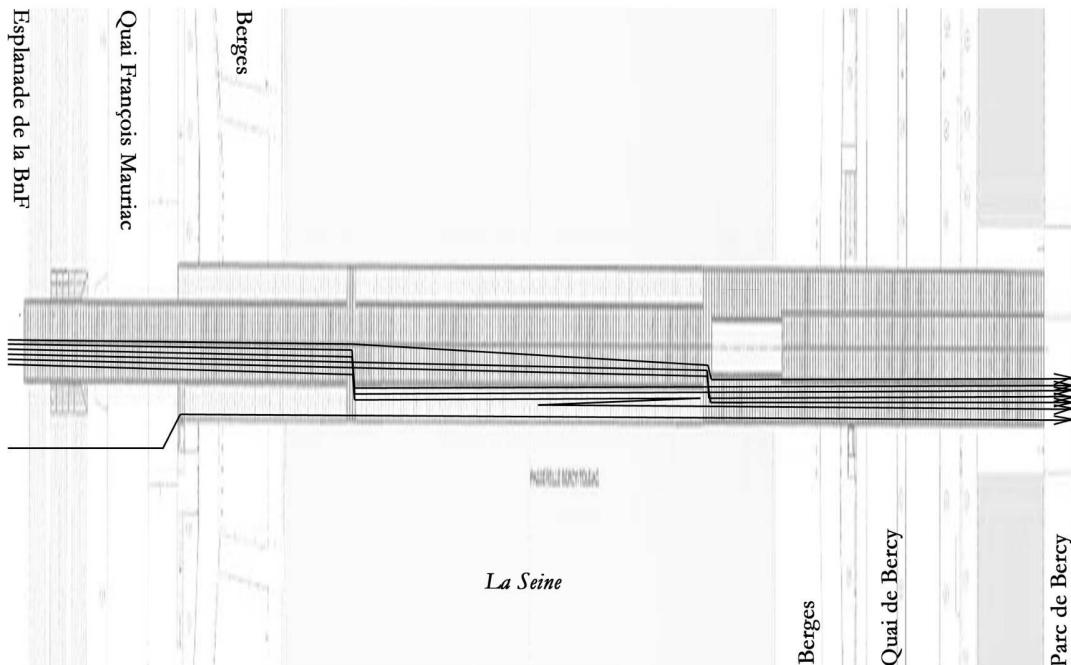


Illustration n° 35

Trajectoires des parcourants sur la passerelle Simone de Beauvoir, depuis l'esplanade de la BnF jusqu'au parc de Bercy
 À noter : l'image a été déformée (élargissement de la passerelle) pour laisser apparaître davantage les différentes voies, les proportions entre longueur et largeur sont différentes en réalité.

De l'esplanade de la BnF au parc de Bercy

Ce que j'aime bien, c'est le métro là-bas. J'aime bien ce pont. C'est le pont de Bercy je crois, qui est là-bas, avec les arcades, enfin les arcs pour les bateaux et puis au-dessus le niveau des voitures et du métro. Je sais pas pourquoi mais ça m'évoque un peu... comme un ancien aqueduc !

[Mise en vue : effet de cadrage]

Oh bé là y a même pas d'enfants qui jouent avec leur skate ou leur je sais pas quoi, alors que c'est les vacances ?! Oooh, ben alors ! Ah si y a des patins à roulettes sur la passerelle parce que c'est sans doute plus drôle. C'est à d'autres moments de ma vie que je vais me servir de la passerelle, pour aller à Bercy. C'est avec ma famille, le plus souvent, le week-end. En plus elle est ludique. On peut choisir.

[Figure de la glisse urbaine]

Les quelques fois où je l'ai prise, y a les enfants qui veulent passer sur le côté, les parents qui veulent passer dessus, les amoureux qui se séparent genre : « oh t'as vu, non, on fait pas notre chemin ensemble » [rire]. Les vélos qui passent là où ils peuvent.

[Figure de loisir]

Et ici, ça vaut vraiment le coup de venir avec un vélo et puis voir en se lançant si on a besoin de pédaler ou pas pour arriver jusque de l'autre côté.

[Figure de loisir]

Alors là on va traverser la route, il va y avoir un petit peu de bruit [passage au-dessus du quai François Mauriac].

[Effet d'émergence]

Oui, c'est assez agréable avec les tours du 13^{ème} au loin, j'aime bien. Et puis en fait ça change pas mal selon les moments de la journée et tout. Au niveau de la lumière, l'ambiance est assez particulière ici je trouve. Comme ça prend bien le soleil et tout, parfois tu peux te

[Mises en vue :

retrouver avec les bâtiments du 13^{ème} qui sont super éclairés, c'est agréable, c'est assez chouette comme paysage.

effets d'exposition et de découpe]

À chaque fois que j'ai traversé, il y avait toujours cette impression de dire que ça monte ou que ça descende, c'est certainement compliqué pour une personne en chaise roulante ou pour quelqu'un qui a des bêquilles, mais autrement, quand on est en passant, je trouve qu'on ne sent pas du tout de difficulté.

[Figures du handicap]

L'inconvénient c'est que, quand il fait soleil comme ça, encore que là le soleil est pas trop fort mais, tout est clair et ça éblouit vachement les yeux. Même à la BnF, ou les quais, ou même la passerelle aussi quand il y a les reflets de l'eau en plus.

[Mise en vue : effet d'exposition]

On a envie d'aller à droite ou à gauche, de prendre cette sorte de... C'est rigolo. On a envie de rigoler avec.

[Effet d'émergence]

Y a pas mal de bruit, c'est un peu gênant mais là ça va, c'est pas non plus insoutenable.

[Effet d'émergence]

Là on passe au-dessus de la rue donc là on entend vraiment bien le bruit de la circulation, et quelque part, on entre en ville, ou en tout cas, on change d'environnement.

[Figure architecturale]

Je suis d'abord surpris par l'unanimité, de l'approbation de ce pont par les gens que je connais à Paris. (...) Les gens aiment énormément ce pont. Il touche quelque chose pour eux j'ai l'impression. Et moi je l'aime bien. Je suis surpris par l'enthousiasme, mais je l'aime bien.

[Figures : les enfants qui jouent]

C'est vrai que là t'as souvent des gosses qui jouent.

[Mise en vue : effet de cadrage]

Donc là on a une vue sur les quais. On a une vue à la fois sur l'autoroute, sur le pont dont j'ignore le nom [le pont de Tolbiac]. Tout au fond ça doit être le périphérique, et tous ces ponts sont grouillants de voitures, grouillants d'activités. C'est un point de vue assez étonnant. On a vraiment l'impression de voir des clichés sur : « Qu'est-ce que la ville ? La ville c'est du flux tendu... ».

Je suis très sensible, dans ce quartier qui est très plat, (...) un élément qui introduit un événement topographique, comme ici ces très belles courbes sinuées qui montent et descendent, je trouve ça vraiment agréable. Ça a de la force quoi... Ici, pour le coup, y a un côté monumental : c'est pas rien ce pont, mais y a un côté, aussi, léger, un peu, comment dire... comme si c'était à la limite de la cassure.

[Mise en vue : effet de compression]

Là, quand on est en bas de la colline, on peut pas voir ce qui se passe de l'autre côté. Les gens arrivent comme ça par surprise, on voit les têtes et puis... C'est vraiment marrant.

C'est marrant d'avoir le choix sur différentes possibilités de passage.

[Mise en vue : effet de cadrage]

[Il] y a eu la décision d'en faire un spectacle, enfin de générer une topographie à partir de là. Et du coup, c'est pas que le fait d'y arriver quoi. C'est aussi l'élégance avec laquelle on le fait. Là c'est une gratuité, pour le coup, que je trouve absolument superbe.

[Mise en vue : effet de cadrage]

Là c'est sympa ! Là y a une belle vue. On est en dessous du passage, de la passerelle, alors avec des bancs, c'est sympa. Voilà, c'est reposant quoi. On peut s'installer ici, regarder l'eau, les bateaux qui passent.

[Mise en vue : effet de cadrage]

J'aime bien l'idée de la ville que ça donne : le fleuve avec ses ponts, et puis de chaque côté...

[Mise en vue : effet de cadrage]

En tout cas là c'est un décalage assez intéressant finalement, malgré le cliché peut-être. On est vraiment dans la fin de la ville. Enfin, dans la fin de la ville... Toutes les opérations sont récentes, l'autoroute doit dater des années 70, y a le ministère de l'économie sur la gauche qui fait semblant d'être une porte urbaine...

[Mise en vue : effet de dilatation]

Quand je vois des étendues en bois, comme ça, à proximité de l'eau, je suis embarqué. Y a rien à faire quoi ! En plus, y a des bateaux à côté [rire]. On est dans Paris mais en même temps un peu transporté ailleurs.

Et puis là, c'est peut-être le seul endroit de répit du point de vue

sonore, mais on se rapproche déjà du quai de Bercy qu'on entend déjà en fait. Donc c'est à nouveau sonore et il y a toujours ce vent.

[Effet de parenthèse]

[Effet crescendo]

Donc le bruit des voitures se rapproche. C'est aussi en plein vent.

[Mise en vue : effet de cadrage]

C'est aussi un lieu d'observation. C'est un point d'observation des autres ponts parisiens. Ça fait partie des joies de Paris pour moi. Voilà. [Dans le métro] le matin je passe ici parce que c'est assez chouette avec la lumière, et le soir en général je reprends la ligne 4 et puis je m'en fous quoi, je préfère gagner 5 minutes, et on voit moins la BnF et voilà. Je trouve que c'est un peu moins monotone.

[Mises en vue : effets d'exposition et de découpe]

Et puis pour moi, ces grandes vues dégagées rendent vivable l'extrême densité qu'il y a par ailleurs. Même si on n'habite pas tout à côté.

[Mise en vue : effet de dilatation]

Et on se rend compte à quel point la Seine elle est large à cet endroit. Et donc moi, c'est systématique, je passe dessus [rire] ! J'aime bien être en haut en fait, pour pouvoir voir sans avoir quelque chose au-dessus (...) on se sent en dessous et on voit mieux d'en haut et puis sinon on est un peu au même niveau que les voitures.

[Mise en vue : effet de dilatation]

J'aurai du mal à choisir en bas (...) Je pense qu'y a une question de point de vue, je pense qu'on a un meilleur point de vue d'en haut.

[Mise en vue : effet de cadrage]

Trois joggers traversent la passerelle en courant.

[Mise en vue : effet de cadrage]

Ah et là-bas, je sais pas ce que c'est... Ah, c'est une piscine [piscine Joséphine Becker, sur la Seine]. C'est de l'autre côté, vers Austerlitz qu'il y a un nouveau bâtiment vert, qui est dédié à la mode je crois.

[Figures de sportifs]

Ah oui là les voitures ça coince bien [à propos de la circulation sur le quai de Bercy]... Ah ben oui, y a les pompiers. Y a eu un accident.

[Mise en vue : effet de cadrage]

Ah ! Des sportifs ! Deux. Des joggers.

[Figures de sportifs]

Je cherchais la Cité de la Mode, mais elle est carrément à l'autre bout. J'étais un peu perdu là ! Ces quais j'ai un peu tendance à les condenser et en fait c'est assez étendu aussi. Parce que Austerlitz c'est tout là-bas, d'accord.

[Mise en vue : effet de cadrage]

Et puis ces lampadaires-là m'ont toujours amusé, je vois comme un ... comme un noyé qui met les bras en l'air, qui sort les bras de l'eau [éclat de rire et mime] ! Mais quand il y a de la lumière, c'est assez joli ! Et ces immeubles-là, qui se trouvent entre le métro « quai de la gare » et la BnF, je trouve ça assez, je vais pas dire joli mais... je conçois bien un îlot d'habitat dans cet endroit.

[Mise en vue : effet de cadrage]

D'ici elle est belle la passerelle. Là-bas y a les grandes tours [grandes cheminées], ça fait comme du Fernand Léger. À gauche y a toujours ces énormes fumées qui sortent. Ça m'a toujours impressionné cette fumée blanche, et oui, ça me fait penser... aux tableaux de Fernand Léger.

[Mise en vue : effet de cadrage]

C'est à nouveau très sonore. Peut-être encore plus que de l'autre côté. Là, ici, ça donne vraiment l'impression qu'on a coincé le monde des voitures entre le mur du parc et la Seine.

[Mise en vue : effet de cadrage]

Finalement, on a profité de cette idée qui a été mise en œuvre au parc des Tuilleries pour nous mettre un peu en hauteur par rapport aux voitures qui passent... Je préfère le rapport aux voitures de l'autre côté. Sur les marches de la BnF, j'ai l'impression d'être à la juste distance, mais y a aussi moins de passage. Ici, y en a beaucoup et on est plus proche... Ouhai, ça n'engage que moi, mais je me sens un peu envahi, ici, par les voitures. Alors que de l'autre côté, on est ami. Ici, on est un peu concurrent...

[Effets de répétition et d'amplification]

Ouh, quel joli effet de coupure ! Aah, c'est assez impressionnant ! La ça descend et d'un seul coup on n'entend plus rien. Pas mal. Même le vent est beaucoup moins manifeste que sur le reste de la traversée.

[Effets de compression/ dilatation]

Voilà, quand on était sur la passerelle, on entendait beaucoup les voitures et puis voilà, on arrive ici et tout de suite ça disparaît.

[Effet de coupure]

[Effet de coupure]

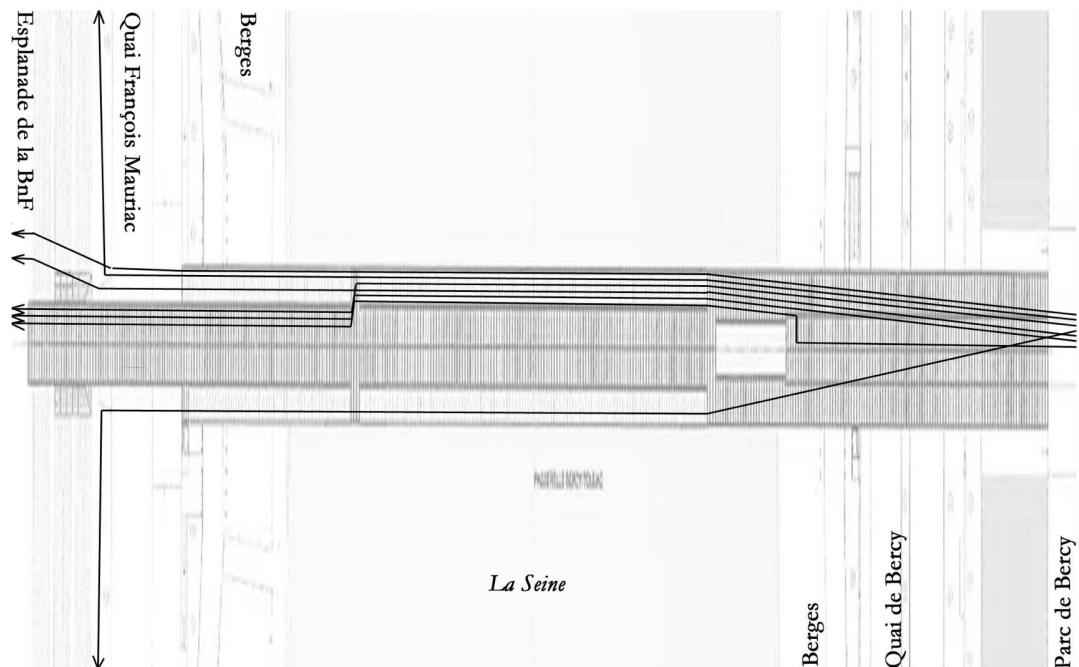


Illustration n° 36

Trajectoires des parcourants sur la passerelle Simone de Beauvoir, depuis le parc de Bercy jusqu'à l'esplanade de la BnF

À noter : l'image a été déformée (élargissement de la passerelle) pour laisser apparaître davantage les différentes voies, les proportions entre longueur et largeur sont différentes en réalité.

Du parc de Bercy à l'esplanade de la BnF

C'est parti pour la traversée. Voilà, à nouveau un effet de coupure très clair, on revient très fort dans la circulation. Et le vent aussi qui arrive quasiment en même temps à cet endroit-là. L'endroit du joint.

[Effet de coupure]

Et puis ce chemin, oui, ce chemin qui s'offre à notre vue et qu'on va emprunter, il est agréable, avec ses monts et ses creux.

[Mise en vue : effet de cadrage]

Alors là le bruit des voitures est très fort. C'est normal, on est au-dessus de l'autoroute. Mais du fait, peut-être, qu'il y a eu une rupture au moment où on est descendu, je le sens plus fortement qu'à l'aller. Parce que j'avais eu le temps de m'y habituer. Depuis l'esplanade je l'entendais comme rumeur et après plus je m'approche et plus je l'entends fortement.

[Effets de répétition et d'amplification]

J'adore la passerelle ! Tu sais le pont comme ça, ça me fait penser un peu à... Peter Pan. - À Peter Pan ?... - Ouhai ! C'est un jeu une passerelle ! C'est un jeu pour tout le monde. - Comment ça, un jeu ? - Les différentes possibilités, les options...

[Mise en vue : effet de cadrage]

Mais ces grandes cheminées avec deux autres là-bas et une grue, on sait qu'on sort de Paris. Et puis y a une cimenterie ou je sais pas une industrie sur la Seine et... oui, on est aux limites de Paris je pense. Oui, on fronce les yeux, c'est trop blanc.

[Mise en vue : effet d'exposition]

Bon, on remonte, mais je trouve pas ça trop trop marqué. Je pense que pour un petit gamin ou un vieux ça l'est un peu plus.

[Figures du handicap]

Ah ! Alors ça ! J'avais jamais vu qu'en dessous il y avait un petit espace avec des bancs, à l'abri pour s'asseoir. Oh la là ! Un mini salon urbain ! C'est vraiment très chic [ironique] ! Bon par contre la vue... c'est pas

la Seine des bateaux mouche mais pourquoi pas...

[Mise en vue : effet de cadrage]

Enfin, on voit que ça peut être un lieu de squatteage parce que y a des trucs, des traces de bières.

Y a l'horizontale du pont mais y a déjà plusieurs niveaux, et puis derrière on voit déjà un autre arrondi, je crois que c'est le pont d'Austerlitz qui est derrière. Ça j'aime bien. J'aime bien quand on aperçoit des lignes différentes ou qui s'entrecroisent...

[Mise en vue : effet de cadrage]

Là, par contre, je suis en train de me demander si on va pouvoir remonter parce que je vois la rambarde qui se prolonge tout droit devant nous. J'ai l'impression qu'on va être obligé de descendre sur le bord. À moins qu'il y ait une ouverture ? C'est pas du tout évident d'ici.

Les parties basses, latérales, semblent moins empruntées mais, les gens qui les empruntent viennent s'asseoir sur les bancs.

[Mise en vue : effet d'approfondissement]

C'est un endroit où des personnes viennent s'asseoir, des personnes de cinquante, soixante ans, souvent avec un chien, qui donnent l'impression d'être en balade quotidienne. Il y a aussi des "amoureux".

[Figures de loisir]

Ils viennent se retrouver dans cet espace, mais ils n'occupent pas obligatoirement un banc. Ils se placent dans les parties extrêmes, externes.

[Figures de loisir]

Ah oui, je m'en doutais ! Interdit aux rollers, aux vélos. Ouhai... ben ouhai ça ! Oui, c'est pas le meilleur endroit pour les rollers, mais pour les vélos ça doit être sympa.

Là, les petits pictogrammes qui nous disent que bientôt on est dans un espace où on n'a plus rien le droit de faire, pas de vélo, pas de roller, pas de skate, pas de chien. Hé hé hé [rire], c'est pas du même ordre d'ailleurs !

Et alors là, on nous indique 80 mètres. Alors, 80m sans quoi ? Sans vélo. Faut pas prendre de vélo. Faut pas prendre de roller. Faut pas prendre de chien et... le skate. Sinon, si on a tout ça, faut passer en bas. Sinon, c'est peut-être pour les jours de pluie ou de verglas !...

Alors y a un truc d'écrit... c'est dit : interdit aux chiens, interdit aux vélos, aux machins... ah je pensais que... attends, je comprends pas, c'est juste en bas ?... 80 mètres... Je crois qu'on a le droit de monter mais qu'on n'a pas le droit de descendre.

[Bon] là on est en dessous, mais bon, vu qu'on a de l'espace et que c'est ouvert au niveau du regard, on s'accroche un peu à tous les objets du paysage et ouhai, moi je pense pas à regarder mes pieds quand je traverse la passerelle. On a plutôt des repères assez lointains.

[Mise en vue : effet de cadrage]

1.1. Cadrage, exposition, compression, dilatation : les effets visuels et lumineux en parcourant la passerelle Simone de Beauvoir

Cadrage

Le trajet, entre les parcourants engagés dans cette traversée et les objets du contexte urbain de la passerelle Simone de Beauvoir, met clairement en avant un rapport qui s'établit selon l'effet de cadrage. « Le cadrage départage en fragments le champ de vision, instaurant ainsi un au-

delà et un en deçà du cadre. »²³¹ Ainsi, il permet d'observer la mise en jeu de la personne qui à la fois pose le cadre et regarde à travers. Cet effet visuel est le plus récurrent dans les propos que nous avons recueillis. D'une façon générale, nous pouvons dire que l'effet de cadrage, tel qu'il apparaît dans les commentaires, nous montre la forme sous laquelle le piéton établit la relation à ce qui l'entoure. À travers les différents exemples que nous avons relevés, nous comprenons à la fois la manière dont se posent ces regards sur ce qui les entoure, nous accédons aux réflexions et/ou aux histoires qu'ils construisent à partir des éléments sur lesquels ils portent leurs regards, et la façon dont ces regards se déplacent, créant du même coup un mouvement de type finalisé mesurant la distance entre un ici et un lointain.

Les différents commentaires recueillis nous indiquent que le cadrage met en exergue à la fois des regards, des vues, et un paysage. De l'attention singulière portée à des éléments distincts, il fait aussi apparaître un tout qui les articule et donne un ton à l'expérience. C'est ce qu'expliquent Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud lorsque le cadre, appliqué à l'environnement construit, à travers l'exemple du paysage, « permet de penser l'articulation de la partie au tout, du détail à l'ensemble. À ce titre [la notion de cadre] renvoie au processus de structuration perceptive du champ visuel de l'observateur. »²³² Nous remarquons aussi que cette structuration peut jouer comme une sorte de mise en ordre de la réalité. Par le cadrage, en identifiant et nommant des constructions, les passants révèlent une façon dont ils accèdent à cet environnement visuellement. Cependant, en qualité d'observatoire, la passerelle Simone de Beauvoir ne s'institue pas uniquement en place d'où sont effectués des relevés, ou exprimées des constatations. Ce pont apparaît aussi comme lieu d'analyse, par le passant, de la condition de son environnement. L'effet de cadrage donne alors lieu à des séquences narratives porteuses de réflexions concernant la ville et l'urbain, en même temps que des postures réflexives. Sous l'angle de cette perception, la passerelle s'instaure en espace critique et le passant adopte une position d'extériorité. Depuis cette position de recul, le piéton exprime sa conscience d'une séparation, laissant entendre que l'espace ne l'entoure plus mais qu'il lui fait face. Nous avons affaire à un vis-à-vis du sujet et de l'objet.

La passerelle est aussi érigée en belvédère, comme le mettent en avant les paroles collectées. Bien que, par sa topographie, la passerelle – en regard du tissu urbain avoisinant – représente

²³¹ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 149.

²³² Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 160.

essentiellement une ligne de force horizontale et que son ondulation ne laisse pas atteindre un niveau de culminance notable ; au fil des parcours, les discours empruntent au langage familier des espaces de surplomb, aux promontoires panoramiques. C'est ainsi qu'est mis en avant l'état de séparation ou d'isolement que réserve la traversée de la passerelle. Plus qu'une réelle élévation au-dessus du niveau du sol, c'est bien la mise à distance d'une réalité – renvoyée aux rives – qui est exprimée. « Ce qui est vu d'en haut n'a de cohérence que par cet « artefact optique » [la position de surplomb]. La ville ne devient paysage que du fait de cette vision panoramique qui tend à la naturaliser et à la muer en représentation »²³³. Ainsi, les passants se constituent une représentation de l'espace environnant en tant que paysage ; un espace qui ne se dessine plus seulement à travers de l'être distant, mais « où chaque morceau ne peut être qu'un lieu de passage pour les forces universelles de l'être-là. »²³⁴ Et cela rejoint le commentaire que faisaient Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud où « le cadre bâti se donne à la fois comme instrument de structuration du champ visuel de l'usager de l'espace public et comme objet d'interprétation perceptive (il devient paysage quand à partir de cette interprétation découle un sentiment d'unité visuelle). »²³⁵ Dans la récurrence des expressions de l'effet de cadrage, des éléments forts marquants des parcours sur la passerelle Simone de Beauvoir sont mis en avant. Des éléments remarquables, presque emblématiques, ce qui rapprocherait donc les passants de sa prise dans un mouvement présentiel. Seulement, cette relation de « l'être-là » comme présence à, comme présence aux choses, marque subtilement la différence à « l'être présentiel », c'est-à-dire à l'être dans le mouvement de l'espace. Les propos faisant état d'un effet de cadrage recourraient aisément aux formulations métaphoriques. À chaque fois nous avons noté que ces images usent d'une tendance à la sublimation, donnant ainsi accès à un paysage au sens noble du terme, comme un état des choses supérieur.

Exposition

²³³ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 159.

²³⁴ George SIMMEL (1988), cité in Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 158.

²³⁵ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 160.

L'effet d'exposition²³⁶, tel qu'il a été défini dans *Les mises en vue de l'espace public*, permet de repérer dans les paroles recueillies la perception d'un objet présenté au regard. « Au niveau de l'espace public, l'exposition est donc un dispositif lumineux qui exhibe l'individu, l'objet ou le monument, qui les rend manifeste aux yeux de tous et qui leur confère une valeur symbolique. »²³⁷ De jour, car c'est uniquement dans ces conditions que nous avons rencontré son expression, nous remarquons que l'effet d'exposition se rapporte essentiellement à des objets, des bâtiments, et non pas aux autres passants présents dans l'espace, ni même à la condition proprement dite de la personne qui est en train de parler. Autrement dit, la mise en vue ici considérée est bien celle de l'environnement ou de certains de ces éléments architecturaux, et non pas celle du parcourant lui-même. La relation visuelle qui intervient dans l'effet d'exposition ne se manifeste pas pour soi vis-à-vis d'autres piétons ou de l'espace, mais à travers les qualités matériellement lumineuses de l'environnement construit.

L'exposition fonctionne sur la perception de contrastes, distinguant des parties ensoleillées et des parties ombragées. Et bien davantage que signifier l'exposition au soleil, cet effet met en relief les propriétés formelles et matérielles des bâtiments. C'est de cette manière que les tours du 13^{ème} arrondissement apparaissent dans le discours comme vecteur de l'ambiance singulière conférée par cet horizon bâti à la traversée de la passerelle Simone de Beauvoir. De la même façon, une autre personne nous évoque comment la passerelle et les tours de la BnF sont des signaux lumineux importants dans ses trajets quotidiens, lorsqu'elle se trouve dans ce métro qu'elle voit passer au loin. L'exposition, telle qu'elle se manifeste dans ces propos est en cela proche de l'effet de découpe²³⁸ qui met en valeur le contour des formes et la matérialité des surfaces.

²³⁶ « L'exposition consiste à mettre visuellement en valeur une chose. (...) L'exposition est donc un moyen de différencier et de hiérarchiser des objets visibles. (...) Elle renvoie à un mode d'intervention consistant à rendre observable, à présenter aux regards un objet quel qu'il soit. (...) [L']exposition implique une *dynamique de la lumière* (...). Au niveau de l'espace public, l'exposition est donc un dispositif lumineux qui exhibe l'individu, l'objet ou le monument, qui les rend manifeste aux yeux de tous et qui leur confère une valeur symbolique. (...) En jouant du contraste de lumière entre zones d'ombres et zones éclairées, l'exposition produit des délimitations fictives d'un point de vue physique mais néanmoins réelles du point de vue du sujet percevant ». Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), pp 163-174.

²³⁷ Ibidem, p 163.

²³⁸ « La découpe est provoquée par un rapport figure/fond particulièrement contrasté produisant une distinction nette entre différents plans ou éléments visuels juxtaposé. (Le contraste étant le rapport de luminance de l'objet sur la luminance du fond (...)). » Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), pp 116-121.

D'autre part, si quelques lignes auparavant nous commençons à évoquer l'exposition en pointant le fait que le passant n'éprouve pas le sentiment ou la sensation d'être exposé, d'être mis à la vue d'autrui en parcourant la passerelle Simone de Beauvoir, cela ne signifie pas que cet effet ne se dirige pas vers lui parfois. Dans une certaine proximité à la surface éclairée, l'effet d'exposition peut l'atteindre par le phénomène d'éblouissement. Il est alors en prise avec une situation où il est soumis à une exposition que nous qualifierions « d'ordre climatique ». Dans ce cas, l'effet d'exposition manifeste à la fois l'intensité de l'exposition et la qualité transmissive de la lumière d'une surface. Le plancher de bois, dont les lames se sont patinées au fil des ans et des intempéries, a pris une teinte grise argentée qui, sous le soleil, devient d'une blancheur aveuglante. L'éblouissement par cette surface existe aussi par temps de pluie. La passerelle étant complètement dégagée de toutes constructions, lorsque la pluie est persistante, la surface des lames de bois devient un miroir d'eau qui réfléchit le ciel blanc de pluie, renouvelant le phénomène d'éblouissement sous d'autres conditions climatiques.

Enfin, si nous revenons à nouveau sur les deux exemples que nous citions auparavant (les tours de la BnF le matin depuis le métro et les tours du 13^{ème} arrondissement), ils montrent aussi clairement la dimension temporelle de l'expérience en lien avec cet effet d'exposition. La course du soleil faisant varier les surfaces éclairées au fil de la journée, la dynamique de cet effet perçu s'étend alors aux pratiques des personnes lorsqu'elles vont aller jusqu'à préférer un itinéraire à un moment précis de la journée pour profiter de cette mise en lumière dont elles connaissent l'existence. En cheminant, la perception des contrastes avec leur force de découpe fonctionne aussi en local. Si l'ensoleillement illumine certaines surfaces dans le lointain, il en est de même pour la surface du sol de la passerelle qui, par sa topographie (par ses courbes ménageant des parties hautes et basses, des superpositions), fait apparaître des zones d'ombre. Ces dernières, telles qu'elles sont évoquées par les personnes que nous avons sollicitées, produisent des délimitations immatérielles. L'espace bas de la lentille est circonscrit dans la projection des ombres portées de la partie supérieure.

Dans cette lignée, nous pouvons aussi rapporter une expérience sensible que nous avions relevée lors de notre phase d'immersion sur le terrain. Il s'agit de la perception de l'ombre des tours de la BnF en marchant sur la passerelle. Si le moment de la journée est important dans cette expérience, la dynamique de la marche et le fait de réaliser un aller-retour le sont tout autant. « *En fin d'après-midi, lorsque le soleil regagne la ligne d'horizon, il se trouve à un moment donné derrière les tours ouest de la BnF. Les deux tours, telles qu'elles sont visibles sur la*

passerelle Simone de Beauvoir, sont comme deux totems sombres s'érigent dans le ciel. Mais ce clair-obscur, je ne le voyais pas jusqu'à ce que je prenne le chemin du retour. Par contre, je le sentais dans mon dos alors que j'allais en direction du parc de Bercy. Je sentais une présence sombre, massive et à la fois élancée derrière moi, une aspiration, comme une fraîcheur, laissant planer une impression curieuse, dissonante peut-être, puisque je baignais dans les couleurs dorées du soleil de fin de journée. C'est en reprenant la direction de l'esplanade de la BnF que j'ai pu donner un sens à cette perception ambiguë, visuellement d'une coloration chaleureuse, mais fraîche et pesante par la sensation tactilo-thermique dorsale (est-ce qu'on peut la qualifier ainsi ?). C'était d'autant plus impressionnant de matérialiser, de concrétiser cette présence des tours en contraste alors que leurs ombres portées n'atteignaient pas, à ce moment-là, la passerelle. » L'exposition, comme effet visuel et lumineux se complète avec des sensations tactiles et thermiques dans une dynamique temporelle et de déplacement.

Compression, dilatation et approfondissement

Avec les effets de compression, de dilatation et d'approfondissement, une certaine ambiguïté concernant la disposition du passant à être présent à l'espace finalisé ou à l'espace présentiel est soulevée – selon les principes avancés par Erwin Straus à propos de l'expérience optique. Il n'est en effet pas difficile d'entrevoir et de concevoir des liens entre compression et étroitesse, entre dilatation et ampleur et entre approfondissement et profondeur. Cependant, nous nous rappelons avoir vu avec la danse contemporaine que la question des appuis est primordiale dans le vécu présentiel, tout comme le fait d'être détaché d'une posture en vis-à-vis.

Selon les auteurs de *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, la compression, la dilatation et l'approfondissement sont trois effets visuels qui impliquent le corps dans la mesure de l'espace, dans l'évaluation des distances. Dans cette expérience le piéton exprime à la fois une impression et une certaine compréhension de l'espace ainsi que la façon dont il se meut à travers ces distances. Chacun de ces trois effets renvoie à une tonalité différente de ce rapport à l'espace et une certaine directionnalité dans l'engagement du corps.

De ce point de vue, c'est bien une relation à l'espace finalisé qui est en jeu.

À propos de l'effet d'approfondissement, Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud expliquent que « c'est en avant du corps, devant soi, que la notion de profondeur semble prioritairement

définie. »²³⁹ L'approfondissement met en exergue une double perspective, à la fois une construction de lignes fuyantes liées aux formes construites, c'est-à-dire à l'apparition formelle de l'espace, des volumes à travers les yeux ; mais aussi une perspective cheminatoire. Un tel effet amène donc le passant à exprimer la façon dont il va construire sa trajectoire, son itinéraire en fonction de ce qu'il comprend visuellement de l'espace. Si « [en] mettant en jeu la distance entre soi et les choses, entre soi et autrui, la profondeur touche en effet un constituant fondamental de l'espace public. »²⁴⁰, de la même façon la dilatation et la compression impliquent cette même construction du rapport à l'environnement. Mais plus qu'un mouvement réflexif, presque stratégique – dans une perspective cheminatoire –, ces effets amènent à un autre mouvement. La dilatation et la compression impliquent « un espace de référence ce qui donne une première mesure et une modification de la perception des dimensions spatiales. »²⁴¹ Lorsque le piéton mesure en quelque sorte de telles déformations de l'espace²⁴², il est pris cette fois-ci dans un mouvement plus émouvant. Et c'est bien l'expression de cette émotion qui sème le trouble quant au type de vécu optique/présentiel. Dans les exemples que nous rapportons, l'effet de compression manifeste, par le surgissement d'autres passants, qu'une partie du chemin échappe au regard, que le relief de la passerelle réduit à la fois sa longueur, mais aussi l'appréhension des coprésences dans cet espace. Et de cela naît un amusement. L'expression de la perception de la dilatation de l'espace met en avant différents espaces de référence, et nous pouvons même dire différentes échelles de l'urbain. Que cela soit en réaction à la largeur de la Seine que le passant redécouvre en marchant, ou par rapport à la densité du quartier environnant vis-à-vis duquel la passerelle développe une dimension liante, presque salutaire, vers d'autres espaces, il apparaît clairement que la perception de ses dimensions spatiales sont complètement modifiées, jusqu'à ce que, s'inscrivant même à l'échelle de la ville, elle parvienne à amener à un ailleurs, à un autre espace, un autre temps, une autre émotion. Des projections apparaissent donc telles que celles relatives au mouvement de transfert, en direction de quelque chose, et non pas au mouvement présentiel.

²³⁹ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 130.

²⁴⁰ Ibidem p 130.

²⁴¹ Ibidem p 124.

²⁴² Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud rappellent à propos de la dilatation et de la compression : « Dilater, c'est augmenter de volume, s'étendre, se rependre, s'élargir. » et « Compresser : diminuer l'étendue, le développement de quelque chose. », in Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 124.

1.2. Émergence, parenthèse, coupure : les effets sonores en parcourant la passerelle Simone de Beauvoir

Comme nous l'indiquions en introduction de cette partie, la circulation automobile constitue l'essentielle empreinte sonore de l'environnement de la passerelle Simone de Beauvoir. Dans ces descriptions de l'environnement sonore au fil des parcours, certaines formes de l'effet d'émergence, ainsi que les effets de parenthèse et de coupure relevés, nous ont semblé manifester et appartenir à des moments gnosiques de la perception.

Émergence

La récurrence, dans les discours, de la circulation automobile manifeste tout d'abord un effet d'émergence²⁴³. Puisque tous les parcours commentés ont commencé sur l'esplanade de la BnF, le relevé de cet effet d'émergence au début de l'arpentage de la passerelle Simone de Beauvoir est la marque et ancre le piéton dans ce nouveau contexte. Nous le retrouvons aussi dans les commentaires à l'autre bout de la passerelle, du côté du parc de Bercy. Mais cet effet d'émergence, clairement localisé sur quelques mètres aux deux extrémités de la passerelle (côté BnF et côté parc de Bercy) se décline de deux façons différentes, qui sont toutes les deux relatives à l'expérience de l'espace finalisé. (En fait, nous avons relevé l'effet d'émergence sous trois formes, mais la troisième nous l'avons analysée comme relevant du moment pathique de la perception et l'évoquerons donc dans la partie suivante). L'émergence se caractérisant par le fait qu'elle est très souvent couplée avec un autre effet nous a amené à distinguer l'émergence crescendo et l'émergence par répétition et amplification. Cette conjugaison de l'émergence à un autre effet permet d'éclairer les modalités de son apparition.

Depuis l'extrémité de la passerelle Simone de Beauvoir du côté de l'esplanade de la BnF, lors des premiers pas en direction du parc de Bercy, le son de la circulation automobile se rapproche, son intensité augmente progressivement jusqu'à ce que le passant soit au-dessus des voies du quai François Mauriac. Nous sommes donc en présence d'une émergence

²⁴³ Effet d'émergence (effet de composition) : « Effet générique regroupant la totalité des occurrences sonores qui apparaissent nettement dans un contexte donné. Très souvent couplée avec un autre effet, l'émergence ne concerne pas seulement l'irruption d'un son fort dans un contexte de plus faible intensité ; elle caractérise aussi l'apparition de sons différents par leurs hauteurs, leurs timbres ou leurs rythmes. C'est plus l'affirmation d'un nouveau son qui marque la singularité de cet effet que ses modalités d'apparition, celles-ci relevant plutôt des effets avec lesquels il se conjugue. », in Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, p 56.

crescendo²⁴⁴. S'il semble à la personne que le son se rapproche d'elle, c'est bien en effet que des véhicules sont en train de passer, mais c'est surtout dû à son rapprochement à elle, de la source d'émission. Le crescendo met tout d'abord en avant la perception en marche, le déplacement « géographique » du piéton.

L'effet d'émergence sonore sur la passerelle s'accompagne aussi d'un effet de répétition²⁴⁵ et d'un effet d'amplification. La répétition se rapporte à la fois au contexte de la passerelle et à la forme qu'ont pris les parcours. Du point de vue de son contexte, il faut rappeler que la passerelle, si elle permet de franchir la Seine et de rejoindre l'esplanade de la BnF et la terrasse du parc de Bercy, elle enjambe aussi à chacune de ces extrémités des voies de circulation plus ou moins importantes. Du côté de la BnF il s'agit du quai François Mauriac, du côté du parc il s'agit du quai de Bercy dans le prolongement de l'autoroute de l'est (A4). Ce dernier, par ses dimensions et son trafic journalier explique aussi pourquoi un effet d'amplification est perçu. Autrement dit, l'effet de répétition est dû, d'une part, à la répétition du motif routier à chaque bout de la passerelle ; d'autre part, à la forme même des parcours, c'est-à-dire l'aller-retour, qui implique donc cet effet. L'amplification quant à elle dans ce cas-là met bien l'accent sur le fait que, bien que dans un mouvement d'aller-retour et donc de passages successifs au même endroit, le sens de la marche et surtout l'espace parcouru antérieurement peut modifier la perception sonore d'un même lieu. L'effet d'émergence avec les effets de répétition et d'amplification manifeste le lieu d'une recomposition de l'expérience acoustique de la passerelle lors du parcours. Nous allons voir par la suite que cette idée de recomposition se retrouve avec l'effet de coupure. Mais avant nous souhaitons évoquer l'effet de parenthèse énoncé par les passants comme expression en négatif de l'effet d'émergence.

Effet de parenthèse

²⁴⁴ Crescendo (effet de composition) : « Effet produit par une augmentation progressive de l'intensité du son. Cet effet, bien connu et faisant l'objet d'une notation spécifique en musique, est fréquemment repérable dans les contextes les plus divers : rapprochement d'une source sonore, accélération d'un véhicule, démarrage d'une machine, montée d'une rumeur etc. », in Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, p 51.

²⁴⁵ Effet de répétition (effet sémantique) : « Réapparition d'occurrences sonores semblables. L'effet de répétition joue sur un double registre : d'une part, il marque des phénomènes d'automatismes appliquant un assujettissement, d'autre part il caractérise les phénomènes de retour, de reprise, d'enrichissement par accumulation. », ibidem p 100.

L'effet de parenthèse²⁴⁶ est localisé dans la partie ascendante de la partie centrale, dans le sens de marche allant de la BnF en direction du parc de Bercy. L'effet de parenthèse – s'il est bien en relation avec le son des voitures – permet de pointer cette émergence par son absence momentanée. Sur une très courte séquence du parcours, le piéton indique cet endroit, où brièvement, il se retrouve isolé de cette sonorité de circulation. En marchant, arrivé au sommet de la voie centrale, le temps de l'exprimer, la parenthèse se referme déjà, il est une nouvelle fois exposé et en position dégagée et surplombante.

Effet de coupure

Une autre perception sonore liée à la circulation automobile et au déplacement du piéton sur la passerelle Simone de Beauvoir a été localisée du côté du parc de Bercy. Il a été indiqué un effet de coupure²⁴⁷. Le son qui varie brusquement, son intensité qui chute clairement, cela marque le passage d'une ambiance sonore à une autre. Comme le remarque le piéton, nous passons du bruit de circulation du quai de Bercy, à celui beaucoup moins fort et d'une toute autre nature qu'est celui de la terrasse du parc de Bercy. Nous avons ici surtout l'expression d'un changement radical sans avoir réellement d'information sur ce nouvel environnement sonore auquel accède le marcheur.

L'effet de coupure est perceptible du côté du parc de Bercy alors qu'il ne l'est pas au niveau de l'esplanade de la BnF. Cela nous indique donc qu'il est intéressant de prêter attention à la configuration des lieux où se font les liaisons de la passerelle aux espaces qu'elle dessert. Le quai de Bercy présente deux fois trois voies pour les véhicules, la circulation y est forte d'une façon générale et très dense aux périodes de pointe. Il est bien plus important que le quai François Mauriac (côté BnF) qui ne compte que trois couloirs de circulation automobile. D'autre part,

²⁴⁶ Effet de parenthèse (effet psychomoteur) : « Émergence d'un changement d'ambiance sonore momentané dans une organisation perceptive complexe qui paraît ne pas affecter les conduites, ni marquer le souvenir. La parenthèse est un effet de gommage à l'échelle d'une séquence toute entière. L'exemple le plus courant en est la réception d'un appel téléphonique qui interrompt une conversation, la suspend un instant, et lui permet de reprendre à l'endroit de l'interruption sans en altérer le suivi. », in Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, p 92.

²⁴⁷ Effet de coupure : « Chute soudaine d'intensité. (...) L'effet de coupure est l'un des grands modes d'articulation sonore entre les espaces et les lieux. Il établit clairement le passage d'une ambiance sonore à une autre. » Dans notre cas, l'effet « est déterminé par les conditions de propagation (organisation de l'espace). (...) La notion de coupure joue ainsi un rôle structurant dans la perception de l'espace et du temps, en permettant d'en distinguer ou d'en différencier les parties et les séquences. (...) L'effet de coupure est fréquemment perçu à partir du mouvement, du déplacement de l'auditeur (...). Les caractéristiques spatiales sont donc créatrices d'effets de coupure essentiellement dynamiques. Plus précisément, c'est la position relative de l'auditeur par rapport à la source sonore qui détermine l'apparition de l'effet. (...) La perception des limites entre plusieurs espaces sonores dans la ville permet de qualifier différents espaces publics. », ibidem pp38-45.

la terrasse du parc de Bercy se déploie au-dessus du quai, au sommet d'un haut mur vertical. Ensuite, elle est protégée par un parapet maçonné le long duquel sont plantés des arbres. Cette configuration permet de bloquer les ondes émises par les véhicules à leur niveau et d'empêcher leur propagation dans le parc. Du côté de la BnF, la configuration est tout à fait différente, beaucoup moins fermée, beaucoup plus perméable aux émissions sonores. Le grand emmarchement qui borde l'esplanade de la BnF côté Seine, ne constitue pas une véritable barrière. Cela dit, nous associerons aussi un effet sonore (l'enveloppement), se conjuguant à l'effet d'émergence déjà évoqué pour cet endroit, mais là encore du point de vue pathique de la perception.

D'autre part, cet effet de coupure est perceptible dans les deux sens de la marche. À la fois en arrivant à la terrasse et en empruntant la passerelle en direction de la rive gauche. La perception de cet effet est complètement dépendante du mouvement du piéton. C'est en marchant, en avançant dans un sens ou dans l'autre que le passant fait l'expérience de ce seuil qui distingue ces deux ambiances sonores. Concernant ce seuil, dans le sens BnF-Bercy, il est intéressant de remarquer qu'il met fin à la traversée par la passerelle, et qu'il met même fin à la passerelle avant que ce soit matériellement le cas. Autrement dit, le passage d'un espace à l'autre se fait par l'ambiance sonore avant même que le piéton ait quitté le plancher de la passerelle. Dans l'autre sens, l'effet de coupure est localisé au niveau du joint de dilatation dans le sol de la passerelle, mais la traversée par la passerelle est commencée, dans l'esprit des personnes, dès la première lame de bois au sol. L'idée d'engagement dans l'espace de la passerelle est donc différente dans un sens ou dans l'autre ; l'impression de quitter cet espace se fait par anticipation dans le sens BnF-Bercy. Nous retrouvons donc à nouveau le commentaire que nous faisions à propos de la répétition et de l'amplification : l'effet de coupure, perçu différemment à l'aller et au retour donne lieu à une recomposition de l'espace.

1.3. Figures : pratiques et espace-temps circonscrits

À plusieurs reprises lors des parcours, les commentaires mettent en avant la qualité de la mise en œuvre et de la réalisation de la passerelle Simone de Beauvoir, sa force dans la maîtrise, la gratuité du geste, sa monumentalité. Son côté spectaculaire est élégant. La passerelle est formellement singulière dans le quartier. Elle fait événement et permet d'éprouver des configurations extrêmes (monumentalité, légèreté, cassure). L'expérience

unique (différentes possibilités pour cheminer et variation du relief) la rend précieuse. Et surtout cet attachement des gens ne trouve pas réellement de formes expressives verbales qui peuvent la traduire. La passerelle est érigée en figure architecturale et d'urbanité. L'expérience d'un espace public c'est l'expérience d'un environnement, comme nous l'avons vu jusqu'à présent, mais c'est aussi l'expérience d'un lieu, d'un rapport à autrui et à des pratiques. Du point de vue de la marche, le rapport au lieu apparaît dans l'attention à l'autre. Sur la passerelle Simone de Beauvoir, les descriptions concernant la présence d'autrui et à l'autre rendent compte de diverses figures de passants en même temps que de pratiques singulières. Cette idée de figure marque pour nous le rapport typique à l'espace et aux autres passants du moment gnosique de la perception, où demeure toujours une distance à la fois corporelle et réflexive. À travers l'idée de figure se dessine donc la circonscription d'espaces-temps et de pratiques singulières. Nous choisissons donc cette qualification de « figure » selon la définition qu'en donne Pascal Amphoux. « La figure, c'est à la fois la personnalité marquante qui donne un visage au lieu que l'on habite (ce peut être aussi l'idiot du village, la vieille dame du quatrième ou le boulanger du coin) et la forme schématique qui résume et synthétise le comportement et l'imaginaire collectifs (le schéma qui fait comprendre le lien social). La figure est donc fictive : elle apparaît comme la reconstruction de "personnages" qui n'ont pas d'existence propre mais qui montrent mieux tel ou tel type de rapport au lieu et au voisinage. À la lettre, elle figure une ambiance particulière, au double sens où elle la représente et la caricature. Ou encore : la figure incarne l'ambiance dans un personnage. »²⁴⁸

La configuration de la passerelle elle-même interfère dans ce jeu des présences d'un espace-temps circonscrit. Une circonscription qui amène les passants à exprimer une certaine proximité qui n'est pas relative à la promiscuité – bien que certains dimanches après-midi de printemps, la fréquentation puisse être extrêmement dense –, l'espace de la passerelle est assez vaste. Mais la proximité est rendue par le fait que les seules échappatoires sont sur les rives. La passerelle est circonscrite par ses garde-corps et tout, autour, se trouve à une certaine distance. Par conséquent, les passants sont rendus proches les uns des autres puisque, mise à part la surface sur laquelle ils évoluent, tout ce qui les environne appartient au lointain. Sur la passerelle Simone de Beauvoir, différentes manières de dessiner sa trajectoire apparaissent. Cela peut dépendre de l'affluence : en fin d'après-midi en semaine, ou le dimanche lorsqu'il

²⁴⁸ Pascal AMPHOUX, « La valse des ambiances » in Marion SEGAUD (ed.), *Évolution des modes de vie et architectures du logement*. Paris, Ministère de l'Equipment, Éditions du Plan-Construction, Juin 1993, pp 83-88.

fait beau, la passerelle est très empruntée. Dans un moment comme ceux-là, les trajectoires sinuent de façon très souple, indiquant les situations de croisement et de dépassement. La topographie, même si elle soustrait à la vue certaines parties de l'espace, permet cependant d'anticiper assez facilement ; les pentes constituent de grandes surfaces d'exposition, de visibilité et de lisibilité. Les négociations les moins "souples", les plus difficiles dans de telles circonstances de densité, ont lieu aux bifurcations, ces plateaux au niveau bas où toutes les voies se rejoignent. Le dessin d'une trajectoire peut aussi dépendre de la situation de marche dans laquelle les passants se trouvent. S'ils sont seuls ou à plusieurs, le chemin ne se spatialisera pas de la même façon²⁴⁹. Ce qui constitue visiblement une caractéristique de la passerelle c'est le choix que permettent la structuration et l'articulation des différentes voies. La possibilité de choisir sa trajectoire rend la traversée réjouissante. Elle colore la traversée de l'empreinte du jeu, du divertissement. Du point de vue des formes de présence sur la passerelle Simone de Beauvoir, un espace se distingue. Il s'agit de l'espace qui se trouve dans la lentille, en partie basse, sous la voie centrale. Cet espace dissimulé et aménagé avec des bancs, inscrit des personnes dans un temps plus long de séjour, d'arrêt (s'asseoir sur les bancs, squatte). Il permet d'identifier aussi des figures d'habitués (personnes de cinquante-soixante ans, avec un chien). Comme nous avons pu le remarquer au fil de nos observations, ici nous pouvions y retrouver les mêmes personnes dans les mêmes créneaux horaires.

Ce qui caractérise aussi la révélation des présences, dans la description en marche, c'est que les personnes sont associées à des pratiques de cet espace (des patins à roulettes, des vélos, des trottinettes, des enfants qui jouent, des sportifs, etc.), dont certaines formes de précision dans la manière de pratiquer insistent et attestent de leur singularité. Cela fait certainement sens du fait de l'isolement de cet espace suspendu au-dessus de la Seine, mais aussi du fait de sa forme ondulante et de ses pentes prononcées. Cette deuxième caractéristique est plus rare dans l'espace public urbain en général. Nous avons aussi remarqué à plusieurs reprises que des figures apparaissent en négatif. Elles sont mentionnées lorsque le discours réflexif, émis par les personnes sollicitées, considère dans quelles mesures les pentes peuvent rendre difficile la fréquentation de la passerelle. C'est alors qu'apparaissent les personnes en situation de handicap (personnes âgées, enfants, poussettes, etc.). Enfin, selon ce principe de circonscription des pratiques, la passerelle s'inscrit comme l'espace du dernier souffle de liberté

²⁴⁹ Cf. Margaret GILBERT, *Marcher ensemble : essai sur les fondements des phénomènes collectifs*. Éditions Presses Universitaires de France, collection Philosopher en sciences sociales, 2003, 192p.

et d'expérimentation avant l'esplanade de la BnF. Ironiquement des pictogrammes, incrustés dans une lame de bois en bas de la console côté BnF, mentionnent les interdictions valable quatre-vingt mètres plus loin pour accéder à l'esplanade. Ces inscriptions n'ont pas manqué d'être relevées dans différents parcours commentés.

2. Expressions des moments pathiques de la perception dans les effets sonores, visuels et lumineux

Comme nous le notions en introduction de ce chapitre restituant l'analyse effectuée du corpus de récits en marche sur la passerelle Simone de Beauvoir, et contre toute attente théorique, les expériences sensibles ne se distinguent pas si strictement en tant qu'expression des moments gnosique et pathique de la perception. De ce fait, nous voulons insister sur l'influence réciproque des modalités sensorielles entre elles dans la marche. Comme nous l'avons fait juste auparavant, nous allons plus particulièrement diriger notre attention sur les mobilisations optique, acoustique et kinesthésique, mais en montrant à chaque fois que l'intervention de chacun des sens dans le vécu n'est pas exclusif des autres. Enfin, nous proposerons d'observer cette fois-ci l'expérience du vivre dans l'espace et dans le mouvement propre de la passerelle Simone de Beauvoir, par conséquent non pas par l'examen des figures, mais en mettant en avant l'existence de moments où passant et espace partagent un même mouvement, où l'espace est exprimé comme un partenaire.

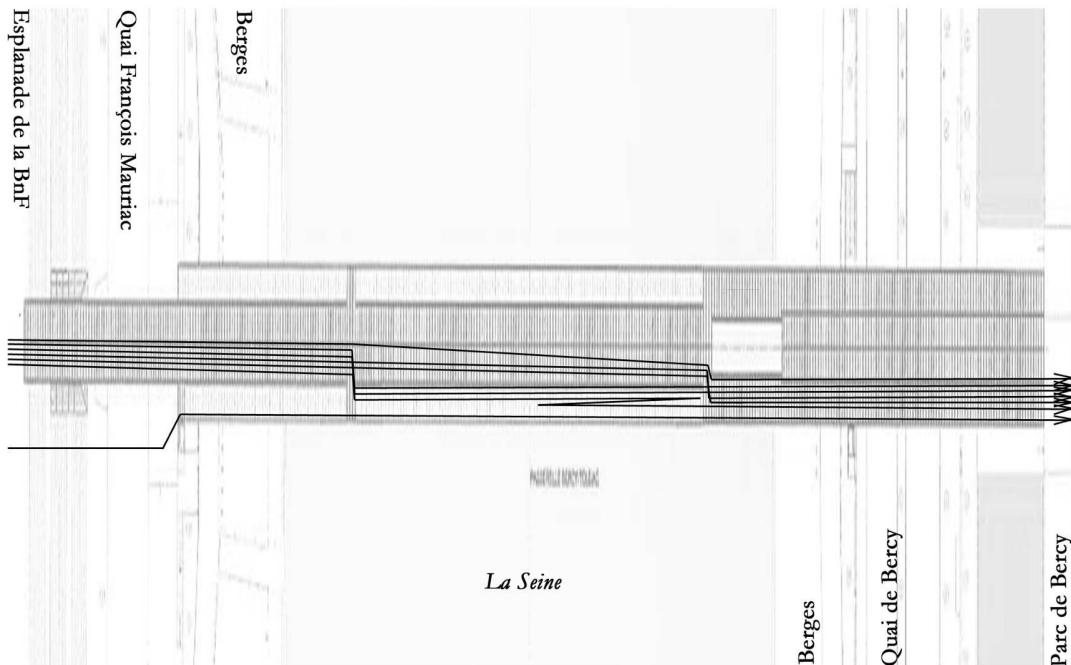


Illustration n° 37

Trajectoires des parcourants sur la passerelle Simone de Beauvoir, depuis l'esplanade de la BnF jusqu'au parc de Bercy
 À noter : l'image a été déformée (élargissement de la passerelle) pour laisser apparaître davantage les différentes voies, les proportions entre longueur et largeur sont différentes en réalité.

De l'esplanade de la BnF au parc de Bercy

Voilà, par contre là on va grimper, on va sur la passerelle.

[Envol]

Un vélo est passé, précédé par une sorte de bourdonnement de pneus sur le bois et puis laissant derrière lui le claquement sourd des lattes qui basculent.

[Effets d'irruption et de matité]

On entend les pas et les voix des personnes qui passent au-dessus. Ça n'est d'ailleurs pas toujours clair que c'est au-dessus. Je me suis souvent retournée pour regarder les personnes qui arrivaient, mais je ne voyais personne à mon niveau. Ils étaient au-dessus.

[Effet de délocalisation]

Il y a quelque chose de très personnel qui se joue. Je viens de Toronto, au Canada. Une grande grande ville nord américaine, traversée par des ravins dans lesquels y a des voitures qui passent. Et qui par ailleurs est tramée de manière implacable, un peu comme ce quartier. Y a quelque chose... la trame, ici, avec ses dimensions particulières, que je mesure avec mes pas, qui évoque des souvenirs.

[Ascension, mémoire des sensations]

La présence des voitures qui passent peut être, comment dire... agréable c'est trop banal, ça peut être apaisant, ça peut être touchant, un peu comme la présence d'un fleuve, mais à condition d'avoir le bon surplomb, la bonne distance, de percevoir le son de manière très clair mais sans être totalement assourdi en même temps. Du coup, ici, je suis plutôt heureux, je suis plutôt content de voir et d'entendre les voitures passer.

[Effet d'enveloppement]

Pour moi, cet endroit il change vraiment pour deux choses : c'est beaucoup plus bruyant. Du coup, ça donne peut-être envie de passer vite. Et pareil pour le vent, plus on s'approche de la Seine et plus c'est venté.

[Effet d'émergence intrusive]

<p><i>En plus, puisqu'on est accompagné par la descente, j'ai l'impression que c'est un endroit où on a envie de passer très vite maintenant.</i></p>	[Abandon]
<p><i>Bon, vu d'ici, il y a une belle série de marches qui descendent vers la route.</i></p>	[Vertige]
<p><i>Je regarde ces marches... c'est quand même impressionnant. C'est assez monumental.</i></p>	[Vertige]
<p><i>Et puis si je me retourne [en direction de la BnF]... Oui, c'est assez agréable avec les tours du 13^{ème} au loin, j'aime bien.</i></p>	[Vertige]
<p><i>Je me retourne, j'ai l'esplanade et les tours en face de moi, et c'est vrai que ça donne pas envie de revenir !</i></p>	[Vertige]
<p><i>C'est une caractéristique de cette passerelle, je trouve. À chaque fois que j'ai traversé, il y avait toujours cette impression de dire que ça monte ou que ça descende, c'est certainement compliqué pour une personne en chaise roulante ou pour quelqu'un qui a des béquilles, mais autrement, quand on est en passant, je trouve qu'on ne sent pas du tout de difficulté. Ça accompagne complètement le pas.</i></p>	[Abandon]
<p><i>En tout cas la passerelle, j'aime beaucoup le concept de vagues comme ça. Ce genre de passerelle, ça amène à un voyage, ça amène à quelque chose.</i></p>	[Ascension]
<p><i>Y a pas mal de bruit, c'est un peu gênant mais là ça va, c'est pas non plus insoutenable.</i></p>	[Effet d'émergence intrusive]
<p><i>Là on passe au-dessus de la rue donc là on entend vraiment bien le bruit de la circulation, et quelque part, on entre en ville, ou en tout cas, on change d'environnement.</i></p>	[Effet d'émergence intrusive]
<p><i>Alors là y a un léger relief. Y a un ressaut, lié en fait à une sortie d'ascenseur. C'est intéressant parce que c'est le seul relief entre guillemets, puisque c'est de l'ordre de quelques centimètres, c'est le seul relief qu'il y a sur cette surface.</i></p>	[Abandon]
<p><i>Oh là ! J'aime pas trop quand même ! J'aime pas le fait qu'elle tremble. Et là elle tremble peut-être de la... Je veux bien presser le pas ici, si tu veux bien, parce que je vois l'eau... je sais pas... et les structures, je, je euh... je suis pas forcément très à l'aise. On passe pas ici en revenant d'accord ?</i></p>	[Phénomène vibratoire, effet d'estompage, Vertige]
<p><i>Et puis, y a aussi un côté nautique. Y a un côté nautique qui n'est pas du tout forcé en rien mais auquel je suis très sensible. Quand je vois des étendues en bois, comme ça, à proximité de l'eau, je suis embarqué. Y a rien à faire quoi ! En plus, y a des bateaux à côté [rire]. On est dans Paris mais en même temps un peu transporté ailleurs.</i></p>	[Ascension]
<p><i>Je suis étonné parce que j'avais le souvenir, une des fois où je l'avais empruntée, elle vibrait... En tout cas elle était beaucoup plus sensible que ça. Mais j'avais le souvenir qu'elle était beaucoup plus flexible, ce qui donnait un peu l'impression de marcher sur un trampoline. Mais là j'ai pas du tout cette impression. Mais j'en parle quand même parce que c'était une des choses qui m'avait frappé. J'ai beau sauter, non. »</i></p>	[Phénomène vibratoire]
<p><i>Le bois c'est pareil, si je force les pas y a un petit bruit quand même.</i></p>	[Effet de matité]
<p><i>Je vais très lentement en remarquant qu'en descendant mon corps aurait envie d'aller plus vite. Je sens vraiment l'effet de la pente qui attire le poids vers l'avant. (...) La pente me freine. La personne qui m'a dépassée, qui marche avec plus d'entrain que moi, dessine une trajectoire qui dévie dans la montée. Il se passe quelque chose dans cette dernière partie ascendante en direction du parc de Bercy (...). Les mouvements de tête : la trajectoire est perturbée dans l'ascension. Il tournait la tête de façon assez vive comme si c'était avec les yeux qu'il allait pouvoir s'appuyer, s'accrocher à quelque chose, à la passerelle, au garde-corps, pour pouvoir finir son ascension. J'ai ces mouvements de tête, à gauche, à droite, aussi.</i></p>	[Tendance à l'abandon]
<p><i>Trois joggers traversent la passerelle en courant. J'ai commencé à sentir le mouvement de la passerelle avant de les repérer. Le sol est entré en</i></p>	[Envol]

résonance donnant l'impression, à travers les pieds, de descendre, de s'abaisser, puis de se rétablir. À l'œil nu, je ne remarque rien de ce mouvement du plancher. Les trois coureurs en train de descendre la pente de la partie centrale ont des foulées bien régulières, bien cadencées, bien réglées les unes sur les autres. Je me trouve dans la partie latérale, à l'intersection des chemins côté Bercy. Après leur passage, je remarque la vibration de la maille métallique qui fait le remplissage du garde-corps. C'est la seule manifestation vibratoire que j'arrive à distinguer visuellement.

[Phénomène vibratoire]

La passerelle « bouge ». Je l'ai déjà remarqué plusieurs fois. Je n'arrive pas bien à déterminer à quoi est dû ce mouvement. C'est totalement indépendant de ce qui se passe au niveau du fleuve. Qu'une péniche passe ou non, la passerelle peut vibrer ou non. De toute façon, la passerelle n'a aucun contact avec l'eau, ses ancrages sont sur les berges.

[Phénomène vibratoire]

Tiens ! Là ça vibre. On est près de l'autoroute et ça vibre. Bon, légèrement. Là on sent la vibration des voitures. Enfin, je sais pas si c'est les voitures en fait, c'est peut-être complètement autre chose. Mais ça serait le plus probable. On aurait tendance à l'associer.

Non, j'essaie de faire vibrer la passerelle mais ça marche pas. Je pense qu'on manque de poids.

[Phénomène vibratoire]

C'est vrai que ce pont c'est quelque chose, cette passerelle... il y a tellement de solutions que ça peut même être une promenade par elle-même tu vois. En fait, on n'a pas forcément envie d'aller au bout pour aller quelque part après ! On a envie de le prendre pour revenir. Voilà, c'est juste pour faire le tour et revenir. C'est un peu spécial. Il a vraiment un petit côté... un petit côté magique ce pont.

[Ascension]

C'est quand même un quartier, même la passerelle, c'est quand même un quartier un peu de promenade. Les gens qui sont là, le rythme de la passerelle est plus lent que le rythme à l'angle là-bas à la sortie du métro.

[Abandon]

C'est étonnant parce qu'en la regardant comme ça un peu de profil, plutôt de trois quart, on a l'impression que le cheminement aurait dû être plus constraint, comme quand on descend une pente et en fait j'ai rien senti quand j'étais dessus. Mais peut-être parce que j'ai pris le chemin haut. Ça doit être pour ça.

[Abandon]

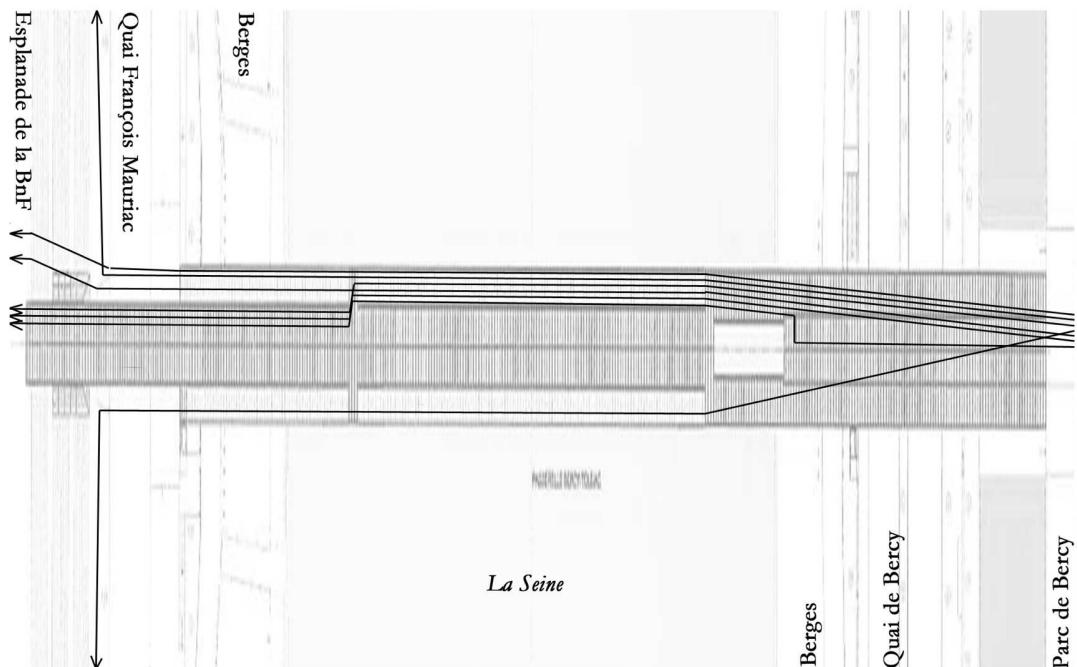


Illustration n° 38

Trajectoires des parcourants sur la passerelle Simone de Beauvoir, depuis le parc de Bercy jusqu'à l'esplanade de la BnF

À noter : l'image a été déformée (élargissement de la passerelle) pour laisser apparaître davantage les différentes voies, les proportions entre longueur et largeur sont différentes en réalité.

Du parc de Bercy à l'esplanade de la BnF

Alors là comme la passerelle a tendance à avoir des formes arrondies, dans l'axe on se retrouve un peu dans une position de tremplin avec en ligne de mire la rive d'en face, mais on ne sait pas du tout comment est la passerelle. On ne sait pas du tout si on peut passer puisque la pente a l'air assez importante. Donc on s'avance, mais on n'est pas sûr de pouvoir traverser. Enfin bon, c'est l'histoire que je me raconte. Mais c'est vrai que rien, à part les garde-corps sur les côtés, n'indique qu'il y a une continuité.

[Effet d'estompage]

On va descendre. Je trouve que le relief est pas trop marqué, ça doit dépendre des gens en fait. Mais c'est pour ça aussi, en vélo on le sent plus. Et puis t'as deux trucs en plus : déjà tu sens la descente et puis la montée et puis aussi après, surtout si tu le fais avec une petite trottinette, tu sens le petit clac clac clac clac qui s'accélère ou qui ralentit avec les grosses lattes.

[Ascension, amplification]

Une jeune femme vient de traverser la passerelle Simone de Beauvoir depuis la BnF en direction des terrasses du parc de Bercy. Je la croise sur la fin de sa traversée, en partie haute du côté du parc. Après son passage, je ressens la vibration du sol de la passerelle. Elle est pourtant seule, mais elle parvient à faire résonner le plancher. Ça n'est donc pas systématiquement un effet de groupe qui permet ce phénomène. C'est peut-être la façon de trouver appui sur le sol qui engendre cette vibration. Il y a probablement un lien à la manière de « décharger » du poids par le contact des pieds sur le sol qui génère une réponse de ce dernier,

une déformation d'absorption puis un rétablissement.

[Phénomène vibratoire]

Oui, c'est bien de marcher sur ce... Même si j'aime jamais trop les petits interstices parce que j'aime pas voir le vide en dessous mes pieds...

[Effet d'estompage, Vertige]

Là c'est quand même plus intime. Bon, là c'est la nuit. L'éclairage de la passerelle est fait au niveau des sortes de rambardes. La lumière est très légère. Le milieu est pas éclairé, les côtés sont légèrement éclairés. Ça nous renvoie à une balade... C'est agréable... c'est agréable.

[Effet d'estompage]

On retrouve un caillebotis... qui donne un peu l'impression de vertige car il est un peu plus souple que l'autre et on se demande si on va pas passer à travers. En plus y a la structure juste en dessous, la poutre juste en dessous, et on perçoit la Seine des deux côtés. Et donc ça donne un petit sentiment de vertige de voir l'eau. Pas l'eau en elle-même, mais le fait qu'on devine le sens du courant, parce qu'on voit le mouvement de l'eau.

[Effet d'estompage, Vertige]

Non, je sais pas, c'est plus intime là. Tu vois. Si on passe au milieu c'est... Tu vois, un petit peu caché comme ça sous le, c'est plus sympa ! C'est moins éclairé...

[Effet d'estompage]

Là, c'est pareil, on a commencé à monter et je le sens à peine. En fait ça ne demande aucun effort. Y a juste l'orientation du corps qui a changée vis-à-vis de tout ça, mais c'est encore très très facile.

[Envol]

Ouhai ! La passerelle c'est comme un petit parc ! À la rigueur, le dessous de la passerelle, la partie inférieure c'est plutôt un coin où on peut s'arrêter se reposer, c'est... oui... sur une passerelle... enfin je pense pas déjà avoir vu ça. Une passerelle c'est pas fait pour s'y arrêter. C'est un lieu de circulation une passerelle. Et puis à la rigueur le haut ça serait plus pour les gens qui veulent passer. Mais tu as l'option en fait. C'est bien. Et justement, comme j'ai pas envie de prendre cette passerelle comme un lieu de passage, c'est pour ça que je passe par les côtés en fait. Pour sentir que c'est aussi un lieu d'arrêt, de détente, pour regarder les bateaux, et puis voilà, s'asseoir tranquillement.

[Ascension et abandon]

Et d'ailleurs du coup que je ressens vraiment comme une grande côte ! (...) Là je trouve que c'est beaucoup plus fatigant, alors que dans l'autre sens, c'est absolument pas le cas. Là je trouve qu'on fait vraiment un effort pour monter. Dans l'autre sens, je ne sais pas pour quelle raison, si c'était dû au fait d'avoir pris cette petite bosse qui faisait qu'on était dans un mouvement qui se répétait... Alors que là on a fait une grande descente et du coup là on se retrouve comme à devoir gravir. Ça nous met dans une situation de monter comme sur un chemin de montagne et donc on fait de l'effort et ça se situe au niveau des hanches.

[Mobilisation corporelle]

Si, cette montée c'est la fin de la promenade en fait, et puis là on ré-atterrit. Pour moi, je l'ai sentie comme ça, c'est la fin de la balade. On quitte la passerelle, t'as une montée et puis on reprend son cours.

[Ascension]

2.1. De l'estompage visuel et lumineux au phénomène vibratoire : des directions de signification du mouvement de vertige

Estompage

L'effet d'estompage entendu comme « tendance à l'imprécision, voire à la disparition du contour des objets. », où « [le] rapport figure/fond est atténué »²⁵⁰, rappelle plusieurs exemples dans la traversée polyglotte qui faisaient état de telles implications dans la marche. L'effet visuel et lumineux d'estompage nous intéresse sous la forme de trois variations par rapport au basculement dans un moment pathique de la perception, au regard des propos que nous avons recueillis sur la passerelle Simone de Beauvoir. L'estompage est caractéristique d'une expérience liée aux qualités formelles et de mise en œuvre matérielle de la passerelle. Cet effet s'explique aussi par l'impression éprouvée par le piéton d'une situation lumineuse. L'estompage soulève la question de l'effacement : celui du support matériel de l'environnement, mais aussi l'extension de cette qualité au vécu spatial du passant, jusqu'à ce que ce dernier puisse se réfugier dans cet effacement matériel pour y trouver un effacement de soi et des autres, une échappatoire à un vécu formel de représentation.

En ce qui concerne l'effet d'estompage comme condition d'effacement des contours de l'espace jusqu'à l'effacement de soi, les commentaires que nous avons rapportés des parcours commentés convoquent et mettent en exergue les qualités des dispositifs d'éclairage naturel et artificiel de la passerelle. Ce sont des dispositifs qui permettent l'un et l'autre d'échapper à des expositions qui mettent le passant dans une situation le séparant de l'expérience du moment présent. Nous sommes donc en présence d'un effet d'estompage « caractéristique des espaces peu éclairés. »²⁵¹ De jour, dans l'ombrage de l'espace inférieur de la lentille en partie couvert, ou de nuit en passant par les voies latérales dans la lueur de l'éclairage artificiel indirect et discret mis en place dans la sous face de la main courante du garde-corps, mais aussi par l'expression d'accéder à une situation d'intimité, nous rejoignons la définition « s'estomper c'est chercher à passer inaperçu : l'effacement de soi dans l'espace public fait partie du principe de réserve. »²⁵² Le choix d'éviter d'être en représentation, de se détacher d'une trop grande exposition fait état d'une réserve, de la préservation d'un espace-temps plus symbolique qui ménage un moment d'agrément du marcheur.

Avec l'effet d'estompage, le vécu touche aussi au vertige. Mais, ce vertige ne se limite pas à une perception optique, il se mêle à une perception podotactile d'un phénomène vibratoire propre à la passerelle. Des passants ont souligné leur expérience dans laquelle le sol de la passerelle

²⁵⁰ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 122.

²⁵¹ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*, Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 122.

²⁵² Ibidem.

semble se dissoudre du fait de la perception d'une transparence où – à travers les interstices des lames de bois au sol – se surimpose l'écoulement du fleuve quelques mètres en dessous. Dans ce sens, l'estompage rejoint une sorte de dématérialisation de la surface sur laquelle le marcheur repose. En cela, cette qualité visuelle alimente une sensation vertigineuse dans laquelle nous pensons que le piéton rejoint une mise en mouvement présentiel puisque la perception associe le corps à l'espace symbolique, dans un manque de sol pourtant nécessaire, et plus seulement à l'espace finalisé.

Phénomène vibratoire caractéristique

Comme nous l'avons déjà signalé, cette apparition du vertige est une composition de plusieurs perceptions sensibles. C'est une construction visuelle liée à la mise en œuvre du sol de la passerelle (lorsque la présence du mouvement d'écoulement de la Seine supplante celle du plancher en bois), mais c'est aussi une disposition du corps à partager la souplesse structurelle et matérielle de la passerelle. Ce phénomène vibratoire auquel se lie aussi le mouvement de vertige est intrigant du point de vue du passant parce qu'il échappe presque totalement à la vue. Ces vibrations sont perçues par les pieds, provoquant une déstabilisation dans l'équilibre général du corps. Le sol semble se déformer sous les pieds, s'affaisser puis se rétablir. Mais cela est invisible à l'œil nu si l'on n'a pas détecté que la maille de remplissage des garde-corps est une matière propre à manifester ce phénomène vibratoire. Le vertige naît donc aussi de cette qualité perçue par les pieds reposant sur ce caillebotis et dont les appuis sont déstabilisés et déstabilisants. Nous ne savons pas bien d'ailleurs, de la perception visuelle ou podotactile laquelle induit ce mouvement présentiel du vertige.

Par contre, nous reconnaissons à ce phénomène vibratoire un effet moteur qui prend différentes formes. La première, du fait du mouvement de vertige vécu, induit une accélération de la marche pour rejoindre un autre endroit où il sera possible de reprendre pied. Une autre forme de son effet moteur apparaît dans le fait qu'il parvient à constituer un souvenir de sensations, mobilise la mémoire des sensations qui, comme nous l'avons vu avec la danse, est la marque corporelle de l'expérience du mouvement de la relation à un espace. En ce sens, ce phénomène vibratoire fait partie de l'expérience d'une traversée au-dessus de la Seine. Ce qui le rend caractéristique de la passerelle Simone de Beauvoir n'est donc pas uniquement le fait qu'il soit fréquemment relevé, mais bien qu'il symbolise une présence dans le mouvement de cet espace. L'exemple dans lequel un parcourant dit ne pas retrouver ce phénomène sensible

engendre une modification de son comportement. Il adopte un changement de conduite qui cherche à le faire resurgir (en sautant) et à partager à nouveau ce mouvement. Cette recherche est apparue chez d'autres passants lors de nos observations, soit pour générer ce phénomène vibratoire, soit pour prolonger une vibration ressentie. Enfin, nous pouvons aussi dire que ce phénomène vibratoire est manifeste d'une "réaction" de la passerelle à certaines présences. Ce mouvement, dont personne ne parvient à réellement identifier l'origine mais qui est propre au passage sur la passerelle est perturbant car il survient dans des situations assez différentes les unes des autres. Mais ce phénomène vibratoire est d'un point de vue physique et sensible une mise en résonnance des corps, des passants et de la passerelle dans un même mouvement.

2.2. Émergence intrusive et enveloppement, délocalisation, irruption et matité : des effets sonores de la présence dans le mouvement de la passerelle Simone de Beauvoir

Les effets sonores rapportés ici se distinguent de ceux précédemment cités, selon nous, dans l'inscription des rapports entre les éléments qui composent les situations décrites par les passants. Si les premiers indiquaient un ancrage du piéton dans un nouveau contexte, ici il nous semble qu'ils tendraient plus à exprimer un territoire, à révéler un rapport de territorialité²⁵³, ils seraient l'expression d'un « entre deux milieux ». D'autre part, si nous pensons que les effets sonores que nous présentons ici n'expriment pas directement le moment pathique de la perception dans cette expérience du parcours de la passerelle Simone de Beauvoir ; nous nous interrogeons cependant sur le fait qu'ils interviendraient en « contre-point », c'est-à-dire comme expression territoriale du rapport du passant à la passerelle et à des circonstances extérieures. Mis à part la matité, tous les autres effets sonores que nous rapportons ici (irruption, délocalisation, enveloppement, émergence intrusive) sont tous caractéristiques d'une relation au territoire, soit plutôt d'un point de vue temporel de l'expérience, soit d'un point de vue spatial. C'est pourquoi nous nous demandons aussi si la matité ne serait pas la qualité acoustique propre de la passerelle, partagée avec le piéton et qui ne serait pas exprimée verbalement sinon par les variations qu'introduisent les autres effets

²⁵³ Au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans « De la ritournelle » où, « La territorialisation est l'acte du rythme devenu expressif, ou des composantes de milieux devenues qualitatives ». Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris, Édition de Minuit, collection Critique, 1980, p 388.

cités ci-dessus, tels des contre-points. Ainsi, la matité serait la ligne harmonique de référence à la polyphonie des pratiques – par lesquelles la passerelle est traversée – et des milieux voisins – dont la passerelle offre l'expérience de l'entre deux.

Matité

Comme nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises, peu de phénomènes sonores sont énoncés comme pouvant être caractéristiques de la sonorité propre de la passerelle. Son environnement sonore se compose essentiellement des sons propres à d'autres milieux avoisinants. La grande majorité des effets dépendent de la circulation automobile sur les quais de part et d'autre de la Seine. Il nous semble alors que l'effet de matité²⁵⁴, par lequel nous avons qualifié certains propos recueillis, introduit une référence sonore à la passerelle elle-même. Et une fois encore, le lien est fait avec la matérialité de son plancher dont les lattes de bois présentent une qualité absorbante. Le sol de la passerelle atténue toutes manifestations sonores : le son des pas, le claquement sourd des lames de bois au passage d'un vélo ; il les contient, ne les propage que dans la limite de la conduction des lattes, laissant juste un bourdonnement des roues de vélo atteindre les oreilles des passants lorsqu'ils empruntent les voies latérales. C'est donc de ce point de vue que nous formulons l'idée que la matité, en tant qu'effet élémentaire, est peut-être bien l'empreinte sonore de la passerelle Simone de Beauvoir, du fait de ses propriétés matérielles, mais aussi en tant qu'elle est partagée avec les piétons qui ne s'expriment pas sur ces qualités sonores peut-être tout simplement parce que sa caractéristique est de les « taire ». Et cela pourrait se confirmer en comprenant que certains autres effets, que nous allons présenter par la suite, dépendent des sons d'autres milieux qui s'introduisent dans celui de la passerelle et font s'exprimer les passants en terme d'établissement d'un territoire, c'est-à-dire d'un espace qui leur est propre mais qui se situe entre ces différents milieux et ne se constitue pas en tant que tel comme un nouveau milieu.

Irruption et délocalisation

²⁵⁴ Effet de matité (effet élémentaire) : « Effet contraire à la réverbération, la matité absolu implique l'absence totale de réflexion d'un signal sonore. Une salle est jugée « mate » lorsque beaucoup de matériaux absorbants empêchent la diffusion des ondes réfléchies. L'état absolu de matité est réalisé dans une chambre anéchoïque ou chambre « sourde ». Une anecdote raconte que le compositeur John Cage, cherchant à percevoir le silence total, se fit enfermer dans une telle chambre ; au moment où il croyait enfin approcher le silence, il s'aperçut que ses propres battements de cœur envahissaient son écoute. ». Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, p 86.

Tout d'abord, la matité apparaît non seulement dans des qualificatifs comme « *bourdonnement* », « *sourd* », mais aussi du fait d'une irruption dans cette ambiance absorbée de la passerelle (au sens de faire disparaître en neutralisant et d'occupation du temps). L'effet d'irruption²⁵⁵ marque par principe l'empreinte temporelle d'une modification de l'environnement sonore du piéton à travers des variations de l'émission d'une même source. Dans le cas de la passerelle, cet effet met en avant le fait que le piéton soit arraché de l'ambiance du lieu et en l'occurrence du moment.

Une ambiance règne, liée à ses propriétés formelles et matérielles éprouvées en marchant. En parcourant la passerelle parmi d'autres passants on découvre que le son peut surgir de partout et s'amuser à brouiller les pistes. Le sol ajouré, la superposition et la juxtaposition des surfaces sur lesquelles on peut cheminer permettent et engendrent cet effet de délocalisation²⁵⁶. Il est très prégnant dans les parties basses. En marchant dans les parties latérales ou sous la voie centrale, le fait d'avoir, sur certaines portions, les oreilles au niveau de l'endroit d'où peut surgir un son, il est fréquent d'avoir une interprétation erronée de la localisation de la source d'émission. L'effet de délocalisation montre ainsi que la passerelle fait exister une ambiance enveloppante où il est rendu difficile, d'un point de vue sonore, de se cantonner à un rapport à l'espace finalisé.

Émergence intrusive et enveloppement

Enfin, si nous en venons à ce que nous disions plus tôt sur l'immixtion des quais par la présence sonore de la circulation routière, au début de la passerelle du côté de l'esplanade de la BnF il y a du rapport mouvant et émouvant entre les éléments de la situation. À la différence des émergences crescendo et par répétition et amplification – qui mettaient clairement en avant le déplacement géographique du piéton et la recomposition de l'expérience acoustique

²⁵⁵ Effet d'irruption (effet psychomoteur) : « Événement sonore imprévu modifiant le climat du moment et le comportement de manière caractérisée. L'effet d'irruption est au temps ce que l'effet d'intrusion est à l'espace. Par exemple, malgré la généralisation de son usage, la sonnerie du téléphone demeure pour beaucoup de personnes un événement sonore agressif, moins par son timbre qui a su s'adoucir, que par son caractère imprévu et impérieux : non seulement, un appel interrompt l'état présent mais il dicte un nouveau comportement pendant un temps donné. ». Ibidem p 77.

²⁵⁶ Effet de délocalisation (effet mnémo-perceptif) : « Forme mineure de l'effet d'ubiquité. L'effet de délocalisation implique la reconnaissance d'une erreur sur la localisation de la source sonore : comme dans l'effet d'ubiquité, on ne sait pas d'où vient le son ; à la différence de l'effet d'ubiquité, on sait précisément d'où il paraît venir – tout en sachant que c'est une illusion. S'il peut y avoir délocalisation sans ubiquité, il ne peut y avoir ubiquité sans délocalisation. ». Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, p 53.

dans celui-ci ; l'émergence intrusive²⁵⁷ est caractéristique de l'établissement d'un territoire. Selon cette idée, il s'agit de quelque chose venu d'ailleurs que le piéton arrive à maîtriser en le vivant comme qualité urbaine en tant que changement d'environnement (« *on entre en ville* ») et/ou en faisant évoluer sa motricité (« *passer vite* »). Il y a de l'émotion dans ce vécu sonore, et cela est peut-être plus palpable avec l'effet d'enveloppement²⁵⁸ où, à la « sensation d'être environné par une matière sonore », comme dans l'émergence, s'adjoint un ravissement (touchant, apaisant, content, heureux). Le rapport s'équilibre entre les différents éléments.

2.3. Partenaires de vertige, d'abandon, d'envol et d'ascension

Après avoir relevé dans la traversée polyglotte les expressions des façons de percevoir la passerelle d'un point de vue visuel et sonore par lesquels ressort le vécu présentiel du passant, nous en venons maintenant à l'analyse de l'implication corporelle, c'est-à-dire à l'analyse des propos de la mobilité portant sur l'expérience des appuis, de la motricité du tronc et des autres membres. Autrement dit, nous allons aborder à présent l'expression du mouvement dans le corps afin d'observer la manière dont l'environnement se constitue en partenaire.

Les effets moteurs que nous avons étudiés révèlent des variations, différentes directions de signification, même si, dès lors que nous nous intéressons plus directement au corps, à ses sensations et à l'expression de l'expérience marchée à partir de sa mobilisation kinesthésique, il est plus difficile de le trouver verbalisé. C'est un exercice assez inhabituel et auquel notre langage courant répond assez mal (à la différence du visuel et même du sonore, et peut-être aussi parce qu'en marchant nous n'analysons pas notre expérience en termes de vécu présentiel ou finalisé). C'est pourquoi notre disponibilité à l'observation était importante lors de la réalisation des parcours commentés, pour savoir compléter les propos tenus des gestes et postures impliqués. Ceci dit, des propos recueillis – qui évoquent la mobilisation du corps dans la marche sur la passerelle Simone de Beauvoir – et de ces observations, nous avons pu

²⁵⁷ Effet d'intrusion (effet psychomoteur) : « Effet psychomoteur lié à la territorialité : la présence intempestive d'un son ou d'un ensemble de sons à l'intérieur d'un territoire protégé, donne le sentiment de la violation de cet espace, notamment lorsqu'il s'agit de la sphère privée. ». Ibidem p 77.

²⁵⁸ Effet d'enveloppement (effet sémantique) : « Sensation d'être environné par une matière sonore ayant la capacité de créer un ensemble autonome qui prédomine sur les autres éléments circonstanciels du moment. L'effet d'enveloppement s'applique parfois à des situations négatives, mais il provoque le plus souvent des réactions analogues à celles de l'envoûtement : sidération, ravissement. La jouissance marque l'accomplissement de cet effet, sans qu'il soit nécessaire de s'interroger sur la provenance du son ; d'où la nette différence entre cet effet et celui d'ubiquité. ». Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, p 57.

mettre à jour des directions de signification caractéristiques de cet espace. À travers les évolutions d'allure et de posture ainsi que les affections du passant dans la relation à l'environnement, vertige, abandon, envol et ascension semblent caractériser ces expressions dans le corps de la rencontre avec l'environnement partenaire.

Vertige, envol et abandon

Le mouvement, comme implication corporelle du passant dans la marche et comme inscription de sa relation à son environnement, donnant lieu à son espace propre, transparaît de différentes façons. Ce qui est remarquable – que nous supposons en faisant le choix de la passerelle Simone de Beauvoir et qui est manifestement exprimé dans les parcours – c'est la force symbolique de la surface du sol. Ces lames ondulantes qui s'étendent devant soi sont avant tout l'occasion de l'abandon et du vertige. La confrontation à la pente, qu'elle soit ascendante ou descendante, implique le corps dans l'ambivalence de ce qu'ils sont dans les recueils des paroles en marche : deux directions de signification.

Leur engagement sur la passerelle s'est accompagné, chez plusieurs des personnes qui ont été invitées à faire un parcours commenté, d'un mouvement de retournement. Sur les dix premiers mètres de cette traversée qui commençait, elles marquaient un arrêt, effectuaient une rotation sur elles-mêmes, tournant le dos à la passerelle qui se présentait devant elles l'instant d'avant, et portaient leur regard sur l'espace qu'elles venaient de quitter et parfois plus loin sur l'horizon du 13^{ème} arrondissement. Plus bref et sans être nommé chez d'autres, d'une façon générale cependant, ce mouvement semble significatif d'un saisissement corporel dans la marche. Il y a un changement dans l'équilibre stable du corps, comme s'il n'y avait plus de désir et la nécessité d'une trajectoire, ces tendances d'un itinéraire à poursuivre. Depuis l'esplanade de la BnF, l'espace qui se présente à eux est vertigineux. Tourner la tête, le corps entier, s'arrêter, gagner un garde-corps et s'y appuyer (comme nous avons pu l'observer sur place chez d'autres piétons) c'est manifester qu'on est pris dans la déstabilisation d'un sol qui se dérobe, dans un emportement et un engagement où la fixité manquera nécessairement et contre lesquels le corps tente une dernière résistance. Si le lieu de ce vertige laisse entendre que l'on est au seuil, dans une hésitation à s'engager pleinement (corps et âme !) dans cet espace qui se déploie en avant du corps, le passant est pourtant déjà en prise, déjà dans un devenir-un avec la passerelle. L'expression corporelle de ce vertige indique un vécu présentiel du mouvement propre de la passerelle Simone de Beauvoir dans son amorce depuis l'esplanade de la BnF.

Pour insister encore brièvement sur l'établissement du sol de la passerelle Simone de Beauvoir à un niveau symbolique, nous souhaitons relever un commentaire qui paraissait pourtant anodin. « *Alors là y a un léger relief. Y a un ressaut, lié en fait à une sortie d'ascenseur. C'est intéressant parce que c'est le seul relief entre guillemets, puisque c'est de l'ordre de quelques centimètres, c'est le seul relief qu'il y a sur cette surface.* » Ce propos formule une distinction entre le sol ondulant et le relief induit par un accès d'ascenseur. L'énonciation d'un ressaut met en avant l'assimilation de la topographie de la surface du pont comme configuration et constitution d'un véritable sol. Dans cette manière de décrire la saillie de la plateforme de l'ascenseur, il est possible de percevoir la façon dont elle se distingue du sol « naturel » que représente la surface ondulante de la passerelle. Autrement dit, pour le passant il n'y a pas de confusion possible entre ce qui est de l'ordre de la représentation symbolique du sol et ce qui est de l'ordre de la fabrication d'un relief. La surface de la passerelle Simone de Beauvoir est un sol.

Maintenant – toujours pour préciser l'abandon comme direction de signification –, en étudiant plus attentivement les paroles exprimant l'absence de difficulté à franchir les monts et les creux de la passerelle Simone de Beauvoir, nous allons observer comment en s'abandonnant, les passants, dans leur corps, entrent dans un échange dynamique avec le sol. Dans la naissance de cet élan, la passerelle se constitue en partenaire dans la marche.

À la différence de la perception visuelle qui n'est pas de l'ordre du vivre présentiel et anticipe l'exercice « rude » que sera pour le corps sa confrontation à la pente (« *on va grimper* », ce qui est d'ailleurs cocasse puisque de chaque côté, depuis l'esplanade de la BnF et la terrasse du parc de Bercy, la traversée de la passerelle Simone de Beauvoir commence par une descente) ; en marchant la parole rend compte de l'absence de difficultés, voire même de l'aisance qu'il y a à parcourir et enchaîner les « montées » et les « descentes ». De leur enchaînement naît un accompagnement du corps qui, s'abandonnant à la dynamique du sol, est alors disposé à épouser ce mouvement, à s'y laisser prendre. Cet accompagnement joue d'un effet moteur impliquant un changement d'allure (accélération dans la descente par exemple). L'entame d'une partie ascendante ou descendante rend évident le changement de posture : les épaules et le buste portés en avant pour monter, les bras pris dans un balancement ample sur lequel se calent les foulées en descendant. Cependant, pour monter l'effort n'est pas encore là, ou en tout cas pas celui attendu par rapport à ce que la pente semble représenter. Pour nous ce décalage et sa formulation lors des parcours montre en quoi les passants sont aussi en état

corporel d'abandon : les corps déposent leur poids, le « confie » en quelque sorte à ce sol ondulant duquel ils reçoivent simultanément en retour l'élan du mouvement.

À une autre échelle, d'une façon générale, par rapport au changement d'allure, il semble que celui-ci s'étend à l'ensemble de la passerelle. Sur celle-ci, instituée en lieu de promenade, le changement de vitesse de marche y est caractéristique au regard d'autres lieux à proximité. Malgré l'accélération dans les pentes descendantes, la marche y est d'une façon générale plus lente que dans les espaces alentours. Même pour un quartier qualifié de quartier de promenade, la passerelle se distingue : « *le rythme de la passerelle est plus lent* » qu'à la sortie du métro proche.

Nous donnons à lire juste après, deux « miniatures »²⁵⁹. Ces deux courts récits, relevés sur la passerelle Simone de Beauvoir, racontent, sous forme de réduction, deux traversées qui sont en ce sens uniques en même temps qu'elles amènent à une dimension universelle des expériences de cet espace. Nous y retrouvons dans l'interprétation des corps les directions de l'envol, de l'abandon et de l'ascension. La première nous semble assez révélatrice de la passerelle comme partenaire. Dans les deux cas, en observant les variations d'allure et de posture, nous assistons à la rencontre et à un vivre ensemble du piéton et de la passerelle dans le mouvement.

ENVOL ET ABANDON - Deux femmes, accompagnant plusieurs enfants, passent sur la passerelle. Les plus jeunes sont quelques mètres devant elles. Ils avancent pris dans la fiction d'un jeu

Un garçon un peu plus âgé que les autres reste auprès de l'une des deux femmes. Se hissant sur la pointe des pieds sur certains pas, il donne l'impression de sautiller avec retenue. [Envol] Ils avancent et petit à petit le garçon écarte les bras de son corps. La descente entamée depuis quelques pas sautillés, il prend son élan, ouvrant les bras comme des ailes d'avion, il commence à courir.

Il dévale la pente, comme un oiseau prenant son envol. Il profite de son élan pour entamer l'ascension de la partie suivante. [Abandon]

Commençant à céder de la force, il pivote sur la gauche, ne lute plus contre la pente, imitant un avion qui tourne, montant un bras, abaissant l'autre, fortement penché en avant. Ses genoux plient et il se laisse doucement tomber sur le sol. Sorte d'atterrissement. Étendu sur le côté, appuyé sur un coude, il se retourne légèrement pour observer les deux femmes qui se rapprochent. [Abandon]

Il finit par se relever, d'abord en repliant ses jambes et en basculant sur ses genoux. Il se met debout en redressant le haut de son corps et en laissant devant lui ses mains traîner sur le sol.

²⁵⁹ Comme nous l'avons déjà indiqué dans la présentation de notre méthodologie, les miniatures urbaines, selon le concept de Siegfried Kracauer, sont de courts récits rapportant des expériences nous portant dans la sphère de la connaissance par le corps, à travers l'établissement d'une forme de réciprocité, de partage, entre observé et observant.

Cette première miniature fait écho à tous les parcours observés sur place et qui engageaient des enfants. Les enfants ont cela d'extraordinaire : leurs traversées sont des exacerbations expressives de l'incorporation de la topographie et de leur relation à l'espace symbolique. La passerelle y est bien plus que le support d'un jeu, elle l'impulse et l'infléchit. Ici, le jeune garçon teste les limites du maintien de son corps dans l'épreuve de telles pentes. À l'endroit de ce parcours naît une expérience corporelle qui va de l'envol à l'abandon. Il se prend au mouvement qui, de la réduction de ses appuis et son engagement dans un équilibre fragile (dès son hissage sur la pointe des pieds) construisant sa posture d'envol, l'emmène jusqu'au point de s'abandonner, d'abord à dévaler la pente et ensuite à un atterrissage, d'éprouver la surface du sol avec tout son corps en cédant à l'attraction du sol sous le poids de la pesanteur. Si dans cette première miniature nous avons, en plus de l'abandon, retrouvé une mise en corps de l'état d'envol, la seconde nous servira à amorcer l'analyse de l'autre direction de signification importante de l'expérience de la passerelle Simone de Beauvoir : l'ascension.

UNE ÉQUIPÉE FANTASTIQUE - *Un vieil homme sur la passerelle Simone de Beauvoir, en fauteuil roulant. Une femme d'une soixantaine d'années pousse le fauteuil. Un petit garçon, d'environ dix ans, est assis sur les genoux du vieil homme. Je détecte leurs présences en haut de la passerelle du côté de la BnF. Ils sont arrêtés juste avant la descente et observent la passerelle qui se déploie devant eux, le paysage.*
Ils ont un regard vers l'ascenseur qui se trouve sur leur droite, il permet de rallier les voies basses de la passerelle.
Ils entament la descente. Je n'aurai pas cru qu'ils allaient tenter l'aventure.
La femme, les mains accrochées aux poignées du fauteuil, les bras tendus, le haut du corps contrebalancé en arrière, retient son équipage dans la pente descendante.
Au creux de la courbe, elle rétablit l'inclinaison de son corps et commence sa poussée pour l'ascension de la partie centrale. À mi-hauteur, elle s'arrête et fait bloc. Le vieil homme serre les freins de la chaise roulante. Elle passe devant et prend dans ses bras le jeune garçon pour le descendre du fauteuil. Elle repasse aux commandes et ils reprennent leur ascension. Elle, pliée en deux vers l'avant, la tête dans le prolongement des bras légèrement au-dessus du dossier, le jeune garçon sautillant à côté, la reprise est marquée par une bifurcation du fauteuil avant qu'il ne retrouve la ligne de la pente.
Arrivée au sommet, elle se redresse et expire dans un grand mouvement d'épaules. Elle s'essuie le front et remet son chapeau en place.
En marquant l'arrêt mais sans trop attendre non plus, ils poursuivent leur chemin et attaquent dès lors leur deuxième descente. Cette fois-ci, la femme met beaucoup moins de retenue, accélérant même le pas jusqu'à avoir une petite course dans la deuxième partie de la descente. L'enchaînement est direct pour la dernière montée, pliée en deux en avant, essayant de trouver profit de la vitesse obtenue juste auparavant. [Abandon] Atteindre le sommet, rejoindre les terrasses du parc de Bercy. [Ascension]
Ils marqueront deux arrêts : blocage des freins, redressement ; dans cette ultime ascension.

Ce deuxième récit rend compte d'une équipée. Dans cette formation à trois personnes et par le fait qu'il y ait parmi elles une personne en chaise roulante, tout de suite nous sommes amenée à nous interroger sur la dimension du challenge que revêt une telle traversée avec cet

"équipage". Par cette situation de handicap, l'observation prend nécessairement en compte la dépendance de ces trois personnes les unes aux autres. Cette « marche » se fait strictement à plusieurs. Cette miniature met en avant des changements de postures et d'allure dans la traversée, mais surtout elle met en exergue les façons dont elles évoluent au fil du parcours en fonction de ce que l'équipage a pu apprendre des premiers franchissements. Tout d'abord entrer dans l'abandon en se saisissant de la descente et de l'élan qu'elle procure pour entamer la deuxième ascension et non plus entrer en résistance comme dans la première partie ; et enfin se prendre à cette direction de signification qu'est l'ascension où dans le ton d'une certaine euphorie ils ont franchi les monts et les creux pour arriver de l'autre côté coûte que coûte : ils ont « tenté l'aventure ».

Ascension

L'ascension comme direction de signification et que nous venons d'évoquer à travers cette deuxième miniature, se structure à partir des paroles recueillies autour de trois registres de sens. Comme nous l'avons vu et allons le voir encore à travers d'autres exemples, l'ascension est souvent liée à des pratiques qui visent à amplifier l'effet de la pente. L'ascension sur la passerelle Simone de Beauvoir trouve aussi sa forme d'expression dans la composition du parcours. Enfin, elle s'organise visiblement, dans une mobilité qui en appelle à la mémoire des sensations où l'état affectif déborde la réalité matérielle et historique du contexte.

Du point de vue des pratiques, dans le prolongement de l'expérience de l'équipée présentée auparavant, nous avons découvert dans les commentaires des parcourants que la passerelle peut devenir le lieu où l'on a cherché et trouvé des moyens d'intensifier le rapport à la topographie, d'exacerber les sensations liées à la pente. Réaliser le parcours à vélo ou à trottinette permettra d'accéder de façon plus flagrante, plus manifeste, aux effets de la pente. En se prêtant à une expérience originale dans la pente, l'accélération et le ralentissement (accompagnés acoustiquement), ces variations de la motricité donnent un développement à ce sentiment d'euphorie. Cet épanouissement dans l'ascension est caractéristique de ses qualités de renouvellement voire de création en tentant de nouvelles manières de parcourir la passerelle pour amplifier, toujours, cette relation à son mouvement propre. Cela peut aussi passer par la marche, sans recourir à d'autres objets de la mobilité, et en adoptant un déplacement très ralenti qui exacerbe la relation à la passerelle à travers le poids du corps et les lois de la

pesanteur. Et cela nous amène à aborder le principe de composition, qui œuvre aussi dans l'ascension.

Entre effort et itinéraire, le passant compose son élan dans la marche et trouve ses appuis. Il évoque les manières dont est saisi son corps en fonction de l'effort à fournir. Et cela semble lié aux choix qu'il a fait concernant son cheminement. Suivant le sens du parcours et l'itinéraire choisi, la perception corporelle est différente. Dans le cheminement apparaît quelque chose comme si suivre une voie constituait un équilibre dans lequel on trouve l'énergie de poursuivre dans cette même ligne. Un parcours par la voie centrale enchaîne une descente et une ascension avant de se retrouver au milieu de la passerelle, puis à nouveau une descente et une « ascension finale ». Même si cela n'est pas relevé par les parcourants, emprunter la voie centrale implique toujours de rejoindre les voies latérales du côté du parc de Bercy puisque la partie centrale plonge vers les quais le long de la Seine au milieu de la dernière montée. Les voies latérales offrent des enchaînements différents suivant le côté vers lequel on se dirige. Vers le parc de Bercy, le parcours est quasiment une continue montée dont la dernière partie (après le passage de la lentille) est la plus accentuée. Vers l'esplanade de la BnF, c'est exactement l'inverse : une descente franche tout d'abord et plus douce par la suite jusqu'à rejoindre le quai François Mauriac. Mais le passant fait son propre chemin en croisant les différentes voies. En faisant cela et en privilégiant dans un premier temps une longue descente, d'abord marquée puis plus douce, rattraper la voie centrale pour effectuer une dernière franche ascension demande alors une plus grande mobilisation musculaire car auparavant le corps a progressivement abandonné son poids et perdu son élan dans la continuité d'un chemin au relief de moins en moins marqué, de plus en plus plat. La dernière ascension rend donc manifeste l'effort demandé au bassin du fait de la motricité des jambes dont l'ampleur des pas est réduite dans de telles circonstances.

Les expérimentations citées jusqu'à présent, comme le fait d'avoir à s'exprimer sur la mobilisation de son propre corps rendent plus sensible non seulement à son parcours, mais aussi aux personnes qui nous entourent, permettant de détecter chez elles les marques du mouvement. Apparaissent alors des mobilisations du corps dont on n'est pas forcément en mesure de se rendre compte pour soi, comme par exemple reconnaître que le regard et les mouvements de tête interviennent dans la montée. Les mouvements de tête pour accrocher le regard illustrent la construction de nouveaux appuis pour se hisser.

Pour éclairer enfin ce que nous annoncions à propos de l'ascension comme direction de signification dont l'état affectif déborde la réalité du contexte, nous proposons quelques derniers exemples. À la différence de l'euphorie que nous avons présentée comme état affectif caractéristique de l'ascension, ici c'est plutôt à l'idée même d'état affectif que nous allons faire appel. L'idée d'état affectif est alors mobilisée en tant que mémoire des sensations et comme dernier registre de structuration de l'ascension pour la passerelle Simone de Beauvoir.

Les derniers commentaires sur lesquels nous voulons revenir montrent que la passerelle s'étend à autre chose qu'à un passage indiqué entre deux rives. Elle ouvre à d'autres espaces-temps. Être dans le mouvement de cet espace implique la mémoire des sensations qui, plus qu'exprimer une direction de signification, engage le passant dans/par son affect. Lorsqu'on nous dit que quelque chose de très personnel se joue et que cette relation est connue et reconnue par le corps, un état affectif déborde la réalité du contexte et met en mouvement. Ce corps, soudainement coprésent à cet espace, pris dans son mouvement, rend palpable la réactivation d'autres expériences en lui (« *que je mesure avec mes pas* »), se révèle une mémoire des sensations, cela évoque des souvenirs. Lié à des souvenirs dans lesquels le corps a été engagé, c'est à travers leur réminiscence qu'ils font se reconnaître le passant dans cet espace. La connaissance par le corps donne lieu à des transpositions d'autres références vécues. La situation associe d'autres lieux, d'autres expériences pour mieux exprimer ce qui se passe à ce moment-là. Une relation existe qui s'actualise dans le mouvement de l'espace. La passerelle s'étend à autre chose. Elle représente un espace qui peut se suffire à lui-même, même si elle ne fait que 12 mètres de large et 194 mètres de long. La passerelle touche, embarque, transporte ailleurs, amène à un voyage. C'est un parc, une promenade, un lieu d'arrêt, de détente. Cela par l'éveil de la mémoire sensible du corps, ou bien par l'association de matières (eau et bois) donnant accès à un espace symbolique. Son contexte réel est dépassé. Elle se définit dans le mouvement de la rencontre en dehors d'elle-même et dans le corps du piéton, en dehors de ses limites physiques, matérielles, par ce qu'elle convoque de signification et de qualité des sensations. De la passerelle enfin, « *on réatterrit* » pour ensuite reprendre le cours des choses. La passerelle existe en tant que son monde. Et dans l'inlassable variation des moments pathiques aux moments gnosiques, le passant éprouve « *la fin de la balade* ».

3. Synthèse sur l'analyse des moments pathiques de la passerelle Simone de Beauvoir

Passerelle Simone de Beauvoir			
	Qualités de l'environnement		Qualités de l'expérience en terme de disposition du passant dans sa relation à l'espace
Expressions des moments gnosiques de la perception	Mises en vues	Effet de cadrage Effet d'exposition Effets de compression, de dilatation et d'approfondissement	Réflexivité (distance aux choses) Positionnement dans un en face Distinction d'un ici et d'un là-bas
	Effets sonores	Effet d'émergence Effet de parenthèse Effet de coupure	Relation à un extérieur sonore
	Figures (représentations des comportements collectifs, caricaturales et fictionnelles)	Les figures de la glisse urbaine (rollers, joggers, vélos, trottinettes) Les figures de pratiques collectives (le dessin des trajectoires, habitués, parents/enfants, couples, groupes)	Des comportements collectifs exacerbant la dynamique du lieu Ouverture à l'imaginaire
Expressions des moments pathiques de la perception	Mises en vues	Effet d'estompage	Vertige (engagement de tout le corps)
	Effets sonores	Effet de matité Effets d'irruption et de délocalisation Effets d'émergence intrusive et d'enveloppement	Évolution du rapport aux émissions sonores, le son n'est plus autour de soi mais dans l'espace dans lequel on est
	Partenaires (appuis)	Le sol et ses pentes attirent, impulsent Le sol émeut, provoque un débordement émotionnel	Abandon (engagement de tout le corps) Envol (engagement de tout le corps) Ascension (engagement de tout le corps)

Illustration n° 39

Synthèse des expressions des moments gnosique et pathiques de la perception de la passerelle Simone de Beauvoir.

À l'issue de l'analyse de ce corpus de paroles en marche au fil de la passerelle Simone de Beauvoir, que pouvons nous relever ? L'une de nos premières interrogations portait sur le fait même de pouvoir distinguer, dans les traversées polyglottes, les expressions relevant des moments pathiques de la perception de celles des moments gnosiques. Dans les recompositions à partir des paroles recueillies que nous avons données à lire, nous avons proposé deux traversées polyglottes de la passerelle mettant l'une et l'autre l'accent, par compilation, sur les différentes expressions de l'un ou l'autre de ces moments. Les outils d'analyse que nous avons utilisés sont ceux qui ont été développés et éprouvés au gré des recherches sur les ambiances architecturales et urbaines au Cresson. Ils se trouvent eux aussi questionnés dans cette démarche discriminante du point de vue de leur pertinence par rapport au niveau pathique de la perception. Les caractéristiques de ces outils d'analyse (mises en vue, effets sonores, figures) ont été définies autour de deux registres de la relation aux qualités de l'environnement : celui des modalités sensibles (en particulier l'ouïe et la vue) et celui des représentations/interactions sociales. Ces registres, dans l'examen des qualités de l'environnement construit, sont à la base même de l'expérience des ambiances architecturales et urbaines. En ressaisissant, dans un tableau synthétique, toutes les données que nous avons pu mettre à jour dans cette analyse, nous pouvons formuler quatre remarques qui valent à cette étape-là du travail.

Dans un premier temps, tous registres confondus, nous pouvons en effet retrouver au niveau des qualités de l'expérience en terme de disposition du passant dans sa relation à l'espace, la distinction faite dans les recherches en psychopathologie d'un « vivre en vis-à-vis » et d'un « vivre dans » évoluant au cours de la marche. Le passant n'est pas soumis à une disposition définitive lorsqu'il marche. La deuxième observation que nous pouvons faire à partir des parcours commentés de la passerelle Simone de Beauvoir, est celle de la permanence de la sensibilité du passant aux phénomènes visuels et sonores dans l'un ou l'autre des moments de la perception. Mais comme le défendait Erwin Straus, la mobilisation visuelle participe moins de la relation à l'espace présentiel, dans les moments pathiques. L'effet d'estompage, unique mise en vue de ces moments-là de la perception, marque une relation plus restreinte, en appelant à un environnement moins élargi, à celui avec lequel il est physiquement en contact. Cet effet relève de la perception d'une spécificité matérielle sensible de la mise en œuvre de la passerelle et il resserre l'environnement autour du corps. La troisième remarque que nous pouvons faire ouvre quant à elle davantage à une interrogation sur la « portée » du registre

des représentations/interactions sociales au niveau de la distinction des moments pathiques et gnosiques. Nous avons relevé dans la traversée polyglotte un certain nombre de « figures du lieu » en tant qu'énonciation de pratiques qui distinguent la passerelle. Si l'on observe la catégorie des « partenaires » apparaissant et sollicitée par rapport aux définitions de l'expérience présente, nous remarquons qu'ici la relation du passant se défait de toute dimension ou référence à la sociabilité, à un être social. Cela nous amène donc à nous interroger sur le devenir de cette dimension sociale de l'expérience urbaine à l'échelle des moments pathiques de la perception. Dans ces moments-là, quels processus en direction d'autrui ou de l'autre sont à l'œuvre ? Les moments pathiques de la perception accompagnent-ils un processus d'individuation ? La dernière chose que nous souhaitons pointer à l'issue de ce premier temps d'analyse et qui nous semble assez manifeste au regard de la récapitulation de tous les phénomènes marquants de la distinction des moments gnosiques et pathiques de la perception, c'est cette évolution de l'engagement du corps entre ce qui relève des effets moteurs des qualités de l'environnement sur la marche (dans les moments gnosiques) et ce qui relève de l'accroissement de la motricité du corps (dans les moments pathiques). Dans une lecture transversale des expressions des moments gnosiques, les mises en vue, effets sonores et figures rendent palpable tout ce qui va influencer, en tant que sollicitations extérieures, la vitesse de la marche : l'observation du paysage urbain alentour et le repérage qui va avec, peut ralentir voire arrêter un instant le passant ; une émergence sonore de la circulation automobile peut quant à elle inviter à accélérer le pas ; les jeux de séparation des personnes par le découpage des voies et l'enchaînement des pentes différent que cela implique peuvent eux aussi générer ces accélérations ou ralentissements. Pour ce qui est des moments pathiques, le référentiel n'est plus le même, la distance au corps n'existant plus comme l'indiquent les différents effets auxquels il est fait référence, il ne s'agit plus d'un vivre par le corps à travers l'espace, mais d'un vivre dans le corps et dans l'espace. Autrement dit, dans les moments gnosiques sont exprimées des réactions aux sollicitations d'un environnement et dans les moments pathiques un vivre dans l'espace et le temps du présent de la rencontre. Notons enfin que toutes ces remarques, que nous formulons ici, seront aussi observées pour ce qui est de la composition de l'expérience de marche sur l'esplanade de la BnF.

Chapitre 7 - Analyse de la traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF

Nous allons maintenant rendre compte de l'analyse de la traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF. Mais avant de rentrer dans le vif du sujet, nous voudrions apporter quelques précisions quant à cette analyse et au fait que nous ne retrouverons pas strictement dans cette deuxième partie les mêmes catégories que précédemment pour la passerelle Simone de Beauvoir. Dans l'idée, la trame d'analyse était la même d'un espace à l'autre. Seulement, nous avons très vite remarqué et compris que selon le terrain parcouru nous n'avions pas du tout affaire au même type de commentaires. La passerelle Simone de Beauvoir et l'esplanade de la BnF avaient chacune donné lieu au fil des parcours commentés²⁶⁰ à deux types de récits dont l'expression n'en appelait pas aux mêmes registres de l'expérience.

D'une façon générale, sur l'esplanade de la BnF les propos étaient beaucoup plus développés, riches en informations contextuelles (et non pas seulement descriptives) et faisant état pour chacun des parcourants d'une réelle relation à cet espace du point de vue de l'usage. Très rapidement il a été clair et facile d'y lire des expériences d'un espace finalisé, et presque aussi rapidement, nous avons douté de l'existence de moments pathiques de la perception trahissant une relation du passant et de l'espace dans le mouvement propre de ce dernier. À la différence des expériences de la passerelle Simone de Beauvoir où nous avons pu observer des variations au fil de la marche, faisant passer du vécu de moments gnosiques à des moments pathiques de la perception ; sur l'esplanade de la BnF, l'expression du vécu présentiel nous a demandé en quelques sortes de changer « d'échelle d'analyse », de réaliser une relecture transversale, dans la considération d'un tout ou d'un ensemble, comme si parcourir l'esplanade consistait à se maintenir dans une variété de moments gnosiques qui, tous ensemble, révélaient finalement le mouvement propre de cet espace comme l'expérience d'un seul moment pathique d'ensemble. C'est pour cette raison aussi qu'à la différence de la première partie de ce chapitre où nous avons restitué deux traversées polyglottes – l'une reprenant les expressions des moments gnosiques et l'autre celle des moments pathiques – ici nous n'en donnons à lire qu'une seule.

²⁶⁰ Nous pouvons rappeler ici que chaque parcours commenté impliquait de parcourir chacun des deux terrains étudiés lors d'une même marche. Tous ont commencé par un passage sur l'esplanade de la BnF, jusqu'à rejoindre la passerelle Simone de Beauvoir, d'y effectuer un aller-retour, puis de regagner à nouveau l'esplanade pour poursuivre et terminer le parcours commenté.

D'autre part, la restitution de cette traversée polyglottes est proposé sous la forme de boucles, deux pour les parties extérieures ou périphériques (chemins de ronde) et deux autres pour les parties intérieures de l'esplanade (déambulatoires et coursives) ; à la suite de quoi nous rapportons aussi des propos tenus dans les escaliers qui bordent les côtés nord et est de l'esplanade, ainsi que dans la rue Durkheim.

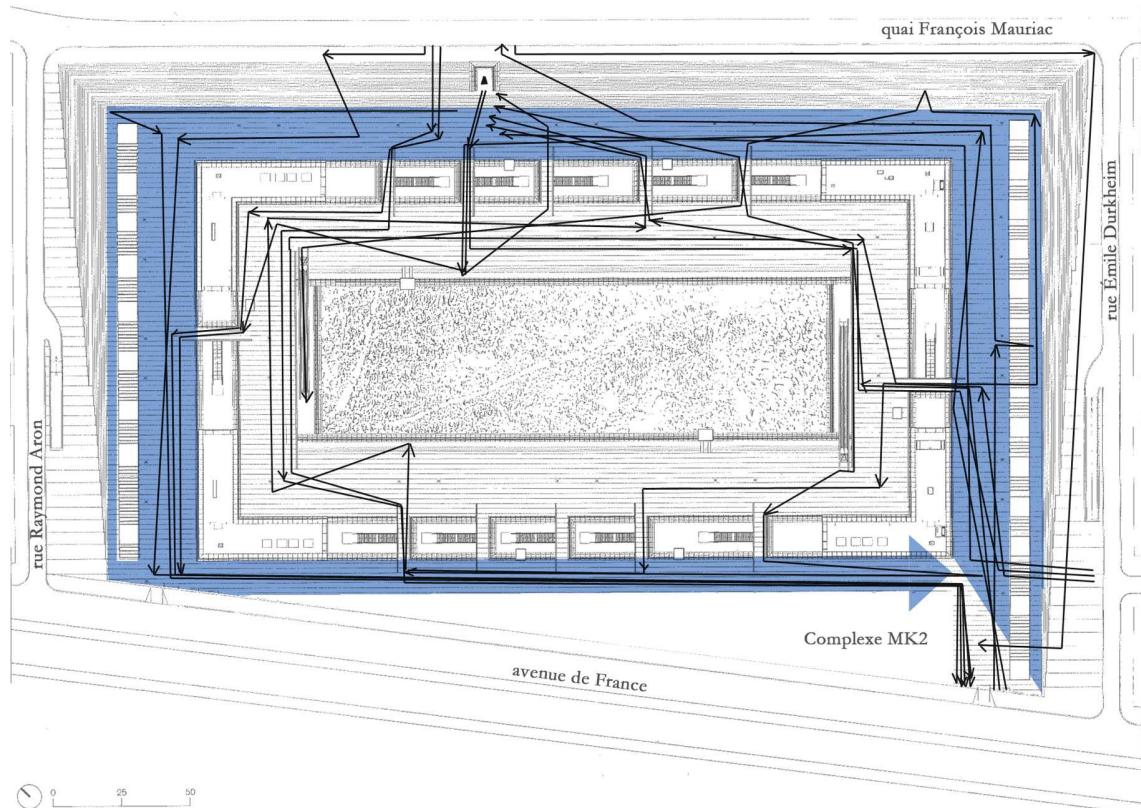


Illustration n°40

Traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF, selon une 1^{ère} boucle extérieure.

Paroles recueillies en passant par les passage latéral et chemin de ronde est, puis par le chemin de ronde nord, puis par les passage latéral et chemin de ronde ouest, et enfin par le chemin de ronde sud, jusqu'au parvis du complexe MK2.

1^{ère} boucle extérieure

Passage latéral Est

En fait je le prends plutôt rarement l'escalier. Une chose est sûre, je le trouve très raide. Et vu qu'il est raide, le peu de fois où je le prends c'est toujours en diagonale. J'avance pareil, en travers. C'est certainement dû aussi au fait que ce soit, que quand tu commences à monter l'escalier, tu sais où tu veux aller. Donc du coup, si tu arrives sur ce point-là de l'escalier, en plein milieu, c'est que tu veux rejoindre le centre du parvis, tu vas certainement pas [longer] en diagonale pour te

[Figure du stratège]

re-forcer ensuite à marcher en travers.

Je viens de temps en temps. J'aime bien le cinéma MK2, c'est un lieu que je fréquente. La BnF j'y viens de temps en temps, mais pas très souvent. Mais je connais le coin pour le MK2 que je trouve confortable ! Et donc le dimanche c'est parking ou trouver une place par là et monter ces escaliers avec leur drôle de rampes avec les... Ah oui, c'est ça ! Je les trouvais curieuses, mais c'est parce que, en fait, les supports ne sont pas à la verticale, ils sont penchés. Ils suivent l'inclinaison de... ils suivent la pente en fait. Mais alors oui, ça je... À la limite, je crois que je préfère le parcours à l'intérieur... On peut ? Entre les cages végétales et... rentrer un peu plus dans l'enceinte de la bibliothèque.

[Figure du stratège]

Et ne parlons pas du bois. Je suis déjà venue par temps de pluie et... En fait, écologiquement parlant, je suis contre tu vois. Ces bois-là, y en a aussi sur le Pont des Arts, je crois, qui a été refait, et oui, c'est des choses que j'ai vaguement pensées mais que j'ai jamais vraiment exprimées mais... dans l'univers de la ville, j'ai pas envie qu'on importe des aussi belles matières, qui n'ont pas leur place parce qu'elles sont dangereuses en plus. On peut se casser la figure, je ne sais pas combien d'accidents il y a eu ici donc, pourquoi ? Du bois dans la ville oui, mais pourquoi ces bois si ils glissent, si... C'est comme le jardin au fond de la bibliothèque, ça me fait peine ! [Rire]

[Vertige]

Donc là on a passé la barrière euh, je sais pas exactement ce que c'est. Y a des volumes qui sont posés, parallélépipédiques, à l'extrémité de l'esplanade. Y a aussi des arbres qui sont insérés dans des, enfin des arbres c'est beaucoup dire, c'est plutôt des arbustes qui sont insérés... c'est même pas des cages... c'est une structure métallique, des simples portiques. Bon ça, je suis pas extrêmement convaincu par l'intérêt de ces choses. D'autant plus que les plantes sont à moitié mortes, ce qui retire un peu l'intérêt. C'est pas spécialement très pertinent d'un point de vue...

[Vertige du paradoxe]

Et puis, par contre, j'aime pas du tout ces cages. Ces cages végétales m'ont toujours... pas exaspérée mais me font peine. J'ai de la peine pour le végétal. Et en plus ça donne, au lieu d'avoir une perspective un peu vivante, on a seulement le dos de ces cages ou des p'tites feuilles qui dépassent, des p'tites branchettes, mais bon... y a de la prison, quoi ! Et puis la bibliothèque, bon, c'est la prison des livres, je ne sais pas ! Donc prison des arbres, prison des livres. Mais bon, pour les livres c'est quand même pas mal qu'ils soient là [rire] ! Mais y a eu un tel problème pour les mettre en hauteur quand même, je sais pas pourquoi la verticalité elle est problématique dans ce lieu. C'est une verticalité tellement domestiquée : faut empêcher le soleil d'entrer pour que ça n'abîme pas les vieux bouquins, faut empêcher les arbres de sortir ou de s'exprimer ou de s'étendre parce que, je sais pas, ça serait dangereux pour la ville ! Je sais pas !

[Vertige du paradoxe]

Finalement, je me demande si c'est pas carrément une provocation de la part de l'architecte que de mettre les arbres à l'intérieur des cadres qui étaient autrefois engrillagés, au nom de... enfin pour avoir cette espèce d'esthétique de voile, de vue filtrée etc. Il se permet des choses qui auront une charge symbolique pour les autres. Moi, en tant qu'architecte, j'ai cette déformation qui me permet de ne pas être tant que ça choqué par l'idée d'un arbre dans une cage. Mais je me demande à quoi il joue l'architecte quand il fait des choses pareilles. Je comprends tout à fait que les gens soient extrêmement embêtés par ça.

[Vertige du paradoxe]

Chemin de ronde - Est [Sud > Nord]

[Vertige du paradoxe]

Là on rentre dans l'esplanade ? – Oui. – Bon, déjà, on marche sur du bois, y a pas grand monde. Ouhai, les gens semblent marcher assez

doucement, c'est pas, peut-être que le vendredi soir ils se pressent pas. Bon, c'est peut-être pas la bonne période de l'année, mais il fait froid, l'environnement il n'est pas chaud non plus. Le bois, je sens bien que c'est froid, que c'est glacé, y a des structures métalliques, y a des lampadaires, c'est bien éclairé, mais y a ... le vide, plus le froid... C'est vrai que même si il ne faisait pas froid, il y aurait quelque chose qui fait que ces larges espaces c'est un lieu de passage pour aller d'un endroit à un autre mais pas forcément pour s'arrêter, pour bouquiner, pour faire quelque chose par exemple.

[Figure de l'absence,
Vertige du paradoxe]

Bon là on se choppe les courants d'air habituels, y a toujours du vent et ça caille donc... j'me les caille ! Alors, j'trais par là... Après je reprends entre les deux tours. Ouhai si quand même je crois que je passe souvent entre ces deux tours par ici [T3 et T2], mais ça a pas vraiment de logique. Et je passe quand même souvent à vélo même si je crois que c'est interdit, non ?... Je sais pas mais je ne trouve pas qu'y ait beaucoup de gens quand même. Y aurait moyen de faire du vélo, du monocycle, ou du skate, mais y a pas grand-chose...

[Motif climatique,
Vertige du paradoxe]

L'esplanade est quand même gigantesque, ne serait-ce que déjà dans le sens de la largeur, et y a absolument personne, à part quelques piétons. Euh, comme j'ai lu le fameux travail de recherche de Stephane Tonnellat, je sais qu'il y a des vigiles quelque part qui empêchent les gens de venir faire du vélo etc., et c'est vrai quand on regarde l'échelle de cette esplanade qui est totalement vide, c'est assez incompréhensible. D'autant plus qu'on a une situation en balcon par rapport à la Seine, par rapport à la rue qui est en dessous, le quai François [Mauriac] je crois.

[Figure de l'absence,
Vertige du paradoxe]

Donc la BnF, monstre sacré [rire] ! On arrive là, c'est impressionnant quand même. Même si y a des escaliers partout pour nous dire de venir, quand on arrive c'est un peu désert... On se sent un peu seul dans cette esplanade mais... en même temps des fois ça fait du bien de temps en temps d'avoir un peu d'espace vide, un peu dégagé... Même si ça fait un peu hall, pas comme les parkings, mais un peu... ouhai y a le côté un peu désertique et puis avec ces... panneaux qui empêchent de tomber dans les trous, on se sent un peu cadre là-dedans. Et en même temps c'est sympa le bois, c'est vrai que c'est un des rares endroits où on peut se poser.

[Vertige du paradoxe,
Motif : limitation]

Après, y a l'architecture de Dominique Perrault, je sais pas si c'est bien la peine de la commenter... C'est maîtrisé. C'est très maîtrisé. Voilà, c'est parfait ! Enfin c'est parfait, à part les grades corps qui ont été imposés par les pompiers, je crois, et qui m'étonnent toujours à chaque fois que j'y vais.

[Vertige, démesure]

C'est un bâtiment d'une monumentalité absolument... à l'échelle des pharaons quoi ! ... Disons que, y a des espèces de spectres de Le Corbusier ici, c'est un petit bout de la ville radieuse qui a été réalisée etc. C'est aussi un monument national... Enfin voilà... quand on est obligé de faire des monuments qui sont à ce point dans la monumentalité froide et impressionnante, pas seulement l'architecte, mais aussi ceux qui décident de construire, je dis qu'il y a une espèce de crise d'identité de la nation, ou une espèce de crispation qui doit être en train de jouer. Y a quelque chose qui ne va pas... La qualité de réalisation... est absolument époustouflante et, cette architecture, à mon sens, est sauvée, presque, par la beauté et la chaleur, l'élégance du mélange de légèreté et de pesanteur du travail de détail.

[Démesure, vertige,
Vertige du paradoxe]

Très venté... Toujours !... Mais, y a quelques accidents de parcours : avec des trous par-ci, une tour par-là ! Et puis on a un peu plus de... Enfin, le bois s'étale devant nous, là, en largeur. Y a le son du bois aussi, ça j'aime bien ! J'aime bien avoir les pas qui sonnent. Enfin, ils

[Motifs : climat et limitation,

sonnent pas vraiment, mais le petit bruit des pas sur le bois.

Effet de matité]

Il semblerait qu'il y a pas grand-chose pour se poser... peut-être là sur les bords là mais... Là, je voudrais bien voir l'utilisation de... Voilà, donc là c'est une structure métallique mais bon... Quand tu crées un espace comme ça y aurait peut-être la possibilité pour les gens de pouvoir se poser. Mais y a rien qui est fait pour.

[Motif : limitation]

Le patio devant lequel je suis n'est qu'une cour de service. Y a des accès, mais c'est simplement planté. C'est au pied d'une des tours d'archive. De l'autre côté y a le bâtiment de Francis Soler, bon voilà, y a une collection. C'est pareil, c'est très maîtrisé... y a des motifs sérigraphiés sur les vitres... C'est pareil, ça n'avance à rien.

[Motif : limitation]

Ah oui, et puis y a tout un tas de grilles ! Des grilles avec le bruit en dessous donc des souffleries, où on est vraiment dans le monde fabriqué ! On n'est pas dans la nature !... Ben oui, y a quand même la vue sur la rive d'en face. Je peux pas dire qu'elle nous invite vraiment à... enfin je sais pas... elle nous offre pas une très très belle vue. C'est les arbres, et tant mieux. C'est les arbres qui bordent la Seine et puis sinon, de l'autre côté on aperçoit les berges avec le flux de voitures, et bon, je crois que c'est assez quotidien, surtout à cette heure-ci.

[Effet de bourdon,
Motif : limitation]

Et personnellement, sur le plan de l'expérience, alors que je trouve plus que ridicule et presque criminel de mettre les livres dans les tours et de mettre les gens en sous-sol, y a... y a un côté de l'expérience qui, pour moi, est saisissante. Ça emmerde les autres mais moi j'aime bien le fait de monter sur la plateforme, de contourner la tour, de descendre la rampe qui est là, pour ensuite descendre deux fois deux escalators distincts, pour ensuite prendre un grand couloir pour aller à mon espace de travail. Mais, quand on est chercheur, quand on est sur un travail un peu solitaire et où on peut douter, beaucoup, cette espèce de cérémonie de descente me calme énormément. C'est... Il nous donne l'impression que peut-être que ce que je fais a une certaine importance ! Ahahahahah [rire] ! Et du coup, à partir du moment où j'ai un peu de mal à travailler ou à y croire, je viens ici. Donc ça a un côté, peut-être que la monumentalité du bâtiment me sert un peu aussi, en même temps que je râle dessus avec toutes mes forces, tous les jours. Voilà.

[Vertige du paradoxe, démesure]

Ce qui caractérise le vide ? Bon déjà en termes de mouvement parce qu'y a pas beaucoup de monde. En même temps, y a des larges espaces qui sont pas utilisés et...

[Figure de l'absence,
Motif : perspective]

Chemin de ronde - Nord [Est > Ouest]

C'est vrai que ce qui me choque : c'est très large, c'est bien éclairé, c'est pas ça le problème, c'est très bien éclairé, on voit tout, les limitations. C'est vrai qu'on voit tout. Quand on part d'un point, on voit l'autre bout... Voilà, c'est un endroit où bon, on attend une seule chose c'est d'arriver au bout et ensuite continuer sa route.

[Motif : limitation]

Et puis oui, sur la gauche, là, y a le pont. Alors c'est la passerelle Simone de Beauvoir, c'est bien parce qu'elle met, attend, je vais m'approcher parce qu'avec le vent... la passerelle elle met un peu de courbes dans ce monde d'horizontalité avec Bercy derrière, les immeubles devant qui sont plutôt plats et, bon ce ne sont pas des immeubles de grande hauteur mais... Ah, on aperçoit, oui, les grandes tours de la porte de Montreuil, là-bas, et puis... et puis y a ce mur... Ah oui, y a que des murs, que des parois !... Et puis si je me retourne et que je regarde de l'autre côté, des immeubles, grands immeubles, petites tours, oui c'est du 13, 15 étages... Oh ! C'est très carré [rire] ! J'avais jamais vu !... Ah, ça me plaisait mieux avant ! Je redécouvre que... [rire] Oooh ! Oui, que de l'horizontal et du carré.

[Motif : climat et perspective]

C'est vrai qu'au niveau du sol, c'est du bois partout, mais comme je disais, normalement le bois ça renvoie un peu de chaleur, ça renvoie quelque chose, mais là, je sais pas. Y a tellement peu d'endroits où on peut se poser ou s'arrêter que... C'est comme le pont d'un bateau en fait, on le traverse. Ouhai à la rigueur c'est ça !... Y a pas réellement de surprise, on n'est pas... à la rigueur, on viendrait ici pour prendre l'air. C'est tout. C'est vrai que ça fait très bateau en fait. [Silence] On va aller vers l'intérieur.

[Motif : limitation]

Bon y a un élément un peu plus vivant, c'est l'eau. La Seine, là, quand on arrive près de l'escalier. Y a toujours, ça me fait toujours ça, on a l'impression quand, je suis à, je sais pas, 3-4 mètres du bord, on a l'impression que c'est un mur, que c'est une paroi, que c'est la verticalité, qu'on va tomber dans le vide.

[Vertige]

Ben là c'est le parvis. C'est un espace qui est vraiment étrange, parce qu'il y a cette chose-là qui fait que c'est un espace à la fois qui donne l'impression d'être totalement ouvert et qui en fait est extrêmement cadré. C'est-à-dire que tu n'as jamais le choix de l'endroit où tu vas marcher. Tu ne peux pas te dire que tu vas traverser d'une façon ou d'une autre parce que tu es toujours empêché. Soit parce qu'il y a un trou, soit parce qu'il y a des endroits comme ça où d'une certaine façon tu ne pourrais pas couper en diagonale. Tu es obligé de faire des escaliers en permanence pour rejoindre un endroit à l'autre.

[Motif : limitation,
Figure du stratège]

Ceci dit, ces tours sont d'une élégance, d'une beauté terrible ! [Rire] Je les trouve très très belles. Sur ce point, y a rien à dire.

[Fascination, vertige]

J'aime bien ce bâtiment, et je trouve que depuis qu'il a été construit il se démode pas, il vieillit pas trop. Voilà, c'est un style complètement international. Et le truc c'est qu'il vieillit pas et on voit pas de traces d'appropriations ou quoi que ce soit. Y a même pas un graffiti. Y a rien, donc ça manque un peu de vie. Ça fait un peu le bon et le mauvais côté... C'est quand même agréable d'avoir un beau bâtiment comme ça.

[Vertige du paradoxe]

[Regards vers l'intérieur de l'esplanade] Donc là en fait, on peut pas aller en face. Même si on a l'impression que c'est proche, il faut faire tout le tour.

[Motif : limitation]
[Motif : limitation]

En fait c'est trompeur de passer par là car il faut faire le tour... Enfin, la perspective devant nous. Y a des petits arbres rouges devant nous, je sais pas si c'est une variété ou si c'est des arbres vieillis, ou aux feuilles rouges... (...) Fanés ! Oh la là la là ! Et ils ont... Non mais voilà ! Non mais !... On peu pas faire confiance ! La nature elle est mal menée de tous les côtés ! On amène du bois de je sais pas où, euh... on laisse les arbres fanés... Oooh ! Je sais pas ce qu'on pas y faire, mais faut faire quelque chose !...

[Vertige du paradoxe]

En tout cas, y a un jogger qui vient de passer à côté de nous et bien je me rends compte que ouhai, c'est une bonne place pour jogger ça... C'est un bon endroit pour faire du sport ! Tu te fais tes trois, quatre, cinq, dix tours, t'es bien crevé, t'as rien vu, mais bon, tu t'es pas fracassé les genoux en courant sur l'asphalte. C'est vrai que ça a ce bénéfice-là. En fait c'est un parc, mais un parc vide. Même les petits arbustes qui sont à notre hauteur sont enfermés dans des sortes de structures métalliques, et entourés de mega box qui... je pense que ça doit être les climatiseurs ou les pompes à chaleur pour alimenter ce complexe.

[Figure du jogger,
Motifs : perspective et limitation]

Passage latéral Ouest

Bon là, on est sur le bord. Y a un petit peu de nature mais elle est bien dans sa cage. (...) Je vois surtout ça comme un tout cette grosse bibliothèque. C'est un gros bâtiment et... oui, si en fait c'est une des faces

[Vertige du paradoxe,
Motif : limitation]

et tu as la même de l'autre côté.

Ab ça c'est magnifique [ironique]! C'est magnifique ! Les zones de passage entre chaque bosquet. En même temps c'est malsain de mettre ça là-dedans comme ça... Ouhai, c'est malsain, je sais pas... Quand tu mets des espaces verts dans une nouvelle construction comme ça, à la rigueur ça serait pour amener peut-être la vie animale, mais bon... Je sais pas... à la rigueur ça sert de cendriers géants parce que les mégots on sait pas où les mettre, y a pas de poubelles ici. Y a pas une seule poubelle. Je marche depuis tout à l'heure et j'ai pas encore vu une poubelle... je suppose que ça, ça doit servir de poubelle. (...) C'est pas très beau. Si tu habites en face tu te dis zut... ouhai...

[Vertige du paradoxe]

Chemin de ronde - Ouest [Nord > Sud]

Bon, on va revenir parce que ça semble très long en fait, quand tu vois pas la fin ça semble très long.

[Vertige, démesure]

J'aime beaucoup les clous [à propos des platines de fixations des dalles de lames de bois de l'esplanade]. Ils sont superbes... Ils renforcent le rythme et y a une espèce de musique qui s'installe parce qu'il y a le rythme qui se joue, qui s'installe, enfin une musique qui se met en place entre ces clous, enfin ces espèces de plaques, et puis, si tu veux, il y a le fait que tout ça soit scandé par la largeur, par la dimension qu'il y a entre les lames et puis les traits, les longs traits dans l'autre sens [platines, espaces entre les lames de bois et les longues lignes qui se dessinent de l'alignement des dalles de lames]. Entre ça et le mouvement de mon corps et le rythme de mes pas que j'entends très bien sur le bois, je ne m'ennuie pas à faire le trajet. J'ai conscience personnellement de ça, et tous les jours je le ressens et c'est un petit plaisir du lieu quoi.

Bon la passerelle c'était bien, mais sinon le reste, l'esplanade... Non, c'est pas vilain... [Silence] Bon y a un petit blanc... Bon, c'est pas vilain le global... c'est juste que... c'est pas... Tu viendrais pas ici avec un landau promener tes enfants. C'est vraiment... tout est rectiligne... Ouhai, y a pas grand-chose à dire sur les lampadaires. En tout cas c'est bien éclairé, c'est très large... Ce qui m'impressionne c'est que c'est propre. C'est quand même propre.

[Motif : perspective]

Ici c'est un peu plus dégagé, là on sait qu'on peut sortir. Y a la rue qui est au bout. Donc c'est moins étouffant, c'est moins... c'est moins anxiogène que le passage où on était... ça me rappellerait presque ces vieux films... Je pense à un vieux film d'Antonioni, « Désert rouge » peut-être ? C'était le monde industriel ou je sais plus ce que c'était comme monde, mais c'était... un monde inhospitalier. Et bien voilà, je trouve pas ça hospitalier ici, mais alors, pas du tout. J'imagine le soir, dans la pénombre, ces arbres enfermés... C'est un cimetière ! C'est un cimetière d'arbres, un cimetière de livres, ben voilà ! La BnF, un cimetière de livres ! Les pauvres ! Et là, c'est la cage aux fantômes. Le soir on ouvre la porte et ils sortent !

[Motif : limitation, Figure spectrale]

Ils ont mis les arbres en cage en fait. Là c'est clair, c'est pas un endroit où y a beaucoup de moineaux qui viennent.

Voilà, tu vois ? On est à l'ombre de la tour, et cette ombre pèse LOURD quoi. [Rire] Elle a une lourdeur qui lui est prêtée par la tour qui l'a créée quoi, c'est drôle ! C'est un événement. Et même quand on bouge, c'est beaucoup plus froid.

[Motif climatique]

Chemin de ronde - Sud [Ouest > Est]

Alors là, oui, c'est une autre perspective, oui. Je prends ce chemin parfois, mais j'avais jamais regardé comme ça. Ah ben c'est là-bas

qu'on aperçoit bien les deux cheminées. Ah, c'est la police ! ça aussi j'avais pas fait attention qu'il y avait la police ici.

[Motif : perspective]

Oh la là, ça souffle quand même. Ah ! y a quand même un bureau de police. [Au rez-de-chaussée de la tour T4]... Oh, purée ! [Bourrasques de vent sur l'enregistrement]. Là bon, on est de retour un peu sur le point de départ avec la périphérie là encore, de l'autre côté... Ouhai, voilà... c'est comme c'est... Tout est limité, on est bien encadré, c'est sûr. Y a pas trop de fantaisie là-dedans quand même. [Silence] Après, c'est vrai que sur les largeurs le parquet est placé de façon horizontale, sur les longueurs on le place de façon verticale [remarque par rapport au sens de la marche, à l'orientation du corps par rapport à celle des lames de bois au sol], ça fait, ça fait une autoroute quoi ! C'est genre : « vite, va à l'autre bout ! »

[Motifs : climat et limitation]

Oui, c'est assez tranquille là et le vent a tombé ou a tourné, je sais pas. On le sentait pas trop mais là on recommence à le sentir. C'est comme au bord de la mer ici, je trouve, par rapport au vent. Y a toujours un moment où y a une bouffée de vent qui va nous venir dans la figure. Bon, vu d'ici, les noyés [les lampadaires] sont moins dépités [rire]... mais quand même, ils ont un petit côté... je pense, à des dessins.

[Motif climatique, Figure spectrale]

Ab, voilà un restaurant, des caisses de bouteilles, et bien tout de suite au moins ça s'éclaire ! Y a un resto et y a quelque chose, y a une activité humaine, qui n'est pas uniquement intellectuelle, froide et... et ventée !...

[Les tours], je sais pas... ça crée... non, ça crée pas grand-chose, ça confine même pas... [Silence] Alors là, franchement, le restaurant qui se trouve à ma droite, qui semble un restaurant un petit peu sympa, mais la vue elle est NULLE ! Alors là, ils voient rien. Ils voient rien du tout, y a rien. C'est un aquarium. C'est un aquarium. J'emmènerai jamais personne ici. Ça fait peur.

[Motifs : perspective et climat]

Tu vois ici, c'est un restaurant... je sais pas comment dire. Je trouve qu'y a rien de... c'est au niveau de l'imagerie, je trouve qu'il y a rien de populaire dans ces endroits. Ce restaurant il est... il est BCBG quoi ! Bon y a du rouge... il était plus sympa au début. Je me souviens avoir diné là il y a longtemps, et il me semble que c'était pas aussi rangé, strict, bien confort... cadres moyens et cadres supérieurs [rire] ! C'est pour ça que les cafés qu'on a vu quand on est arrivé vers le métro c'est... ben y a plus de... D'abord, y a plus de monde et puis quand il commence à faire beau c'est fréquenté, y a les terrasses, et c'est plus vivant et... Bon, c'est pas populaire au sens titi parisien, mais au moins, ça amène de la couleur humaine, qui manque un petit peu, je trouve, ici. C'est terne. Voilà, c'est terne. Malgré le couchant qui se reflète dans les vitres de la tour...

[Motif : limitation, Vertige du paradoxe]

Bon, l'idée d'avoir le MK2 ici je trouve super. Ça aurait été mieux si on avait pu faire quelque chose avec la terrasse. La seule option possible pour les commerçants, c'est de mettre les tables de l'autre côté. C'est pas mal non plus, mais il n'y a pas de raison qu'on n'ait pas des tables des deux côtés. Sauf que monsieur Perrault n'en a pas voulu !

[Motif : limitation]

Ici [passage le long du complexe MK2] j'aime déjà moins en fait passer par là... parce que... ouhai voilà, c'est ce que je te disais, j'aime bien le côté ouvert du lieu, et puis ici, la façade et tout, j'aime moins. [Silence]. Après, j'ai rien contre ce MK2 et ni contre ce passage, c'est que... le truc du coin c'est l'ouverture que j'aime bien. Si c'est pour me balader dans une rue, je préfère aller ailleurs, c'est tout.

[Motif : perspective, Figure spectrale]

Je sais pas vraiment à quoi servent vraiment ces murs, tu vois ? Ces parois, qui sont toutes seules. Ça descend, et ça mène où là ? Ah oui, c'est une petite cour. Celle-là est pas très aménagée. Et puis en dessous, les souffleries, les machines... On les entend... qui ronronnent... Et ben...

[Motif : limitation]

En fait, des murs qui scandent comme ça [à propos des parois métalliques au bout des patios], on aurait bien aimé les avoir pour couper le vent et donc pour pouvoir installer les cafés. Ça aurait été super [rire] ! Mais pas pour ne rien faire.

[Motif : limitation]

Y a une question que je me pose, c'est : de quel endroit, avec quel point de vue, avec quelles conditions, peut-on trouver cet endroit agréable ? [Silence] Peut-être vu d'en haut. Sinon d'en bas, on nous cache tout, on n'y voit rien.

[Motif : limitation]

Ouchh, ça y est, il fait très froid... Ah je sais pas, quand je vois toutes ces lames de bois, comme un grand parquet, une grande passerelle de bateau... aaahhh ! je sais pas où ça mène [rire] ! Comment dire... c'est comme un chemin, mais sans but. Qu'est-ce qu'il y a au bout ? La rue ? Deux cages d'arbre ?

[Motifs : climat, limitation]

Il fait toujours froid ici [passage entre la tour T3 et le MK2], c'est frais donc l'été on peut être content de ce petit passage. Mais la plupart de l'année il fait un peu frisquet quoi.

[Motif climatique]

En tout cas, la découverte de cet endroit n'est pas désagréable. Après, si on cherche un peu le côté... le côté intéressant... c'est vrai que c'est pas un endroit de vie ! Y a pas grand-chose qui se passe ici. Même un gars avec sa valise, il court [rire] ! Il a peut-être froid mais quand même. C'est pas qu'il fait froid, mais c'est long ! C'est tout ! C'est trop long ! T'en as au moins pour cinq minutes à traverser tout ça !... On va sortir et puis... [Arrivée sur le parvis du cinéma MK2].

[Motif : limitation,
Figure du sportif/pressé]

Y a un côté peut-être un peu jeu, aussi, qu'on pourrait faire sur ce sol qui est... qui est inhabituel quand même en ville... Alors, est-ce qu'on peut croire qu'on est sur un bateau ? Bof, c'est difficile !... Ouhai, l'imaginaire viendrait des pieds tu vois ! Des pieds et du ciel. Et l'entre deux c'est... c'est froid !

Et après, pour rejoindre la station de métro là il faut partir à gauche, et là c'est exactement la même question qui se pose. Alors, ça dépend des jours. Il y a des jours où il ne pleut pas comme là, j'ai plutôt tendance à prendre une très très grande diagonale. C'est toujours la même en fait, à partir d'ici aller affleurer complètement le coin du cinéma. Parce que je sais aussi qu'après la rue sera encore plus à droite. Du coup, je cherche à rejoindre par le chemin le plus court le coin du cinéma... Par contre, les jours où il pleut il s'agit de marcher là, sur les bandes rugueuses et du coup, ça devient une ligne droite, et on suit les bandes pour se déplacer en escalier. Et puis, quand on fait ce chemin dans l'autre sens en fait, j'adore, parce que c'est le seul endroit de tout le quartier où on voit les deux tours de Notre Dame. Il y a un cadrage de la vue qui est là et qui des fois, le matin, donne un tout petit moment de plaisir avant d'arriver et d'aller s'enfermer dans le trou.

[Motifs : climat, limitation,
Figure du stratège,
Motif : perspective]

Parvis MK2

Juste des marcheurs. Des marcheurs qui sont perdus, qui savent pas où ils sont. Des touristes.

[Figures spectrales]

J'ai quitté le parquet ! C'est fini, on change de pièce en fait, tu vois ! ça y est, maintenant on est dans une autre pièce.

[Motif : limitation]

[Les remarques qui suivent sont faites au regard de l'esplanade depuis le parvis du MK2] C'est un peu la sensation que donne cet espace. C'est un grand terrain vide. C'est un peu comme si on marchait sur un terrain de foot, si on voulait joindre un angle à un autre d'une façon un peu logique, on aurait tendance à traverser en diagonale. Alors qu'ici, on voit le terrain de foot d'une certaine façon, sauf qu'on n'a jamais la possibilité de faire la diagonale, donc dès qu'elle s'offre il s'agit toujours d'essayer de la prendre. Moi, c'est la sensation que me donne ce lieu. Toutes les distances sont très très longues, du coup on passe notre

[Motif : limitation,

temps à chercher le chemin le plus court.

Et à partir de là ça devient l'espace plus, je trouve que ça redevient la liberté quasiment. On sort du parvis et c'est, on a la liberté d'avancer comme on veut. (...) Mais euh. C'est vrai quand on marche dans les rues de la ville on se pose pas la question de savoir si on est contraint, mais au moins c'est très facile de rejoindre les angles sans avoir de détour à faire. Alors que là, quand on rejoint un angle, on rejoint le bord de l'élément à l'angle qui nous empêche de faire le tour.

Figure du stratège]

[Motif : limitation,
Figure du stratège]

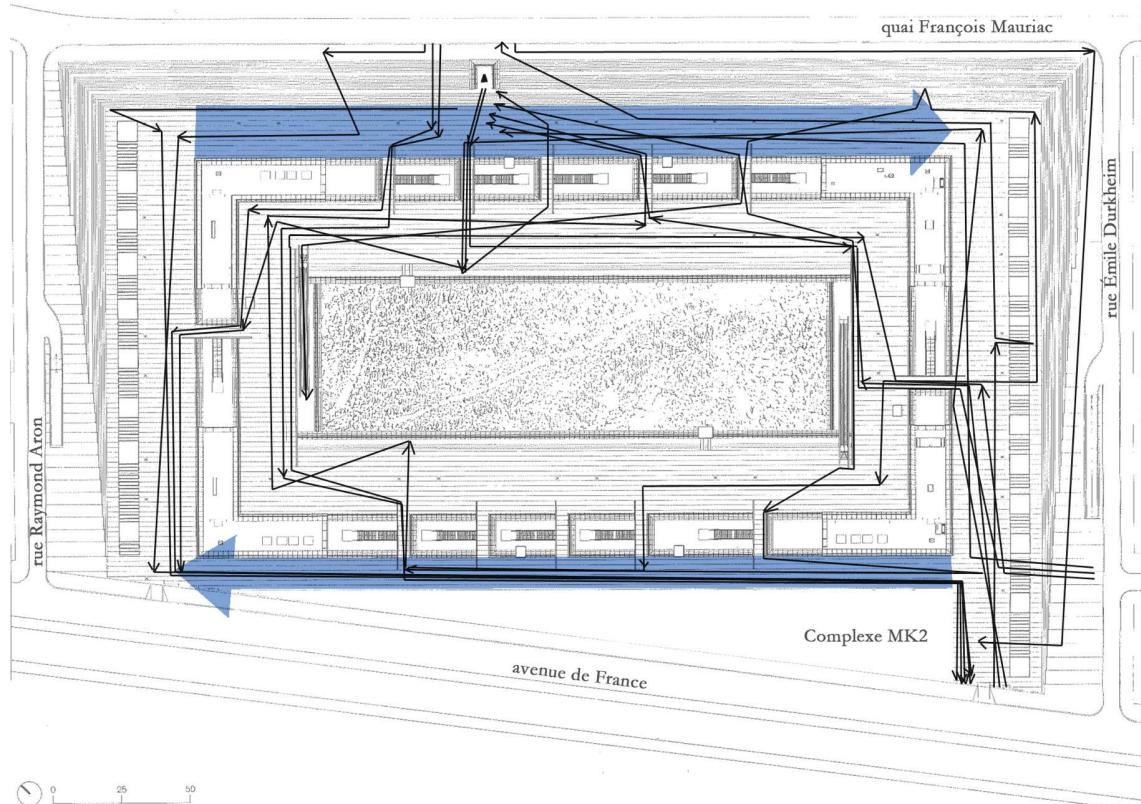


Illustration n°41

Traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF, selon une 2^{ème} boucle extérieure.

Paroles recueillies en passant le chemin de ronde nord, puis par le chemin de ronde sud.

2^{ème} boucle extérieure

Chemin de ronde - Sud [Est > Ouest]

*Je crois que je suis jamais allée par là-bas... Dit donc, c'est immense !
Parce que y a le bois qui va jusque là-bas...*

Je ne te parle pas beaucoup du pas et du corps, mais je trouve que c'est beaucoup plus évident quand le parvis est glissant... Je trouve que c'est un espace qui est un peu sans surprise. C'est pas comme quand tu marches dans des quartiers de petites ruelles où tu te dis que tu vas avoir la chance de découvrir quelque chose. Je trouve l'espace complètement, il donne l'impression d'être très nu et très ouvert, mais en même temps

[Motif : limitation]

c'est pas du tout le cas car de partout il y a des éléments qui viennent briser la vue, comme ces éléments-là, en métal [parois des petits patios]. Donc du coup c'est pour ça que je disais qu'il y avait pour moi un vrai plaisir quand je marchais ici parce que, c'est le seul endroit qui nous donne une vue sur Paris depuis le coin... Un peu comme le pas, il se retrouve assez constraint finalement par la forme de cet espace où tout pourrait être à proximité, c'est ça aussi le truc qui est assez frustrant. Tout pourrait être assez proche, mais tu es toujours dans une situation de devoir faire des détours.

Le fait qu'il y ait tous ces éléments, comme ces éléments recouverts de métal qu'on trouve un petit peu partout dans l'espace, il y a quasiment un geste de tête qui se fait naturellement à partir du moment où on l'a passé parce qu'on ne sait pas ce qui se trouve derrière. Tout le temps on avance et la vue se trouve brouillée à tout moment, du coup on a juste envie de savoir. Mais c'est même pas en recherche d'une surprise, parce que je trouve que c'est vraiment un espace qui pour moi est sans surprise complète... Et puis aussi, peut-être, pour élargir le champ visuel parce que le problème, vu que la vue se retrouve très cadée, là on marche le long du cinéma, sur la partie gauche il n'y a rien à voir, devant nous on a cette grande ouverture sur la ville et sur la droite c'est un ensemble de choses qui nous permettent de voir ou de ne pas voir, de voir ou de ne pas voir.

Finalement, c'est assez reposant, on est un samedi après-midi, y a pas de foule. Mais ça c'est peut-être le fait qu'il pleuve, c'est pas forcément signe que... Ou peut-être que les vigiles qui sont au bout, non je les vois pas, peut-être que les vigiles sont très efficaces et empêchent tout le monde d'accéder à cette terrasse, qui devient un endroit privilégié.

Alors, nos pas font pas de bruit. Ça m'étonne un peu. D'habitude... enfin j'aurais plutôt eu l'impression que les pas résonnaient sur une terrasse en bois mais... [Il fait quelques pas en accentuant le frappement du sol par ses pieds] Il faut vraiment que je force pour que ça produise quelque chose. C'est un son assez sourd.

Et voilà, c'est ce que je disais ! On transplante des arbres et voilà, maintenant ils sont tous morts ! Ils sont pas habitués.

Chemin de ronde - Nord [Ouest > Est]

Alors là on marche sur le caillebotis... du moins si c'est un caillebotis mais un caillebotis qui est déjà assez luxueux. Et qui est assez glissant, et je pense même que... ah ouhai je peux même patiner dit donc ! Avec la pluie c'est très bien. Hop là ! C'est génial ! Je comprends toujours pas comment on arrive à faire des choses pareilles dans un espace public. Parce qu'il y a quand même un sacré linéaire, ça fait toute la longueur du parvis et j'ai une pensée émue pour tous les gens qui ont dû se casser la gueule sur ce caillebotis ! Il grince un petit peu. Je sais pas si grincer est le terme exacte mais du coup il apporte aussi une autre sonorité. Les pas résonnent un peu parce qu'en fait ça recouvre une galerie technique. Du coup c'est la première fois où, sur cette grande esplanade, il y a un son qui se produit quand on marche dessus. Et ça reste quand même très atténué et très faible. Bon. C'est un peu le monde du silence cette bibliothèque, le monde de Némo ou le Grand Bleu ou je sais pas quoi où il plonge dans l'eau et il entend aucun son. C'est un peu ça quand même. Je pense que ça pourrait être plus bruyant que ça ne l'est mais peut-être que c'est le manque de gens, le climat aussi qui n'est pas très bon. Je sais pas. Mais le choix des matériaux, le... ça participe quand même beaucoup de l'ensemble.

[Motif : limitation]

[Motif : limitation]

[Figures spectrales]

[Effets de matité et Deburaud]
[Vertige du paradoxe,
Figure spectrale]

[Figures spectrales,
Immersion]

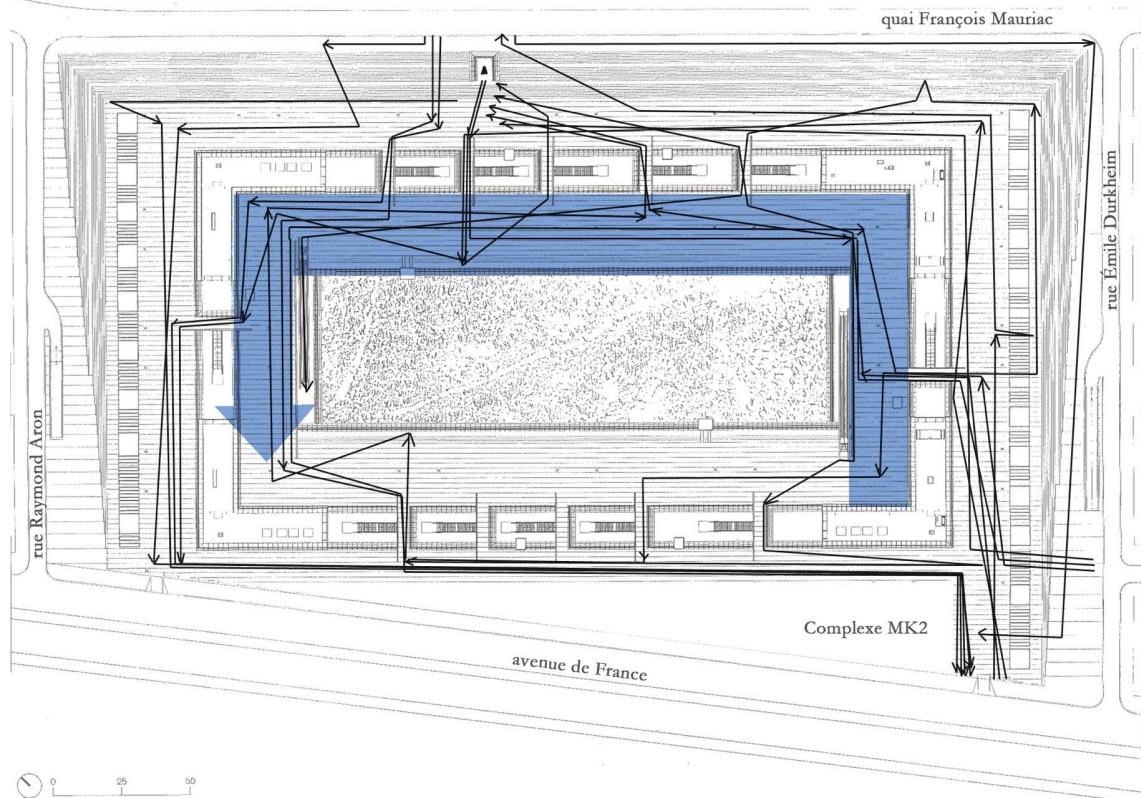


Illustration n°42

Traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF, selon une 1^{ère} boucle intérieure.
Paroles recueillies en passant par les déambulatoires est, nord, puis ouest.

1^{ère} boucle intérieure

Déambulatoire - Est [Sud > Nord]

Oui, j'aime bien en fait, je ferai pas le tour des bâtiments, en général je passe toujours par le centre, pour avoir une petite vue sur le patio et puis... Ouhai, je pense que c'est surtout par rapport à ça. Et puis après, la marche, le parcours il est un peu contraint par les petits trous, les petits patios qui sont par là...

[Motif : limitation]

Mais ce que j'aime beaucoup ici c'est quand même le jardin. Mais le jardin on le voit mal, d'en haut. Il faut aller à l'intérieur pour le voir...

[Motif : limitation]

Et là encore en fait, je crois que c'est le meilleur point de vue que j'ai trouvé... Et finalement ici, on voit bien.

[Motif climatique]

Y a du vent, je sais pas si c'est un effet du lieu ou si y en a partout, mais je crois qu'il y en a toujours un peu plus ici qu'ailleurs.

Tout le bâtiment est plein de gestes comme ça qui sont... qui se veulent modernistes efficaces, mais qui sont en même temps gratuits et presque capricieux. Ça finit par... Y a des jours où ça agace profondément, et y a des jours où on se prête au jeu et on est enchanté. Voilà. Bon, y a une chose vraiment insupportable pour moi ici, architecte ou usager, c'est avec les deux que je parle maintenant, c'est ces histoires de puits de lumière qu'on a et qui correspondent à chaque bibliothèque thématique au niveau de la bibliothèque publique. Y a les murs sur un

côté de ces puits de lumière et y a un escalier qui descend dans une grande cour où il y a, je crois, de la végétation en général. Mais aucun de ces escaliers, pour des raisons de contrôle des livres, ne peut être utilisé, c'est purement symbolique. Monument d'accord, mais y a des excès comme ça, des choses qu'on réalise alors qu'on ne va jamais les utiliser, c'est pas possible. Voilà.

[Vertige du paradoxe]

Après, ce que j'aime bien ici c'est que la plupart des gens que j'ai emmené visiter, qui sont pas archi, par exemple je pense à mes parents, ils arrivent là et ils sont, ils disent que c'est pas très beau mais je sais pas, y a quand même quelque chose d'intrigant. Y a quand même une certaine ampleur dans le lieu, et je connais personne qui soit passé ici et qui ait trouvé ça sans intérêt.

[Fascination, vertige]

Euh, pas possible non plus : l'interdiction quasi totale de mettre des cafés, ou autres kiosques, qui amèneraient un peu de vie sur cet espace. Je crois que c'est écrit dans les contrats avec l'architecte que la place devrait rester vide, vide. En tant qu'architecte, je n'ai jamais compris, peut-être que j'ai un côté usager qui n'a pas été complètement tué [rire] par ma formation d'architecte, mais quand les architectes parlent du vide, j'ai envie de les étrangler. Je ne comprends pas ce que c'est un vide en architecture. C'est toujours évidemment un plein d'une sorte ou d'une autre. Voilà. Moi j'aurai été très heureux de prendre mon café ici. Il faudrait être un peu protégé du vent mais, ça serait quand même sympa. Voilà.

[Figure spectrale,
Motifs : perspective et climat]

Déambulatoire - Nord [Est > Ouest]

Le son est beau. On a une espèce de conscience de ses pas ici. [Silence en marchant, il écoute le son de ses pas sur le sol en bois de l'esplanade] Je deviens très très sensible à l'angle du soleil en fonction du moment de la journée. C'est une sorte de grande surface qui met en présence le soleil qui tourne. À travers... disons, la lumière qui tombe sur les façades et qui donne un relief très riche parce qu'il y a le bois derrière, quelques endroits où il y a les ombres, et surtout les ombres jetées par les bâtiments sur le lieu où je marche. Ça fait des différences climatiques très intéressantes. Je m'en rends compte maintenant en parlant, que, intuitivement, empiriquement et de manière un peu inconsciente, j'ai des connaissances sur les conditions climatiques de ce plateau. Je sais en hiver, quand j'arrive par là, le vent est un peu plus rapide, la vitesse du vent va s'atténuer un petit peu quand je vais arriver à l'intérieur la plupart des jours. S'il y a un petit peu de soleil, je vais l'avoir le matin et je n'aurai pas autant froid. Donc sinon je marche plus vite... J'arrive à avoir des idées par rapport à ça.

[Motif climatique]

Je pense juste à un truc sportif là, à la rigueur un truc d'animation, cet espace, il serait pas mal pour des skaters ou des gens qui font du roller. À la rigueur, c'est peut être pas l'endroit idéal parce que ça reste du plancher mais, un espace aussi grand comme ça... Après, je sais pas combien de personnes utilisent ce passage-ci, si y a beaucoup de monde qui utilise cet endroit. C'est un lieu de passage, ça c'est sûr.

[Motif : perspective]

Oui et là ces grands murs... Je sais même pas ce que c'est ça... c'est... c'est un peu réfléchissant... Je sais pas à quoi ça sert... peut-être pour faire des brise-vent. C'est pas des brise-lame, c'est des brise-vent, peut-être. Une petite guérite aussi, on sait pas, elle est posée là. On sait pas si y a un guignol qui va sortir [rire]! J'ai cette impression. Le fantôme du bibliothécaire, baahhh [rire]!!!

[Motif : limitation,
Figure spectrale]

C'est bizarre quand même ces espaces verts-là... ça peut jamais être investi.

[Motif : limitation]

Ouhai c'est un peu dommage dans cet espace qu'il y ait aussi peu de choses. Le chapiteau c'est la première fois que je vois quelque chose de posé

ici. Ouhai, c'est un peu Play Time quoi. [Silence]. – Par rapport à quoi tu penses à Play Time ? – Ben c'est beau, c'est très épuré et puis c'est bien froid quoi. Ben ouhai... l'échelle humaine elle est un peu... je sais pas, y a pas de traces de vie, y a rien.

[Motif : limitation]

Oui en fait y a un p'tit groupe, il fait pas si froid en fait, ils sont un peu à l'abri du vent peut-être et c'est vrai... à d'autres moments, quand il fait meilleur, il peut y avoir des gens qui s'assoient, qui... qui s'installent sur ce bois. Oui, parce que le bois ça peut inviter à s'asseoir aussi. Voilà. Que dire...

[Motif climatique]

Après, si on remet ça par rapport au nouveau quartier, c'est quand même... je trouve que c'est quand même un bel espace parce que c'est quand même super dense. Tous les trucs de de Portzamparc et tout c'est vraiment très dense et heureusement qu'il y a un endroit où il y a un peu d'air comme ça. Sinon ça aurait été un peu étouffant peut-être.

[Motif : perspective]

Déambulatoire - Coursive Nord

Voilà. Ici c'est pareil, y a des p'tites marches qui servent autant à se poser. Je me demande même si y a pas plus de monde ici [au bord du patio central] que sur les autres [en parlant des escaliers sur la Seine].

[Vertige du paradoxe]

Et alors ce jardin ?! Aah la là... Heureusement, à l'intérieur, on travaille bien. C'est très calme. C'est d'un calme... Je suis étonnée qu'il y ait autant de respect du silence. Et ces pauvres arbres enterrés... Aah... Avec des essences rares ! paraît-il ! On les voit à peine. Ouhai...

[Motif : limitation]

Ah oui, d'accord ! Alors là y a des escaliers. Ouhai... des escaliers mais le problème voilà quoi, y a les escaliers, y a une espèce de forêt en bas, mais on ne la voit pas ! elle est cachée. Cachée par des sortes de... je sais pas comment décrire ça ! Des sortes de morceaux, de pièces métalliques horizontales avec des barres différemment espacées... Je ne sais pas ce que ça représente réellement. En tout cas, même en étant ici, même assis sur les marches je suppose que, la verdure qu'on a au milieu on peut pas en profiter.

[Motif : limitation]

Le gros patio. J'ai rien de particulier à dire sur lui. J'aime assez quand même. On en profite pas mais, si, on en profite esthétiquement et puis c'est tout. Mais bon ça, c'est tout le bâtiment qui est comme ça.

[Motif : limitation]

On s'assoit. Ouhai, on n'en profite pas du tout... Ouhai en fait c'est pour empêcher les gens de sauter. Il fallait mettre quelque chose mais bon... C'est un peu spécial ça là.

[Motif : limitation]

On est comme ailleurs dans Paris, ici. Ah, d'un seul coup y a plus de bruit. Les voitures on les entend plus. C'est marrant... Oui c'est un havre... bon, de paix c'est un bien grand mot mais... Je ne sais pas si je pourrais trouver la paix avec autant de verre autour de moi... Peut-être que l'été, quand il fait très chaud, la brise de l'esplanade est agréable...

[Motif climatique]

Je préfère être au-dessus parce que là je sais pas pourquoi mais je trouve que ça tremble un peu [nous nous trouvons dans le petit passage rabaissé le long du grand patio]. Peut-être que là aussi, mais ça m'a l'air plus stable ici.

Déambulatoire - Ouest [Nord > Sud]

C'est assez désert. C'est le grand désert même. À part ce jogger... oh là là, oui !... Ah, encore deux autres coureurs là-bas... Je suis étonnée par le silence quand même. Ça fait comme un îlot qui est protégé... du bruit urbain. Mais j'aime pas du tout cette promenade ! Ça a un côté abandonné. En fait on a l'impression qu'ici personne nous verrait... – Qu'est-ce que tu regardes ? – Ben toujours pareil. C'est que des trucs au

[Figures de joggers,
Effet de filtrage]

loin. Je sais pas, y a pas grand chose... je suppose que c'est pour tout le monde pareil en fait, tu te raccroches à rien ici quoi, tu te raccroches aux trucs que tu vois au loin.

Ah un p'tit parasol là-haut ! ça fait du bien de voir des p'tits signes comme ça de vie humaine [vue sur un immeuble de la rue Aron entre les deux tours Ouest]... familiale peut-être dans ces immeubles.

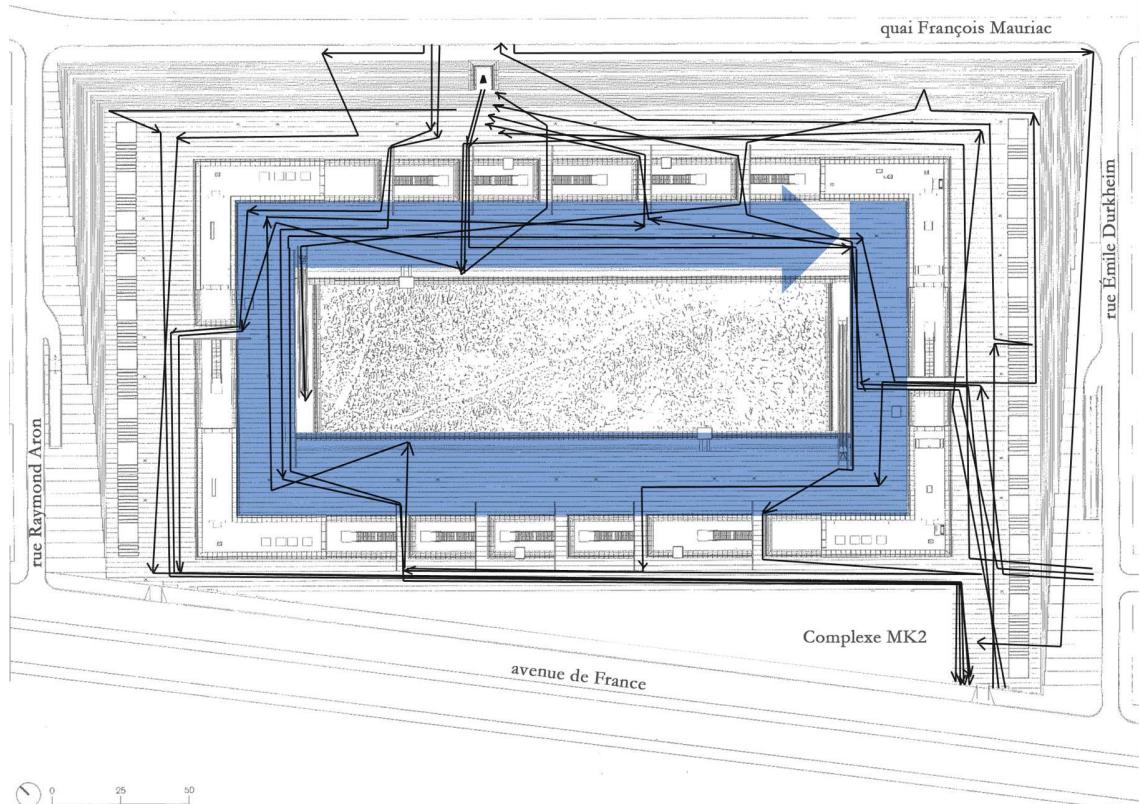


Illustration n°43

*Traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF, selon une 2ème boucle intérieure.
Paroles recueillies en passant par les déambulatoires est, sud, ouest, puis nord.*

2^{ème} boucle intérieure

Déambulatoire - Est [Nord > Sud]

Là, on s'approche de l'entrée Est. Là c'est pareil, à nouveau très calme en termes, vu aussi qu'il y a peu de gens, on n'entend presque pas le son des pas à part les nôtres.

[Effet de matité]

Voilà, le seul brin d'ombre. Ça repose les yeux. Et les poteaux [lampadaires], oui... enfin j'avais jamais fait attention mais c'est quand on est arrivé tout à l'heure que je me suis rendue compte que c'était très très haut par rapport à des... des lampes ordinaires de ville. Et y en a beaucoup en fait, ça fait comme un petit champ. C'est un petit champ de lumières, comme les... les paratonnerres en fait...

Et là d'un seul coup, on vient de changer d'orientation et il y a à nouveau un vent de folie. Ça pour moi c'est très caractéristique de cet

endroit-là du parvis, j'ai l'impression que le vent tourne autour des tours. J'en n'ai pas du tout la certitude, je ne sais pas comment ça fonctionne, mais j'ai vraiment l'impression que les tours organisent du vent autour d'elles.

[Motif climatique]

Finalement c'est un espace qui ne se prête absolument pas à la dérive. Je trouve que je n'ai pas du tout l'impression de songer à mon corps quand je suis en train de marcher, mais beaucoup plus l'impression de vouloir atteindre des points, de chercher la manière la plus efficace pour les rejoindre, pour plusieurs raisons. Certainement parce qu'il fait froid et qu'il y a du vent, donc du coup on a envie de vite en sortir pour aller là où on veut aller. Mais deuxièmement, même quand il fait chaud et qu'on pourrait rester longtemps parce que finalement c'est un endroit assez exposé, rester pour bronzer et tout ça, en fait quand on le traverse, on se retrouve à nouveau dans des situations où on canalise très vite ses parcours parce qu'on va se retrouver sinon coincé aux angles et on va devoir faire des détours si on a voulu prendre au plus court sans avoir réfléchi au chemin. Ce sont des questions qui se posent surtout je crois quand on ne connaît pas trop le lieu. Dès qu'on connaît, on a vite tendance à prendre les chemins les plus courts.

[Motifs : limitation et climat,
Figure du stratège]

Déambulatoire - Sud [Est > Ouest]

C'est très difficile d'aborder ce quartier, en tout cas par l'angle de l'architecture... ça me semble pas très pertinent. C'est difficile, on peut reconnaître les compétences, les détails, même le geste entre guillemets mais, c'est comme s'il manquait quelque chose.

[Motif : perspective]

Là par exemple on peut faire le chemin à l'envers quand je viens à la BnF. Lorsque je sors là par le translateur Est, ce qui se passe en fait c'est que, il y a deux options. Mais le problème c'est que quand je veux rejoindre le métro, soit il faut passer de ce côté-là [entre les deux tours Est, T3 et T2], soit de l'autre [rejoindre le passage longeant le MK2], et dans les deux cas, je me demande toujours lequel est le plus rapide parce qu'il n'y a aucune évidence.

[Figure du stratège]

Exactement de la même manière que sur le bord du trou on est obligé de contourner comme ça, et bien là on ne peut pas non plus, on voit un trou devant. C'est un espace de privation parce que finalement de partout on se dit : j'ai quelque chose qui est là et je suis toujours obligé de contourner. C'est un peu comme une station de métro, on voit le quai d'en face, mais on sait que si on veut le rejoindre on va devoir faire des détours pas possibles. Du coup, on se retrouve dans ces situations-là, on sent que les parcours qui se dessinent, ils se retrouvent toujours là aux diagonales. Voilà. Pour moi, d'une certaine façon c'est très clair, c'est ce point-là qui est la destination et quand je suis ici, j'ai pas du tout envie de faire autre chose qu'une longue ligne droite.

[Motif : limitation,
Figure du stratège]

Alors ce que j'ai jamais compris ici par exemple, c'est les p'tis espaces, là [à propos des petits patios entre les tours]. Y a rien en fait. Peut-être qu'y a quelque chose, mais à chaque fois que j'ai vu des petits espaces, j'avais l'impression que c'était totalement désertique à côté du grand espace [grand patio]. L'histoire du jardin, en fait, je trouve que ça ressemble à ce que je disais tout à l'heure dans la rue... c'est totalement artificiel.

[Motif : limitation]

Ah ça c'est pas mal ! Franchement, pour faire... C'est bien ces grands espaces pour l'activité rapide, pour courir. Sinon, se prélasser ici ? Non ! Jamais. Tu peux pas te prélasser ici. Ça, à la rigueur, ça aurait vocation à apporter un peu de méditation avant d'entrer dans l'enceinte culturelle. Ouhai, je sais pas. Ça apporte pas grand-chose. En fait le meilleur se trouve à l'intérieur.

On est un peu en plein vent. En plein vent c'est peut être un peu fort, mais en tout cas on sent bien l'air ici. C'est assez étonnant parce que

[Motifs : perspective et limitation]

l'esplanade est vraiment ouverte, parce que les quatre tours laissent quand même une grande ouverture sur la ville, et pourtant on a un peu le sentiment d'être dans un îlot ou... En tout cas on perçoit des bruits assez éloignés. Je pense que c'est la circulation du quai François [Mauriac], ou peut-être même de l'autoroute qu'il y a en face quai de Bercy. Je me demande. Je pense. Mais il me semble bien que ça vient de sur ma droite, donc du Nord.

[Effets de filtrage et d'ubiquité]

On est de retour au milieu. C'est marrant ces arbres, ces arbres qui ressortent un peu du sol et dont on voit le sommet quand on est ici, mais c'est vrai que quand on se rapproche, on peut en voir que le sommet. Le bas on peut pas le voir. [Silence]

[Motif : limitation]

Voilà, après, on erre un peu quand même au milieu de tout ça. [Silence]. – Qu'est-ce qui est manifeste pour toi, qu'est-ce que tu associes à l'errance ici quand tu marches là ? – Ben, tu sais pas trop où aller. Ouhai, je suis là en ce moment mais je pourrais être 4 mètres à côté ça serait exactement pareil. – Comment ça ? – Ben, tu prends une grosse direction, disons la tour, tu te dis je veux y aller et tu prends un chemin. T'as des sortes de trucs qui contraignent ton passage mais après... et qui sont emmerdants, par exemple si tu veux traverser directement, mais autrement y a pas... t'as pas vraiment de balisage. C'est une grosse dalle. Qui est plutôt chic parce qu'elle est en bois. Si ça avait été du béton ça aurait pas été la même. Voilà.

[Motif : limitation]

Y a un aspect un peu aveuglant aussi du bois au sol. J'imagine qu'en été, la teinte gris clair doit peut-être éblouir.

[Motif : perspective]

Par contre, visuellement, le sens des lames tend à allonger l'espace dans le sens de sa longueur. Ça accentue complètement l'effet de perspective.

Alors là on a une vue, on doit être dans l'axe de la passerelle Simone de Beauvoir et on a une vue sur euh... pffff... c'est assez indescriptible puisqu'on, enfin indéfinissable. C'est un amalgame d'immeubles. Ça doit être derrière la gare de Lyon, peut-être même au niveau de l'annexe de la gare de Bercy ou je sais pas quoi.

[Motif : limitation]

Les deux personnes qu'on voit marcher avancent en diagonale, et je suis quasiment sûr qu'elles vont tourner à l'endroit où on se trouve. Voilà, c'est vraiment ça qui me marque, cet espace-là précisément on n'avance jamais en ligne droite parce qu'on est obligé de, voilà ! [Les personnes viennent de réaliser le parcours que le parcourant avait projeté pour eux]. Voilà, je ne sais pas à quoi ça tient, mais cet espace fait que, vu qu'on passe son temps à contourner des obstacles, d'une certaine façon on avance toujours en diagonale finalement j'ai l'impression. Là, l'autre monsieur a choisi la ligne droite, ça veut dire qu'il se rend de l'autre côté de la BnF. Et on peut le voir quasiment à l'angle. C'est-à-dire que, aux angles, je trouve que c'est là que tout se détermine. L'orientation même du corps à l'angle nous fait savoir où se rend la personne.

[Figure du stratège,
Motif : limitation]

Donc on se dirige vers le côté de l'esplanade, vers l'entrée Ouest, là où il y a un grand escalator qui semble plonger à un niveau intermédiaire... Et c'est un peu comme cet espace qui doit être extrêmement contrôlé. C'est peut-être ça en fait qu'on perçoit pas quand on se promène comme ça mais je pense qu'il y a un certain nombre de contrôle qui fait qu'on est quand même dans un espace... je dirais pas inquiétant mais... je saurai pas vraiment le décrire. C'est vrai qu'on voit pas de caméras etc., mais je suppose qu'elles existent. Y a peut-être aussi des détecteurs de présence, des choses comme ça. Oui, c'est presque étonnant qu'il y ait pas de caméras. Tout à l'heure, dans le métro, y avait des caméras, mais là y en a plus... ça me semble presque anormal. C'est presque un scandale qu'il n'y ait pas de caméras ! C'est pas normal, il devrait y en avoir [ironique] !

[Intranquilité, vertige]

Déambulatoire - Coursive Sud

Alors on s'avance vers le grand patio. Quoi que, à l'échelle, c'est plus vraiment un patio. Alors forcément on peut rien voir, enfin on peut voir à travers ces garde-corps absolument monumentaux qui sont des, enfin monumentaux, je m'entends par rapport à l'échelle habituelle d'un garde-corps, puisque le but semble être d'empêcher les gens de se pencher. Ce que j'ai du mal à comprendre c'est les dimensions... Pourquoi aussi larges ? En fait on peut pas s'approcher du garde-corps en lui-même, en tout cas des montants du garde-corps, déjà. Et en plus, horizontalement, la structure déborde des deux côtés. À chaque fois ça me choque. À chaque fois que je vois ça... C'est épais, c'est très épais... Mais ça après c'est peut-être plus des considérations un peu architecturales, mais peut-être que c'est tout simplement pour répondre aux demandes des pompiers, parce qu'après il faut une certaine résistance de l'ensemble. Mais c'est quand même assez massif.

[Démesure, Motif : limitation]

Déambulatoire - Ouest [Sud > Nord]

Là on est un peu au zoo. On se fait regarder par les bureaux. Donc là on est... Voilà, là on a une vue sur les côtés sur la forêt. Bon je l'appelle la forêt parce qu'elle est voulu comme une forêt, mais ça fait vraiment transplantation avec ces pins qui pendouillent un peu, qui ont besoin de supports pour ne pas tomber les uns sur les autres. C'est un peu pathétique en fait. Je me demande si... si les arbres sont bien exposés, tout simplement. Ils ont l'air un peu raplaplats. Ils sont verts, ça c'est clair, mais ils ont pas la grande forme on dirait.

[Intranquilité, vertige]

On ressemble plutôt à des fourmis en fait ! Parce que quand je vois la taille des gens par rapport à l'espace...

[Motif : limitation]

Après j'ai l'impression d'entendre des mécanismes de ventilation mais ça doit pas être ça. Ou alors c'est... je sais pas ce que j'entends, mais on dirait un flux régulier d'air comme parfois quand les ventilations sont mal réglées. Ça doit être tout à fait autre chose peut être le flux de circulation. Mais on n'entend pas de klaxons, de heurts, ce que j'associerais plutôt d'habitude avec la circulation automobile, surtout dans Paris. Ben si, c'est ça, c'est bien une bouche d'air. Ça doit être derrière. Mais comme on est en plein vent aussi c'est un peu difficile.

Ouh là quand ça cogne, y a pas beaucoup d'ombre...

[Intranquillité, vertige]

Bon après y a le drapeau qui claque. Y a le bruit de l'escalator mais finalement c'est un peu les seuls bruits qu'il y a eu jusqu'à présent. À part le vent qui souffle mais qui produit rien comme bruit à part un léger bourdonnement dans les oreilles.

[Effets de bourdon et d'ubiquité]

[Motif climatique]

Déambulatoire - Nord [Ouest > Est]

Y a un piéton. C'est quand même très vide. [Silence] Alors, de l'autre côté, on voit le palais de Bercy, le ministère de Bercy machin, et effectivement là je vois l'autoroute, donc le flux automobile que j'entendais tout à l'heure. Là on reconnaît quand même le bruit des voitures. C'est étonnant parce que c'est juste en face et le bruit à l'air assez éloigné. Je me serais plutôt attendu à l'entendre mieux que ça. Là je trouve que c'est un peu étouffé.

[Effet de matité, Motif climatique]

Mais plus je commence à sortir de l'emprise des tours de la bibliothèque et plus le bruit effectivement augmente. C'est assez étonnant. On dirait qu'il y a comme un effet de seuil au niveau de la tour. Mais c'est peut-être mon imagination. On est contre une paroi, en fait entre deux parois et... et j'ai l'impression de mieux percevoir au fur

[Effet de matité]

[Rumeur, Effet de filtrage]

et à mesure que je sors de l'enceinte des quatre tours, le son.

C'est vrai que pour le contexte général, là, on se dirait que la bibliothèque de France, voilà, on voudrait quelque chose de plus conséquent... C'est vrai que bon, à part les quatre tours, y a pas grand-chose. Et c'est pas si imposant qu'on pourrait le croire. Y a vraiment un grand espace. C'est pas vilain les tours mais y a tout cet endroit, ce vide au milieu [il désigne le grand patio], oubai si y avait pas le ciel, on se croirait dans une cale de bateau.

[Motif : limitation]

Là c'est pareil par exemple, c'est-à-dire que si on veut rejoindre l'entrée Est on est obligé de faire des détours complètement dingues, on ne peut même pas longer le long du trou [grand patio] dans la mesure où il y a ces choses qui viennent se prolonger qui te refont faire un détour de vingt mètres dès que tu veux traverser l'angle. [Silence] Donc du coup, je marche toujours sur les périphéries. Dès qu'on est sur cette zone plutôt centrale, je marche sur la périphérie du centre, toujours. Et en ligne droite, parce qu'on sait que ça ne sert à rien, car on sait qu'on ne pourra pas couper. Ça ne sert à rien de vouloir d'une certaine façon se dire : je vais prendre au plus court pour marcher dans la corde du centre alors que ça n'a aucun sens dans la mesure où on va être coincé au tournant.

[Figure du stratège,
Motif : limitation]

Là, en termes de vent, on est extrêmement protégé. [Rire] Ça ne durait pas longtemps, mais il y avait une petite zone où on était plus protégé en tout cas !

[Motif climatique]

Que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur, c'est complètement symétrique. Ouhai et puis quand on marche ça sonne creux. Tu sais... tu vois le... [il tape des pieds sur le sol]... je sais pas, dans un endroit comme ça, tu t'attends pas à avoir de l'écho mais chaque bruit que tu poses, chaque pas que tu fais, le bruit meurt tout de suite. Ouhai à la rigueur je me contredirais un peu avec ce que j'ai dit au début, que les gens marchent lentement, moi j'aurai plutôt envie de marcher vite pour sortir de là parce que, une fois, d'avoir des vues ça peut être impressionnant, par rapport à l'endroit, par rapport au bâtiment, mais sinon, un endroit utilisé comme ça régulièrement, il profite plus. À part qu'au lieu du bitume on marche sur du bois... Ça a pas d'importance...

[Motif : limitation,
Effet Debureau]

Alors du coup c'est ça qui est étrange, vu qu'on est forcé de marcher sur le bord, on n'a presque pas la perception de cette espèce de parc tropical qui est juste en dessous de nous. On voit trois arbres dépasser, mais si on ne longe pas de très près, on ne voit pas.

[Motif : limitation]

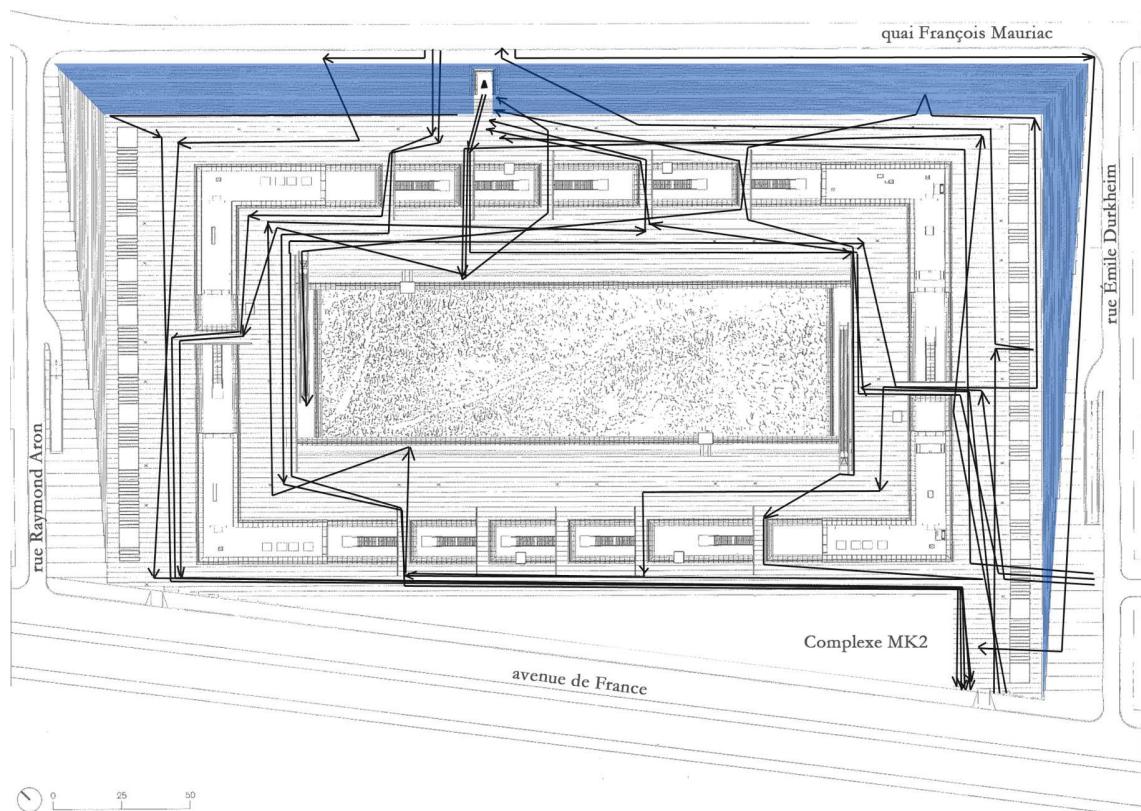


Illustration n°44

Traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF, dans les grands emmarchements nord et est.
Paroles recueillies dans les escaliers ou en passant par le quai François Mauriac et la rue Durkheim.

Emmarchements côté Seine

Emmarchements - Descente

Mais l'escalier, les escaliers comme ça, évidemment horizontaux... Bon voilà, je ne suis pas sûr qu'ils soient beaucoup utilisés. De toute façon ici il y a vraiment quelque chose qu'on remarque c'est, dès qu'on accède à cette esplanade tout ça, c'est que les choses ont été mises PAS forcément pour être utilisées. - Comment ça ? - Je pense qu'elles ont été mises ici par nécessité, au niveau de la configuration de l'endroit ou je sais pas.

[Motif : limitation]

Pff, non les escaliers je sais pas, ça fait combien ? Sur cent mètres, cent cinquante mètres, peut être plus je sais pas, c'est un peu démesuré. C'est un peu démesuré. À la rigueur les escaliers sont plus impressionnantes que pour aller avec le reste quoi.

[Démesure, vertige]

Bon voilà, des p'tites marches, c'est assez sympa de s'asseoir dessus et de bouquiner, ou de boire une bière. Voilà. - Quand tu dis que tu viens t'asseoir sur les marches, c'est là où ça peu aussi être dans les escaliers des côtés ? - Oui, c'est sur ceux-là. Mais ouhai, toujours face à la Seine. Si t'es sur les côtés, t'as la vue sur les immeubles. Ce qui est quand même agréable ici, c'est d'avoir un truc ouvert. C'est un peu le même effet qu'à Nantes quand tu arrives sur les quais de la Loire, c'est quand même agréable. C'est un espace où tu peux respirer. Moi je connais pas d'autre endroit comme ça à Paris en tout cas... Où tu aies autant de vue et autant d'air. Mais bon après, ça reste quand même assez froid, et c'est

à la fois, quoi, ça a à la fois son bon côté et son mauvais côté.

[Motifs : perspective et limitation]

On peut y aller. [Descente des escaliers de la BnF, quai F. Mauriac] Il est de couleur un peu grisâtre. En fait il est assez chauve-souris on dirait, le bois des escaliers, et donc on voit à peine les arrêtes des bords... Y a pas trop de monde. Y a beaucoup de voitures finalement. Beaucoup de voitures, pas trop de passants par ici. C'est assez désert ce coin. L'esplanade elle est complètement déserte, à part les quelques malheureux qui sortent de la bibliothèque. Voilà, on s'approche, c'est le bruit des voitures de beaucoup plus près, c'est vraiment caractéristique.

[Figures de l'absence,
Effet crescendo]

Là, je vais vivre une expérience intense ! L'expérience des escaliers. [Silence] Bon là on descend les escaliers, la première partie. Grand escalier composé de trois parties, avec deux terre-pleins central ! Et en fait, ça abouti sur une route [quai François Mauriac]. Je sais pas, moi je le sens pas ici. J'ai pas de... ouhai...

[Vertige]

Je me rends compte que naturellement j'ai tendance à le prendre un tout petit peu en biais quand même [il est en train de descendre l'escalier]. Peut-être parce qu'il est très pentu. Du coup, tu prends pas spécialement de risques à le monter ou à le descendre de manière droite. C'est marrant, c'est comme sur une piste de ski qui est très forte, tu ne t'engageras jamais complètement de face. Par contre là, l'orientation de mon corps est beaucoup plus forte que ce que je tourne réellement, j'avance quasiment en ligne droite avec les pieds très tournés... C'est marrant ouhai, j'aurai vraiment cru qu'on pouvait descendre en ligne droite !

[Vertige]

[Depuis l'esplanade il s'approche du bord de l'escalier à l'angle du quai François Mauriac et de la rue Émile Durkheim] Ah ouhai ! Ben c'est la ligne là. Quand je me rapproche du bord, c'est vrai qu'il y a... je sais pas, c'est dur à définir... en même temps... je ressens pas des choses très claires, c'est... Bon y a une chose, c'est sûr, c'est que... ça donne pas envie de descendre. Non, je sais pas... l'escalier comme ça... C'est vrai, je l'avais pas remarqué, t'as un côté entier, une longueur et une largeur qui sont encerclés d'escaliers.

[Vertige,
Motif : limitation]

Emmarchements - Montée

Donc là on va monter sur les marches du savoir ! On va savoir si on arrive à passer les deux portes du Sphinx !... C'est vrai que ça impose un peu et... Je trouve cette architecture assez... assez... dans l'idée assez intéressante, mais en même temps je trouve ça assez impressionnant parce que c'est... Effectivement, la grande esplanade avec les bâtiments...

[Démesure, vertige]

Ouhai, des p'tites marches. On s'en fout un peu, y a de la place, on passe où on veut. C'est un peu raide... Ouhai c'est des escaliers, mais bon, ils sont pas uniquement fonctionnels, on peut se poser, s'arrêter et regarder.

[Motif : perspective]

En tout cas y a beaucoup de marches.

[Nous commençons à gravir les marches de l'esplanade. Il s'arrête dans la volée de marche du milieu] C'est assez saisissant ces petites balustrades qui semblent être en train de trébucher et de tomber... Voilà, on a l'impression, parce que les [montants] sont, ne sont pas verticaux mais callés à 45°, pour moi, on a l'impression de choses fragiles qui pourraient, d'un moment à l'autre, être emportées par le vent parce qu'il y a une perte d'équilibre. C'est chic. C'est chic mais en même temps, y a vraiment des gens qui se cassent la figure tous les jours sur ces marches. Y a vraiment des gens qui se cassent la figure, et en plus, qui se casseraient moins la figure s'il y avait des balustrades continues du haut en bas.

Mais l'architecte, bien évidemment, n'a pas supporté de faire des montées directes quoi! Si on est vraiment de ces personnes qui ont peur de se casser la figure, on va monter LÀ, traverser pour venir ICI pour retraverser et monter LÀ. Le seul vrai vide, voilà, le vrai vide dans ce cas, c'est le vide dans la tête de l'architecte, à mon avis.

[Vertige du paradoxe,
Figures spectrales]

À la différence, on pourrait presque le monter tout droit, mais là c'est clairement fatigant, on le sent, on est obligé de lever beaucoup les genoux. C'est vraiment le souvenir que j'en ai, de monter de façon très très longue. Je ne sais pas, c'était peut-être dû au fait que j'étais en train de discuter avec quelqu'un, ou je cherchais à aller ailleurs. Finalement, on n'a pas envie d'y rester non plus. Ça change complètement la représentation que je m'en faisais. Dans ma tête, j'imaginais que je le montais quasiment dans toute sa largeur.

[Motif : limitation]

J'ai pensé à un truc, ces escaliers ça me semble bien scolaire. Ah ouhai, bien scolaire. En fait, si tu pars du bas que tu vas vers la bibliothèque, c'est comme si tu re-rentres à l'école. Il y a un côté voilà, très large, les vieux escaliers, comme on peut voir dans certaines facs, qui sont énormes. Ouhai, je sais pas, il y a un côté scolaire. Je sais pas s'il a été fait si large pour inviter les gens à venir, mais si c'est le cas, ça évoque le contraire.

[Motif : limitation]

Rue Émile Durkheim et emmarchements Est

Rue Émile Durkheim - Entrer

Bon, cette esplanade elle, ou même cet ensemble il accentue encore l'effet, toujours, de monumentalité qui prédomine quand même depuis le début puisqu'on a quand même une volée de marches assez impressionnante.

[Démesure, vertige]

Bon, la BnF, pendant qu'on monte les marches. Euh... là c'est vraiment une relation... un hainamour, je dirais, parce que, enfin... Qu'est-ce qu'on peut dire d'un bâtiment qui, à cette époque utilise des tonnes et des tonnes et des tonnes de bois exotique pour faire un deck sur lequel les gens glissent et se cassent la figure à chaque fois qu'il plent ?

[Vertige du paradoxe]

Rue Émile Durkheim - Longer

Voilà, on est toujours en contre bas, mais on remonte tout doucement. Enfin tout doucement... On remonte. Et... voilà, c'est toujours pareil, on a la grande bibliothèque qui nous surplombe. Voilà. C'est vraiment très littéral, c'est LA grande bibliothèque, on peut pas... On peut lui monter dessus, mais on peut pas la dépasser.

[Motif : limitation]

En tout cas ces marches sont tellement gigantesques, pas gigantesques par leur échelle parce que ce sont des marches normales, mais par le linéaire. Quand on imagine que c'est sur les trois côtés... C'est assez étonnant en fait cette indifférenciation des côtés. Ça va très bien avec l'architecture qui effectivement n'a pas de façades privilégiées puisque chaque façade est identique. En tout cas pour les tours, et également pour le parvis puisqu'il y a des marches partout.

[Motif : limitation]

1. Expressions de la relation à l'espace finalisé par les effets sonores, les motifs de mise en vue et les figures du lieu

1.1. Les motifs de l'expérience visuelle et lumineuse de l'esplanade de la BnF

À la différence des parcours sur la passerelle Simone de Beauvoir où pour qualifier l'expression des perceptions en marche des phénomènes visuels et lumineux nous avons eu recours à des effets répertoriés ; ici il nous a semblé que les propos recueillis sont davantage l'expression de mises en vue à travers des motifs. « La notion de motif », nous disent Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud en rappelant les réflexions de Pascal Amphoux à ce sujet, « définit plus précisément une relation entre la forme et les significations »²⁶¹. Selon l'idée de mise en vue qui « vise littéralement la façon dont les objets et les individus sont donnés à voir dans le cadre construit »²⁶², et qui a été exprimée de différentes façon dans les parcours commentés, la notion de motif nous permet de qualifier « les cadres visuels mis en place, vécus et interprétés »²⁶³, car le motif est « un schéma du regard dans lequel réside une intention »²⁶⁴. Et cela est important dans la distinction des expériences entre les deux terrains étudiés car sur l'esplanade de la BnF nous sommes bien confrontés à l'expression de regards et nous verrons que l'expérience des vues y est bien moindre que sur la passerelle Simone de Beauvoir.

Pour Pascal Amphoux, dans la notion de motif « [nous] avons d'une part, selon l'étymologie, le mobile, c'est-à-dire l'intention qui donne une raison d'agir, la motivation ; nous avons d'autre part l'image, la figure, la représentation. »²⁶⁵ Nous retrouvons alors des éléments clés qui faisaient la spécificité des récits de l'esplanade, comme nous le pointions en introduction de cette partie. « La notion de motif priviliege ainsi des qualifications de l'espace qui d'une part, « réintègre systématiquement dans leur définition la dimension contextuelle des espaces, des temporalités et des usages environnants, et qui d'autre part redonnent un poids fondamental au rapport sensible et imaginaire de l'usager à l'espace considéré ». »²⁶⁶ Autrement dit, « dès lors que les usages, les rituels et les représentations ainsi que l'histoire et la théorie de l'architecture sont impliqués, on parlera en terme de motif, terme qui rassemble

²⁶¹ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*. Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p103.

²⁶² Ibidem, p 57.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Ibidem, p 103.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*. Rapport de recherche Cresson n° 23, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), p 104.

les configurations et les significations qui lui sont liées. »²⁶⁷, ce à quoi nous avons accès par les traversées polyglottes.

Perspective

Sur l'esplanade de la BnF, l'écriture architecturale s'impose directement au passant. Cet espace lui apparaît à la fois nu et sophistiqué. Il présente un dépouillement raffiné et quand même luxueux. Les surfaces et volumes sont simples et lisses, parfaitement lisibles et saisissables, la symétrie parfaite de l'espace et l'indifférenciation dans le traitement des faces et façades sont remarquables, il est sans surprise et très rapidement nous saisissons son organisation avec une partie périphérique et une partie centrale. Le luxe relève de l'utilisation de matériaux que l'on trouve rarement – et peut être même davantage en si grande quantité (surface et linéaire) – dans l'espace public ordinaire, mais aussi dans la gratuité de certains gestes comme par exemple la dissimulation des entrées et leur centralisation.

Le premier motif que nous avons relevé est la perspective. L'esplanade apparaît immense, l'échelle et l'espace disponible uniquement pour marcher sont surprenants dans un quartier neuf et très dense. La largeur des espaces marque les passants : si d'une façon générale l'esplanade est monumentale, les endroits parcourus sont avant tout larges. La grandeur considérable qui est constatée n'empêche pas cependant d'avoir affaire à un espace finalisé. Les limites sont clairement visibles, le passant reconnaît les bords, les extrémités. Il s'exprimera même en ces termes à la fin du parcours : « *J'ai quitté le parquet ! C'est fini, on change de pièce en fait* », ou encore « *On sort du parvis et c'est, on a la liberté d'avancer comme on veut* ». La mise en œuvre matérielle et la configuration des espaces contribuent à présenter une perspective qui insiste donc sur les dimension généreuses de l'esplanade tout en inscrivant des délimitations claires puisque les matériaux employés (plancher en bois, bardage en aluminium galvanisé, coloration des tours par les panneaux de bois derrière les grandes surfaces vitrées) ne peuvent pas se confondre avec tout ce qui est bâti et aménagé alentour. Une perspective qui est à la fois la présentation d'un ensemble architectural, mais qui en même temps porte l'idée de quelque chose en projet, dans le sens où il y a une représentation qui est exposée et qu'il reste cependant une vie à y inventer. Dans une telle situation, le passant est maintenu à distance et constate de larges espaces qui ne sont pas utilisés, un vide de gens et d'activités.

²⁶⁷ Ibidem.

Limitation

Ce qui survient ensuite dans les propos recueillis c'est l'expérience justement de toutes les limites qu'impose cet espace à première vue très ouvert. C'est pourquoi maintenant, après avoir prêté attention aux considérations générales des parcourants, nous allons aborder les caractéristiques distinguant des sous-espaces sur cette grande esplanade, mais aussi développer ce qui a trait aux vues et aux regards au cours de l'expérience de ce lieu.

L'esplanade de la BnF est perçue comme étant à la fois ouverte et très cadrée. L'un ne va pas sans l'autre. L'idée de cadrage évoquée ici se distingue de l'effet de cadrage relevé dans la traversée polyglotte de la passerelle Simone de Beauvoir. Le cadrage qui intervient dans le motif de limitation montre que le passant n'établit pas de relation à ce qui l'entoure, il est sans cesse renvoyé à un en deçà du cadre. Le champ de vision n'est pas fragmenté comme dans l'effet de cadrage, mais canalisé et canalise par conséquent la marche. Toute la partie périphérique de l'esplanade, que nous avions nommée « chemin de ronde » lors de la présentation des terrains d'étude, offre peu de vues en tant qu'ouverture sur les qualités du paysage du quartier. Lorsque les parcourants en parlent à quelques rares occasions c'est pour déplorer la vue du quai de Bercy, sans grand intérêt, et les lignes des immeubles derrière ; soit pour analyser les façades des immeubles bordant les rues Durkheim et Aaron, constater la maîtrise tout aussi poussée que celle de la BnF, ou bien se trouver rassuré d'y distinguer des signes de vie humaine. Les ouvertures n'ont pas été conçues avec le paysage urbain autour, elles répondent à la stricte exigence géométrique du dessin de la bibliothèque. La surprise a même été de constater qu'en passant sur le chemin de ronde nord, c'est-à-dire le long de la Seine, les regards ne se détournent pas de l'axe de la marche. Une section se distingue tout de même, il s'agit du chemin de ronde sud qui longe et/ou est bordé par le complexe MK2. C'est le seul côté de l'esplanade où elle ne se limite pas elle-même, la seule partie de l'îlot qu'elle partage avec un autre bâtiment. La présence de cette façade change le rapport d'échelle du lieu, les parcourants parlent alors d'impression d'un « passage » ou d'une « rue ». Cet espace qui semble tout à coup plus étroit et plus fermé, met à jour ce que provoque les parois verticales bordant les petits patios qui constituent la limite des parties extérieures et intérieures de l'esplanade dans l'alignement des tours. Ces parois qui laissent tout le monde assez circonspect, « scendent à voix haute » qu'elles permettent de voir ou de ne pas voir, elles brouillent l'idée d'ouverture de l'espace en général. Si partout ailleurs sur l'esplanade elles sont citées, c'est bien à cet endroit qu'elles révèlent leur réel rôle dans le vécu en marche. C'est aussi

la partie la plus fréquentée puisque c'est par cet angle sud-est que s'établit la liaison à la station de métro François Mitterrand (ligne 14), et par l'angle sud-ouest celle au réseau de bus. La vue sur le restaurant et les librairies joue aussi dans ce sens de l'habité. Enfin, cet espace est reconnu pour être le seul à offrir des vues recherchées et attrayantes sur la ville : sur Notre Dame d'un côté et sur la ville périphérique de l'autre. Ce sont les seules vues qui rattachent le passant au contexte parisien selon ses dires.

Toujours dans notre attention portée aux parties extérieures ou périphériques de l'esplanade de la BnF, il nous faut parler aussi des grands emmarchements qui « *encerclent* » ce lieu, comme cela a été dit dans les parcours commentés. Ils sont la matérialisation des bords extérieurs de l'esplanade au nord, à l'est et à l'ouest, mais aussi une limite qui s'éprouve physiquement. Ces escaliers ne sont pas encourageants, ni en descendant, ni en montant. Le linéaire qu'ils affichent et le dénivelé qu'ils comblient sont impressionnantes. S'y confronter demande alors de déployer une technique corporelle qui trompe l'esprit et contourne sa monumentalité. Descendre ou monter ne se fait pas frontalement, mais en décrivant une diagonale, les pieds et le tronc tournés de telle manière à ne pas s'inscrire dans un rapport trop direct à la pente.

Ensuite, au regard des commentaires qui nous ont été livrés en parcourant la partie intérieure de l'esplanade, il apparaît que c'est là l'espace le plus contraignant. Même si s'y trouvent centralisées les entrées est et ouest donnant accès aux salles de lectures, tout semble fait pour entraver et allonger le cheminement et éloigner sans cesse les usagers de la bibliothèque. Aucun accès n'est direct. Les translateurs sont placés au détour des tours d'où que l'on vienne. L'usager se sent empêché dans sa marche et exprime son expérience comme le déploiement d'une stratégie cheminatoire. Pour nous, c'est là qu'apparaît clairement un regard qui analyse et prend parti face à la configuration de l'espace central. On comprend alors que les angles jouent un rôle fondamental. Il faut savoir les distinguer et les anticiper. Ils sont à la fois des points à atteindre mais aussi à négocier pour pouvoir développer sa trajectoire la plus efficace possible.

Enfin, du point de vue visuel toujours, dans cette partie centrale dont « la pièce majeure » (à la fois comme tableau et comme espace) est le grand patio, cela fait dire au passant de l'esplanade qu'elle est un lieu de privation. Les vues sont impossibles sur ce « *trou* » monumental au cœur de l'esplanade et de la bibliothèque. Les coursives aménagées sur ses longueurs sont trompeuses. Elles laissent supposer, par le décaissement qu'elles proposent, de

pouvoir approcher de plus près le patio et l'observer ou le contempler plus aisément, mais il s'avère par expérience qu'il n'en est rien. Les garde-corps très épais empêchent cette vue. Le meilleur point de vue sur le grand patio nous l'avons finalement en regardant au-dessus des parois qui font office de garde-corps le long de ses petits côtés, lorsque le regard, accidentellement, dépasse la vision surplombante sur les translateurs.

Climat

À présent, nous souhaiterions proposer un autre motif qui ressort de l'expérience de l'esplanade de la BnF : le climat. Au fil des parcours, de nombreux commentaires faisaient état des conditions climatiques qui accompagnaient ce moment de marche. Ce fait de prêter attention à tous les commentaires qui ont trait au climat (ensOLEILlement, ombRE, température, vent) et de faire la proposition de les regrouper sous l'étiquette « motif climatique » doit cependant être énoncé avec quelques précautions et en faisant quelques observations.

Dans la limite des traversées polyglottes, ces paroles sur le climat ne répondent pas strictement (ou pas complètement) à la définition de « motif ». Si elles expriment généralement une relation à la forme de l'environnement parcouru assez clairement, elles nous donnent cependant très peu d'éléments concernant une relation de signification. Et pour cela il n'y a qu'à se rappeler des exemples tels que « *Oh, purée ! [Bourrasques de vent sur l'enregistrement]* », ou « *Ouchh, ça y est, il fait très froid...* », lorsque les personnes s'engouffrent dans le chemin de ronde sud (de l'ouest vers l'est). Les expressions verbales de ce motif climatique ouvrent tout de même parfois à des réflexions qui sont de l'ordre de la connaissance empirique du lieu et de ces permanences. Par exemple lorsqu'il est dit « *Je m'en rends compte maintenant en parlant, que, intuitivement, empiriquement et de manière un peu inconsciente, j'ai des connaissances sur les conditions climatiques de ce plateau.* » ; ou encore « *Ça pour moi c'est très caractéristique de cet endroit-là du parvis, j'ai l'impression que le vent tourne autour des tours. J'en n'ai pas du tout la certitude, je ne sais pas comment ça fonctionne, mais j'ai vraiment l'impression que les tours organisent du vent autour d'elles.* » Comme nous allons le voir aussi, il semble que le motif climatique ne soit pas uniquement un schéma du regard et cela en particulier lorsqu'est exprimé le ressenti des températures, la sensation de froid. Ceci dit, le climat motive dans le sens où il impacte la façon de marcher : « *S'il y a un petit peu de soleil, je vais l'avoir le matin et je n'aurai pas autant froid. Donc sinon je marche plus vite...* », « *Certainement parce qu'il fait froid et qu'il y a du vent, donc du coup on a envie de vite*

en sortir pour aller là où on veut aller. » Le fait de prendre en considération la récurrence de ces commentaires nous fait émettre, en fin de compte, quelque chose qui serait plutôt de l'ordre d'une hypothèse d'analyse et que nous proposons en tant que motif climatique. Parce qu'il s'agit d'éléments qui apparaissent dans les traversées polyglottes à de nombreuses reprises et que cela était très présent dans nos notes lors de notre phase d'immersion (soit par des commentaires révélant que nous nous préparions à être exposée au vent fort, exprimant sa persistance ou bien alors le fait d'avoir trouvé un endroit abrité), nous supposons leur importance vis-à-vis de l'expérience de l'esplanade de la BnF, tout en mesurant que nous n'avons pas les outils, ni les connaissances et non plus le protocole pour en exploiter davantage le rôle et la signification. C'est une hypothèse aussi parce que du point de vue des analyses il nous reste encore un corpus de terrain à explorer et exploiter, et que c'est peut-être avec les vidéos que nous pourrons développer l'importance de ce motif climatique comme relation à l'esplanade de la BnF en marchant.

Comme nous l'avons déjà indiqué, ce motif climatique renvoie à plusieurs formes : l'ensoleillement et avec lui les surfaces exposées ; en contraste les ombres, celles des tours projetées au sol ; la température ou les sensations de froid ; et enfin le vent. Du point de vue de l'ensoleillement, les parcourants nous rappellent les propriétés matérielles du sol en bois, patiné au fil du temps qui devient réfléchissant et dont la teinte gris-argent tend vers le blanc et entraîne un éblouissement. Un éblouissement qui existe aussi par temps de pluie lorsque l'eau stagne à la surface des lames de bois et reflète le ciel gris-blanc. Si ces phénomènes étaient aussi présents sur la passerelle Simone de Beauvoir, sur l'esplanade de la BnF un effet d'exposition se greffe à eux, du fait de la grande surface qu'elle représente. « *Ouh là quand ça cogne, y a pas beaucoup d'ombre...* » : il est ici difficile d'y échapper, de trouver le repos des yeux et d'atténuer l'impression de la chaleur. L'ensoleillement implique aussi l'ombre et à deux, en offrant une alternance dans les surfaces, ils rendent le passant présent à la fois au déplacement du soleil et lui exposent le temps qui passe ou des repères dans la journée. Si la clarté est écrasante, nous remarquons que sur l'esplanade de la BnF les ombres apportent avec elles du relief. L'ombre rappelle vivement la présence des quatre tours sur deux plans : tout d'abord au sol, en dessinant des zones sombres, des contrastes, mais aussi verticalement car certaines de leurs façades deviennent elles aussi dans ce cas-là de hautes surfaces foncées. L'idée de relief qui accompagne l'ombre est perçue aussi par la variation de température et une fraîcheur qui s'élève dans l'air avec elle. Les sensations de fraîcheur (l'été) et de froid (tout le reste de

l'année), généralisées à l'ensemble de l'esplanade constituent le dernier élément du motif climatique qu'évoquent les passants dans les parcours. C'est une caractéristique constante qui se présente simultanément au vent. « *On est un peu en plein vent. En plein vent c'est peut être un peu fort, mais en tout cas on sent bien l'air ici.* » « *Bon là on se choppe les courants d'air habituels, y a toujours du vent et ça caille donc... j'me les caille !* » « *Très venté... Toujours !...* » « *Il fait toujours froid ici [passage entre la tour T3 et le MK2], c'est frais donc l'été on peut être content de ce petit passage. Mais la plupart de l'année il fait un peu frisquet quoi.* » Et le vent nous ne savons pas en parler, une seule image est exprimée où, dans le contexte de l'esplanade de la BnF, quelque chose rappelle le bord de mer, vaste espace dégagé et exposé.

1.2. Matité, bourdon et immersion : les qualités sonores de l'esplanade de la BnF

Concernant les effets sonores que nous avons pu reconnaître dans les propos recueillis sur l'esplanade de la BnF, nous distinguons deux aspects du son. Là encore, l'une se rapporte aux matières mises en œuvre dans l'espace et l'autre à la relation sonore établie avec l'environnement urbain (en résumé, la circulation automobile).

Matité et Debureau

Dans le rapport aux matières, le passant est attentif et est en attente d'entendre le son de ses pas sur cet immense deck en bois. Seulement il note que « *les pas ne sonnent pas* », les pas ne font pas de bruit, ni les siens, ni ceux des autres passants. Le son est assez sourd, absorbé, comme sur la passerelle Simone de Beauvoir. L'effet de matité se distingue cependant de celui de la passerelle car ici il nous semble, à travers les expressions relevées, qu'il s'accompagne d'un effet Debureau²⁶⁸ : sur ce sol en bois, le passant s'attendait à entendre son pas claquer, ce qui n'advient pas comme il le fait remarquer. D'autre part, le son de ses pas devait aussi inscrire les circonstances : il marche sur l'esplanade de LA grande bibliothèque, par conséquent c'est comme s'il aurait dû y avoir une sonorité qui accompagne et marque cette circonstance, la

²⁶⁸ Effet Debureau « Dans cet effet, l'attention recherche un son encore inouï, comme par exemple la voix d'une personne muette. Le nom de l'effet vient de Jean-Baptiste Debureau (1796-1846), mime célèbre au procès duquel le Tout-Paris se déplaça pour entendre la voix du personnage. Par extension, cet effet caractérise l'identification d'une source sonore et le constat qu'une fois découverte, celle-ci n'a plus aucun intérêt particulier. », in Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, p 52.

solennité du moment. Le bruit meurt tout de suite alors qu'on ne s'attend pas à cela. Le passant avait attribué un potentiel sonore au plancher de bois sous l'effet de ses pas, seulement, il n'y a qu' « *un petit bruit* », « *un son assez sourd* », un léger bruit de ses propres pas et même pas celui des pas des autres passants. Ce plancher, potentiellement accompagnateur de l'événement de la marche dans cet espace est en quelque sorte décevant, même en forçant le pas il résiste, il ne donnera pas l'occasion d'entendre ce à quoi l'on s'attendait. C'est comme si l'espace ne voulait pas prendre en compte ou rendre compte de sa présence. Son intérêt baisse alors et se détourne.

Bourdon et ubiquité

Le sol de l'esplanade de la BnF peut, certes, être présenté comme un grand deck en bois, mais dans le détail de sa réalisation, et parce qu'il constitue en fin de compte le toit de ce socle qui enferme les salles de lectures, il comprend aussi des zones d'accès à des conduites techniques ou de ventilation recouvertes d'un caillebotis métallique. La différence de matière, qui apporte une différence de sonorité, mais aussi parce que les bruits mécaniques²⁶⁹ qui s'en échappent l'ont fait remarquer par tous, tout d'abord comme première fois où un son se produit en marchant sur l'esplanade, mais aussi d'où s'échappe un bourdonnement²⁷⁰, ce son mécanique régulier ubiquitaire²⁷¹. Les effets de bourdon et d'ubiquité, associés aux caillebotis métalliques caractérisent un son qui occupe l'espace mais pour lequel il est difficile d'identifier clairement d'où il vient et de quoi il provient. Il nous semble d'ailleurs que cela met en avant la caractéristique de matité déjà pointée de cet espace, mais aussi le fait que l'esplanade soit un espace très venté. Le piéton a alors peu de chance en passant de clairement identifier les sources.

Rumeur, crescendo, filtrage : immersion

²⁶⁹ Les translateurs est et ouest en tant que source d'une rumeur mécanique continue ne sont pas relevés, comme s'ils n'appartenaient pas à l'environnement de la marche sur l'esplanade, mais qu'ils faisaient déjà partie de l'expérience de la bibliothèque.

²⁷⁰ L'effet de bourdon est un « effet caractérisant la présence dans un ensemble sonore d'une strate constante, de hauteur stable et sans variation notoire d'intensité. (...) De nombreux systèmes techniques engendrent des constances sonores qui se rapprochent de cet effet, même si les fréquences concernées ne se limitent pas aux sons graves qui le caractérisaient à l'origine. », in Jean François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, p 28.

²⁷¹ L'effet d'ubiquité est un « effet lié aux conditions spatio-temporelles de propagation, et marquant la difficulté ou l'impossibilité de localiser une source sonore. », ibidem, p 141.

D'une façon générale, l'esplanade de la BnF est associée à la représentation d'un espace étonnamment calme et silencieux. À cette empreinte sonore qui la caractérise, les passants y associent la contribution d'une faible fréquentation et sa configuration en îlot protégé du bruit urbain. La circulation automobile, comme marque de l'environnement sonore de la ville, est évoquée à plusieurs reprises au cours des parcours commentés, toujours aux mêmes endroits : du côté nord de l'esplanade, de différentes manières entre le déambulatoire, le chemin de ronde et le quai François Mauriac. Dans la partie centrale du déambulatoire nord, le son des voitures laisse émerger une rumeur identifiée par le piéton. Il la situe en face, au loin, plutôt de l'autre côté de la Seine sur le quai de Bercy. Dans un effet crescendo qu'il exprime en cheminant du déambulatoire vers le chemin de ronde, le passant nous révèle – comme à lui-même – une sorte de zone seuil dans l'alignement des tours et des petits patios bordés de leur paroi galvanisée. À cet endroit l'aménagement s'établit en dispositif filtrant, atténuant la rumeur urbaine, préservant le cœur de l'esplanade d'intrusions sonores extérieures. D'autre part, lorsque l'esplanade est qualifiée, en référence à l'environnement sonore, de « *monde du silence* », de « *monde de Nemo* » ou de « *Grand Bleu* », cela révèle la perception d'une immersion dans le silence. Les expériences mettant en avant des matières absorbantes et des dispositifs architecturaux filtrants, l'esplanade se constitue en îlot. S'affirme alors une certaine fermeture sur l'extérieur et l'impression d'une certaine distance aux choses de l'environnement urbain. De là peut-être pouvons-nous comprendre la perception de la circulation depuis le quai François Mauriac. Le long de cette rue, au pied du grand emmarchement de la face nord de l'esplanade, le son des voitures remplit l'espace et comme le note l'un des parcourants, « *plus que dans une rue normale* ». Si l'on peut penser à un effet des escaliers constituant une paroi qui peut renvoyer les ondes, il n'en reste pas moins qu'ils sont en bois et nous avons vu à plusieurs reprises sa qualité absorbante. Et d'autre part, l'espace présente une configuration très ouverte. Par contre, ne s'agirait-il pas ici d'une réaction à une impression constante de calme et de silence sur l'esplanade de la BnF ? Peut-être que le son des voitures paraît envahissant en contraste avec l'isolement et la protection des bruits de la ville qui avaient lieu plus haut en parcourant l'esplanade.

1.3. Figures : pratiques et spectres

Sur l'esplanade de la BnF, rendre compte des figures de l'ambiance dans la marche donne à lire une différence encore une fois assez marquée entre les deux terrains de notre étude, au regard de ce que nous avons analysé sur la passerelle Simone de Beauvoir. La constitution d'un rapport à la présence d'autrui et à l'autre est difficile car, comme cela a été rappelé à de nombreuses reprises au fil des parcours, l'esplanade de la BnF est peu fréquentée. Une fréquentation qui se trouve en plus atténuée, comme dissoute, par l'échelle du lieu : il est plus facile de se retrouver à distance d'autres passants plutôt qu'à proximité tellement la surface de l'esplanade est grande et les différentes trajectoires renvoyées sans cesse à des contournements qui génèrent directement de la distanciation.

Il n'y a « *pas grand monde* », « *pas beaucoup des gens* », « *absolument personne* », « *pas beaucoup de monde* », « *pas foule* », « *pas trop de monde* », ou encore il y a « *peu de gens* » ; voilà les expressions qui résument la présence isolée du passant lorsqu'il marche sur l'esplanade de la BnF. Des remarques qui amènent certains à préciser en fin de parcours que finalement, les personnes que l'on y croise, si ce ne sont pas des chercheurs ou des étudiants, ne peuvent être que des personnes perdues ou des touristes. Par conséquent, la première figure perçue lors de la déambulation marque surtout un défaut de présences, de rapport à autrui à la fois du fait de son absence à proprement dit, ou de sa dissolution dans l'immensité du lieu.

Les sportifs, les stratégies

Cependant, parmi ces rares présences, les parcourants ont relevé certaines pratiques qui mettent en lumière des figures que nous pouvons distinguer en deux types emblématiques de l'esplanade de la BnF : les sportifs et proche d'eux d'une certaine façon les personnes pressées, puis les stratégies.

Les joggers sont vraiment institués en figure du lieu, et nous rejoignons par nos observations ce commentaire récurrent dans les parcours commentés. Cet Autre athlétique permet d'ailleurs d'énoncer la qualité de cet espace en tant qu'il est propre à accueillir et servir à un entraînement sportif, le plancher assurant en quelques sortes un ménagement physique du corps. En cette qualité, l'esplanade de la BnF est inscrite comme terrain d'entraînement des jeunes pompiers de Paris, comme nous avons pu l'observer à plusieurs reprises. Tout comme la vue de sportifs, les parcourants projettent dans cet espace la pratique d'autres activités sportives comme la possibilité pour eux-mêmes de s'y adonner, le repérage des personnes pressées donne l'occasion d'insister sur les dimensions de l'esplanade et du temps conséquent

qu'il faut pour la traverser en même temps qu'il devient certain qu'on se presserait bien soi-même aussi.

Enfin, dans les propos recueillis nous identifions la figure du stratège. Cette personne se rend remarquable par son attitude de cheminement qui trahit à la fois sa connaissance du lieu, ses habitudes ainsi que sa détermination à rejoindre un endroit précis de l'esplanade ou à proximité. Le stratège peut aussi être la personne que nous accompagnons dans un parcours commenté et qui nous explique l'établissement de sa trajectoire par rapport à la configuration de l'espace et à la nécessité de sa présence ici, entre obligation et besoin de sa pratique ordinaire. Il est lui-même stratège car il sait détecter cette condition qu'il partage avec d'autres passants aperçus ou croisés sur l'esplanade. La trajectoire réalisant une ligne droite ou une diagonale sur certaines parties de l'esplanade, l'orientation du corps « à l'angle » – ces points d'articulation d'un sous-espace à un autre – sont autant d'expressions d'un déploiement de la marche nécessairement stratégique dans la fréquentation quotidienne de l'esplanade.

Les figures spectrales

Au-delà de ces figures présentes physiquement sur l'esplanade de la BnF, nous avons relevé un certain nombre de figures spectrales dans les récits en marche. Ces spectres sont de plusieurs ordres : il y a ceux qui s'apparentent à des apparitions fantastiques et ceux qui menacent ; ceux qui se constituent en spectre au moment du parcours commenté mais que l'on a déjà croisé sur l'esplanade, qui sont comme des personnages récurrents et que nous n'avons pas rencontré cette fois-ci ; et enfin ceux qui, en tant qu'objets de l'environnement, se voient personnifier et pour lesquels il y a une insistance sur leur appartenance au monde du vivant. Cela nous amène donc à considérer le sens de ces évocations et représentations d'autres présences du point de vue de l'expérience quand l'espace est caractérisé avant tout par le fait qu'il en rassemble peu de réelles.

En parcourant l'esplanade de la BnF, le premier spectre évoqué est la figure du vigile. Tout au long de la journée, pendant les heures d'ouverture de la bibliothèque, des vigiles (seul ou à deux le plus souvent, mais pouvant être parfois jusqu'à quatre) effectuent une ronde sur l'esplanade. Nous les voyions chaque jour passé sur le terrain, mais nous ne les avons jamais rencontrés lors des parcours commentés. Pourtant ils ont été cités. Personne n'ayant jamais eu affaire à eux (ni les parcourants, ni nous-même) le discours est un peu caricatural à leur égard, révélant une incertitude sur ce à quoi s'attendre en marchant dans cet espace : à une menace

latente qui justifierait leur présence ou bien à la menace d'une sanction qu'ils peuvent asséner. Pour tous, l'esplanade de la BnF est connue pour être surveillée.

Dans le même genre de figure incontournable de l'esplanade et qui définit cet espace comme une menace réelle par temps de pluie, les passants rappellent les personnes qui chutent sur ce plancher glissant dans de telles conditions climatiques. Dans les escaliers ou sur la terrasse, lorsqu'ils s'affranchissent des chemins aménagés de bandes antidérapantes, glisser et tomber est chose courante sur l'esplanade de la BnF, chacun en a conscience, c'en est malheureusement une caractéristique.

Dès lors que le passant en vient à évaluer les performances architecturales et de conception de cet espace, c'est l'architecte qui surgit, comme si, l'air de rien, dans cet espace maîtrisé, contrôlé, il planait au-dessus ; comme si c'était lui encore, plus de dix ans après sa réalisation, qui tirait les ficelles.

Ensuite il y a les fantômes et autres guignols. L'esplanade de la BnF est un espace très mis en scène, qui expose tout mais dont on découvre en marchant des détails qui permettent alors de se dire que non, finalement, et même contrairement à ce que l'on veut nous faire croire, nous n'accédons pas à tout et des portes à la surface de volumes ou parois isolées pourraient bien cacher ou laisser échapper des fantômes ou des marionnettes. Dans la solitude et certainement même plus dans la sensation d'isolement, le passant se raconte des histoires, ou est appelé à des contes fantastiques.

Enfin et pour finir avec ce registre des spectres fantastiques, comme nous l'évoquions en amorce de ce thème, des objets de l'environnement sont personnifiés. Les végétaux, arbres et arbustes sont comme pris à partie en tant qu'êtres vivants et l'on s'indigne pour eux, sur le sort qui leur est réservé dans ce lieu : mis en cage, transplantés, retenus par des câbles, leurs conditions de vie sont assez inhumaines. De la même manière, les lampadaires marquent une présence. En l'absence d'autres personnes, on se raccroche à eux, on les commente comme si on venait de croiser quelqu'un. Par leur haute stature et leur forme en « Y », ils sont soit des « gardiens », soit des « noyés » levant les bras au ciel pour donner l'alerte de leur perdition. Nous retrouvons là encore un imaginaire qui ne présume rien de bon, comme une intranquilité qui couve, l'entretien d'un malaise.

2. Expressions du mouvement propre de l'esplanade de la BnF : le vertige

Dans ce deuxième temps de l'analyse de la traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF, comme cela a été le cas pour la passerelle Simone de Beauvoir, nous nous sommes intéressée à tous les propos qui ne se rapportaient pas à la « simple » expression des impressions sensibles. Suite à l'analyse des données du premier terrain d'étude et comme nous l'annoncions dès l'introduction de ce septième chapitre concernant l'analyse de la marche sur l'esplanade de la BnF, nous nous sommes réellement interrogée si au fil des parcours commentés les personnes sollicitées exprimaient de leurs perceptions quelque chose d'autre que le fait d'être saisi, un vécu réduit à une certaine mise en état corporelle, autrement dit une variation du rapport aux phénomènes sensibles. Il s'est alors avéré très important de ne pas perdre de vue ce que nous avions noté lors des retranscriptions et de la composition des traversées polyglottes, à savoir que le genre des discours était très différent d'un terrain à l'autre. La difficulté (ou subtilité) vis-à-vis des paroles recueillies sur l'esplanade était de comprendre que le discours réflexif et critique qui en ressortait n'était pas l'expression d'un « être distant » propre au moment gnosique et au mouvement finalisé mais bien celle d'un vivre présentiel. Alors, pour l'esplanade de la BnF en considérant tous ces commentaires d'où se dégageait l'expression de tonalités affectives, nous avions bien accès à des variations de l'ordre du « comment de l'être donné » comme le disait Erwin Straus à propos du moment pathique de la perception. Seulement cela n'apparaissait pas du tout de la même façon que sur la passerelle Simone de Beauvoir, c'est-à-dire à travers la mobilisation différente des modalités sensorielles. Les propos introspectifs et qui rapportent un état de crise dans la traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF font état d'un être présent, d'une disposition où le passant est pris dans la relation à ce qui l'entoure et où plus que les sens en eux-mêmes c'est sa disposition affective qui est le vecteur de l'expression de cette expérience.

L'échelle des tonalités affectives dans le mouvement unique de vertige

D'autre part, mais toujours en lien à ce qui vient d'être énoncé, par rapport à la forme d'expression du moment pathique de la perception de l'esplanade de la BnF et l'expérience de son mouvement propre, en étudiant les propos recueillis rapportant les tonalités affectives des passants, nous avons réalisé qu'ils nous indiquaient aussi l'échelle à laquelle le rapport à cet

espace s'établit. Cela est primordial dans la compréhension des expériences et c'est ainsi que notre premier résultat fût de reconnaître le vertige comme mouvement unique de l'esplanade de la BnF lors des parcours commentés. Selon les premières observations où la perception sur l'esplanade oscille entre expression de l'espace finalisé et expression de sentiments forts par rapport à cet espace *en général*, nous n'étions donc pas dans le schéma selon lequel (comme sur la passerelle Simone de Beauvoir) l'expérience compose entre moments gnosiques et moments pathiques avec les différentes modalités sensorielles. Comme le faisaient les parcourants dans leur récit en marche, changeant d'échelle entre ce qui relevait du discours sur l'espace finalisé et ce qui était de l'ordre du discours réflexif et critique et parlant alors de l'esplanade dans son ensemble, il nous fallait aussi changer d'échelle pour l'analyse du mouvement propre de l'espace.

Le vertige s'est alors présenté comme le mouvement unique qui s'étend à l'ensemble de l'esplanade de la BnF comme le vécu d'une seule phase, d'un seul moment pathique qui traverse toute l'expérience de la marche. En se rappelant que l'expression du moment pathique et que le mouvement présentiel tendent à un « devenir-un », ce changement d'échelle a ouvert une interrogation sur une possible nuance, dans cette situation, entre « devenir-un » et « universel ». Autrement dit, le mouvement de vertige de l'esplanade de la BnF nous fait nous demander si le passant n'est pas plutôt dans la relation d'un universel de l'esplanade plutôt que dans le vivre d'un devenir-un. Cette question nous nous la posons aussi parce que les paroles recueillies que nous étudions dans ce second temps nous ont rappelées à certains principes de la phobie (que nous mentionnions au début de la deuxième partie). En ce sens, notre interrogation porte sur la difficulté pour le passant à « faire corps » avec son environnement (selon le principe qu'énonçait Odile Duboc) lorsqu'il exprime à travers sa disposition affective une sorte de submersion. Dans la situation phobique, au « faire corps » se substitue une « incorporation » de ce qui entoure et un malaise par rapport à cela. L'esplanade de la BnF est un partenaire complexe comme nous allons le voir avec la suite de l'analyse. Relevant d'une architecture tout à fait maîtrisée et de qualité, l'esplanade révèle pourtant un manque (dans le sens de mettre en crise comme dans l'espace phobique) qui répond à l'expérience et aux qualités d'un espace dont la charge symbolique est très forte, qui est paradoxalement inquiétant.

2.1. De la monumentalité à la démesure : vertige

Tout au long des parcours commentés, les personnes insistaient sur le caractère de cette architecture maîtrisée et monumentale mise en œuvre pour l'esplanade de la BnF. Cette esthétique de style international n'inscrit pas des expériences d'une relation au « beau », mais plutôt l'établissement d'un rapport qui suscite de l'intérêt tout en s'imposant au passant. Ce dernier ne compose pas avec cet environnement construit, il est dominé et s'y soumet. C'est là toute la force de la maîtrise que fait ressortir cette architecture, et c'est dans ce sens aussi que certains notent que les années passent sur cet espace sans l'atteindre. Une permanence que ni le temps, ni sa fréquentation n'affectent, « *depuis qu'il a été construit il se démode pas, il vieillit pas trop.* »

Quelques images convoquées en marchant – telles que « *monstre sacré* », « *à l'échelle des pharaons* », « *les marches du savoir* » ou encore le rappel du passage des « *deux portes du Sphinx* » – attestent de la monumentalité du lieu qui est donné à parcourir. La maîtrise comme la monumentalité impressionnent, c'est-à-dire qu'elles affectent, qu'elles touchent à l'état affectif des personnes, même jusqu'à les excéder. La monumentalité évolue jusqu'à la démesure, une variation critique qui laisse place à un rapport de crise du passant dans l'espace. D'impressionnante, cette architecture peut alors être repoussante, d'*« efficace »* et *« gratuite »* elle est aussi *« capricieuse »*. La démesure, cette monumentalité qui atteint donc l'excès, touche plusieurs registres de l'expérience. Ainsi, elle crée un décalage entre dénomination et forme. Par exemple le grand patio, tellement il est « *grand* » justement, n'est plus un patio, c'est un « *trou* » comme nous l'avons lu à plusieurs reprises dans les traversées polyglottes. Le passant n'y reconnaît plus certaines formes comme il ne s'y reconnaît plus non plus, les hommes s'assimilant entre eux à des fourmis ; il relève du manque, du vide, de l'absence. Cette architecture excède aussi dès lors qu'on réalise que l'empêchement, qui règne et s'étend à l'ensemble de l'esplanade, pour qu'il ait lieu, des aménagements ont été construits pour ne jamais servir. La gratuité du geste à ce point de la démesure signifie une dimension symbolique de l'espace qui va trop loin. Presque insupportable et provocante dans certaines situations – par exemple avec les parois d'accès aux petits patios, ou bien la végétation mise en cage aux extrémités est et ouest de l'esplanade – elle laisse perplexe. Cette sorte de « *hainamour* », comme le formule l'un des passants et qui pointe ici, nous entraîne vers le paradoxe qui existe et s'organise dans toutes les relations à cet espace.

2.2. La fascination de l'esplanade de la BnF : vertige du paradoxe

L'esplanade de la BnF fait naître une fascination qui caractérise une disposition paradoxale du passant dans cet espace. Toujours à travers le prisme du geste architectural, nous comprenons à ce niveau de l'analyse que l'esplanade exerce une profonde impression sur les passants au même titre que ces derniers expriment la subir. Ici, la fascination s'établit à partir du relevé de singularités de mise en œuvre de cet espace : l'utilisation du bois, l'introduction du végétal dans cet espace et la façon dont il se dessine à travers les trajectoires. Ces particularités, telles qu'elles sont commentées, révèlent sans cesse le passant en prise avec des contradictions. Nous citions auparavant « l'hainamour » comme coprésence affective, nous allons voir avec ce qui suit qu'elle se décline aussi entre ravisement et indignation, entre agacement et enchantement.

Sur l'esplanade de la BnF, matériaux et aménagements impliquent concomitamment « luxe » et danger. Ainsi, le bois utilisé pour l'ensemble de la surface du sol de cet espace devient une « *trop belle matière* » dans la ville parce qu'elle provoque des chutes nombreuses par temps de pluie. La préciosité de la matière apparaît en ce sens superflue. Nous retrouvons ce même principe du paradoxe dans la relation aux garde-corps installés dans les escaliers. Leur design, qui les présente avec des montants non pas verticaux mais avec une certaine inclinaison, implique qu'ils soient perçus dans une certaine fragilité alors qu'ils devraient rassurer : « *on a l'impression de choses fragiles qui pourraient, d'un moment à l'autre, être emportées par le vent parce qu'il y a une perte d'équilibre. (...) C'est chic mais en même temps, y a vraiment des gens qui se cassent la figure tous les jours sur ces marches.* » « *C'est assez saisissant ces petites balustrades qui semblent être en train de trébucher et de tomber* ». Les grands emmarchements présents sur trois faces de ce socle qu'est l'esplanade de la BnF, s'ils signalent un accès généreux, le linéaire est si important et le dénivelé à franchir si abrupte, ils découragent et détournent plus qu'ils n'invitent à rejoindre le haut. Dans la même lignée, les qualités remarquables de l'esplanade telles que l'ouverture ou son intemporalité déjà évoquée sont sujettes, elles aussi, à cette perception paradoxale du « *bon et mauvais côté* ». L'ouverture de cet espace implique le fait d'y être exposé aux regards ainsi qu'aux conditions climatiques. Par conséquent, s'il est dégagé et aéré, il est aussi froid : les gens sont distants et la température ressentie plutôt fraîche toute l'année. Son intemporalité implique deux tendances contradictoires : si l'esplanade ne montre

aucun signe d'usure ou de dégradation, le passant relève en même temps qu' « *on voit pas de traces d'appropriations ou quoi que ce soit. Y a même pas un graffiti. Y a rien, donc ça manque un peu de vie.* »

L'introduction du « vivant » sur l'esplanade de la BnF offre une seconde entrée dans ce phénomène du paradoxe. Que ce soit à propos des passants eux-mêmes – à propos desquels nous avons déjà précisé que leur présence était à ce point discrète qu'elle suggérait davantage l'absence – le règne végétal, dont on a pu mesurer l'importance en découvrant son institution en figure du lieu, occupe de nombreux commentaires entre fait heureux et pathétique. Voir introduit du végétal et donc du vivant dans un tel espace est souligné par un certain engouement. Mais ce qui transparaît au fil des parcours, c'est sa condition pathétique sur l'esplanade qui amène avec elle de vifs sentiments d'exaspération et d'indignation. Le végétal peine à subsister dans ce contexte et fait peine à voir. Le passant évolue auprès d'un naturel artificiel et transplanté, un naturel malmené. La première provocation est liée aux « cages à végétaux », ces portiques plantés d'arbustes, qui sont disposés en alignement le long des chemins de ronde est et ouest, aménageant un passage filtrant entre les escaliers latéraux et le pourtour de l'esplanade. Ce qui signifie la vie normalement, renvoie finalement ici à l'idée d'emprisonnement. Ce conditionnement est choquant à la fois par l'image produite, mais aussi parce que les arbustes meurent. Et il en va de même avec le grand patio dont certains s'amusent à rappeler que son aménagement végétal était voulu dans l'idée de restituer une forêt, et d'autres de pointer une autre limite de ce concept qui en appelle à des essences rares que personne ne peut réellement contempler, ou encore moins aller déambuler entre. Et cela selon le mode de privation institué à la BnF. Ces arbres transplantés, de haute taille, ont dû être câblés pour assurer leur maintien. Et l'on entend parfaitement : « *Et ces pauvres arbres enterrés... Aaah... Avec des essences rares paraît-il ! On les voit à peine. Ouhai...* » « *Bon je l'appelle la forêt parce qu'elle est voulue comme une forêt, mais ça fait vraiment transplantation avec ces pins qui pendouillent un peu, qui ont besoin de supports pour ne pas tomber les uns sur les autres. C'est un peu pathétique en fait.* » L'idée conceptuelle d'introduire de la végétation est en soi enthousiasmante, elle n'est d'ailleurs jamais remise en cause, mais par contre ce qui est dénoncé, c'est la réalisation qui ne fournit pas les conditions nécessaires au « bon accueil » du végétal et provoque l'indignation (dans une extension au vivant, c'est aussi ce qui était pointé pour le piéton tout particulièrement avec le sol en bois). Un même objet entraîne une relation à deux facettes et avec elle des sentiments contradictoires qui déstabilisent.

Enfin, si souvent les tonalités affectives évoluent du ravissement vers une certaine forme de colère, toutes n'évoluent pas dans ce sens unique. Mais peut-être que là encore l'échelle spatiale entre en jeu, ou en tout cas le détachement des objets ou sous-espaces qui constituent cette esplanade, pour la considérer davantage dans son ensemble. Par exemple dans la marche – avec la contrainte des trajectoires liées aux détours implacables – de l'agacement le passant peut rejoindre une forme d'euphorie, reconnaissant dans cette manière de déambuler une forme de cérémonial. « *Ça emmerde les autres mais moi j'aime bien le fait de monter sur la plateforme, de contourner la tour, de descendre la rampe qui est là, pour ensuite descendre deux fois deux escalators distincts, pour ensuite prendre un grand couloir pour aller à mon espace de travail. (...) cette espèce de cérémonie de descente me calme énormément. C'est... Il nous donne l'impression que peut-être que ce que je fais a une certaine importance ! Ahahahahah [rire]!* » Et cela semble aussi aller dans le sens de cet autre remarque : « *la plupart des gens que j'ai emmené visiter, ils arrivent là et ils sont, ils disent que c'est pas très beau mais je sais pas, y a quand même quelque chose d'intrigant. (...) je connais personne qui soit passé ici et qui ait trouvé ça sans intérêt.* » Cela marque, selon nous, l'évolution dans la marche d'une attitude finalisée à une présence. Par rapport à l'un de ces deux derniers exemples – celui de l'établissement d'une cérémonie – nous nous sommes posée la question de savoir si, au lieu du vertige nous n'avions pas plutôt affaire à un mouvement d'ascension, tel que le définissait Ludwig Binswanger (joie et déploiement). Mais nous resterons sur la proposition de qualification de vertige car la variation de l'agacement à l'euphorie n'est pas en jeu lors d'une même déambulation a priori. Hors, jusqu'à présent nous avons considéré ces variations de mouvement au fil d'une seule marche. Parler ici d'ascension impliquerait alors de parler d'autres rythmes dans d'autres échelles temporelles. Cela ne nous semble pas incongru, seulement, nous nous contenterons ici de poursuivre dans la cohérence de cette structure que nous avons posée depuis le début de ces analyses.

2.3. Regarder et être regarder : le vertige par l'intranquillité

Jusqu'à présent, en considérant les différentes manières à travers lesquelles s'exprime le mouvement de vertige sur l'esplanade de la BnF, nous avons mis à jour deux directions possible de sa structuration : dans un premier temps des rapports du passant à son environnement où la démesure inscrit une crise d'identité, puis ceux qui s'articulent à la

fascination. Cet éclairage construit en référence à la phobie nous amène à évoquer une troisième direction, celle pour laquelle les tonalités affectives signent une présence par le regard (en regardant et par l'impression d'être regardé). La psychopathologie nous expliquait à ce propos que l'intranquillité dans la phobie est celle de l'angoisse à « combler le vide au lieu de l'Autre ». Selon ce que nous avons pu relever, cet intranquillité se fait jour de deux façons : l'une précisément liée à la confrontation au grand emmarchement où se manifeste une indétermination du passant comme une irrésolution de son engagement ; l'autre plus générale à l'étendue de l'esplanade de la BnF, où du trouble est déterminé par une présence de l'absence.

Les escaliers sont déjà revenus à plusieurs reprises dans cette seconde partie d'analyse, et cela est certainement dû au fait que, très tôt, il a été possible d'y relever des indices du vertige. Le langage ne le nommant pas directement était pourtant assez éloquent quant à cet indéterminé qui fait le vertige. Des expressions telles que « *Je sais pas, moi je le sens pas ici* » ou « *quand je me rapproche du bord (...) je sais pas, c'est dur à définir (...) je ressens pas des choses très claires (...) ça donne pas envie de descendre* » montrent bien l'impossibilité de dire ce rapport aux escaliers, ce dans quoi le corps est engagé. Des images comme « *le bord* », « *le précipice* » et « *comme sur une piste de ski* » indiquent la confrontation qui passe par le regard. C'est par le regard que le corps est déstabilisé, emporté dans le mouvement de vertige. C'est un regard qui ne pose pas le corps, qui ne le fixe pas, mais qui l'emporte, l'engage. C'est pour ça aussi que le corps, qui n'est pas lui-même à l'origine de la perception de ce vertige, se comporte comme dans un système de réponse. C'est comme cela que nous entendons les commentaires qui font état d'une parade corporelle pour déjouer ce dans quoi son regard plonge le passant : un changement dans l'orientation du corps pour biaiser, où le tronc se détourne de la frontalité de la pente (bien plus que les pieds d'ailleurs) pour pallier à cette irrésolution à s'engager.

Enfin, avant de conclure sur cette analyse du mouvement de vertige dans la marche et dans l'esplanade de la BnF, nous avons noté une autre manifestation du vertige par les regards. Cette fois-ci, c'est moins directement « le passant qui regarde » qui est au centre de ces observations, mais ses commentaires où il exprime son impression d'être regardé, où qu'il soit dans la partie centrale de l'esplanade. Et l'intranquillité vient ici du fait qu'il ne sache ni par qui, ni d'où, ni comment il est regardé, surveillé. Comme nous l'évoquions déjà avec la figure du vigile, lorsque l'on en arrive à l'idée de surveillance, cela signifie à la fois être exposé et vulnérable pour celui qui est surveillé. Il y a du malaise entre l'impression que « *personne ne*

nous verrait » ou celle d'être « *au zoo* ». Le passant est pris dans ce mouvement qui lui fait réaliser sa condition isolée en même temps que son extrême exposition dans ce vaste espace dégagé et cerné. Dans les deux cas il est vulnérable. L'esplanade de la BnF est inquiétante parce qu'on y est isolé et qu'on ne remarque pas de caméras de surveillance alors que l'espace inspire lui-même un tel dispositif de tous les côtés. Cette surveillance invisible est alors elle-même propice à l'intranquillité et le tourbillon de ces pensées est vertigineux du point de vue du passant.

Pour conclure, ce second temps de l'analyse de la traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF au cours duquel nous nous sommes attachée à rendre compte du mouvement de vertige en tant que direction de signification majeure et remarquable ici dans sa structuration à partir de ces grands sentiments, de ces tonalités affectives que sont la crise d'identité, la fascination et l'intranquillité ; et pour amorcer le déplacement de notre attention, non plus sur des paroles habitantes, mais sur le travail vidéo qui a été réalisé pour cette recherche – et qui devrait compléter les premières analyses par une attention portée plus directement à l'expression dans les corps des mouvements de chaque espace –, nous souhaiterions mettre en avant un commentaire qui est pour nous à la fois énigmatique par la question qu'il nous amène à formuler, et en même temps certainement tout à fait caractéristique de l'expérience présente de l'esplanade de la BnF. « *Y a un côté peut-être un peu jeu, aussi, qu'on pourrait faire sur ce sol qui est... qui est inhabituel quand même en ville... Alors, est-ce qu'on peut croire qu'on est sur un bateau ? Bof, c'est difficile !... Ouhai, l'imaginaire viendrait des pieds tu vois ! Des pieds et du ciel. Et l'entre deux c'est... c'est froid !* » Que se passe-t-il donc du point de vue de l'expression des corps parcourant l'esplanade de la BnF par rapport aux directions de sens et tonalités affectives – exprimées à voix haute en marchant – qui tendent, comme nous venons de le voir, au mouvement de vertige ?

3. Synthèse sur l'analyse des moments pathiques de l'esplanade de la BnF

Esplanade de la BnF			
	Qualités de l'environnement	Qualités de l'expérience	
Expressions des moments gnosiques de la perception	Motifs visuels (dimension réflexive, regard sur)	Perspective Limitation (renvoi à un en-deçà du cadre, à soi) Climat	Sens et sensation de l'enfermement dans l'ouvert
	Effets sonores	Effets de matité et Deburau Effets de bourdon et d'ubiquité (fond sonore mécanique et balayage par le vent) Rumeur, effets crescendo et de filtrage (immersion dans le silence, isolement)	Effacement du passant en tant qu'être sonore Immersion Isolement
	Figures	Les sportifs (ceux qui détiennent la vérité du détournement de cet espace) Les stratèges (ceux qui luttent avec l'espace) Les spectres (les marqueurs d'un espace inquiétant, menaçant (vigiles, architecte, fantômes, les noyés (réverbères), le végétal))	Inconfort palpable de la condition marchée, voire malaise
Expressions des moments pathiques de la perception	Tonalités affectives	Crise d'identité (monumentalité et démesure) Fascination (les paradoxes) Intranquillité (regarder et être regardé)	Direction de sens unique du vertige, un espace dans lequel s'inscrit une relation d'ordre pathologique (un vertige phobique)

Illustration n° 45

Synthèse des expressions des moments gnosique et pathiques de la perception de l'esplanade de la BnF.

Au regard de ce second temps d'analyse, que pouvons nous retenir ? De quels prolongements et limites l'exercice de distinction des moments gnosique et pathique de la perception dans les parcours commentés de l'esplanade de la BnF rend-t-il compte ? La première remarque dont nous pouvons faire part, parce que cela n'est peut être pas visible dans le compte rendu donné dans les pages précédentes : l'analyse de la traversée polyglotte de l'esplanade de la BnF a été laborieuse ! C'est en fait ce que trahissait la proposition d'une seule traversée polyglotte, à la différence de ce que nous avions fait pour la passerelle Simone de Beauvoir. Averti de ce fait, en récapitulant dans un tableau toutes les caractéristiques de l'expérience de l'esplanade et avec l'expertise de la passerelle, cette étape nous amène à formuler des remarques au sujet du cadre analytique constitué et éprouvé à travers l'étude de deux terrain et d'une même méthode. Nous pouvons mettre ainsi en avant des remarques selon deux perspectives : l'une sur le sens que prend au fil des analyses la formule « mouvement propre de l'espace » d'un terrain à l'autre, et l'autre sur ce que l'on apprend des limites des registres d'analyse que nous avons mobilisés ici.

Comme nous le faisions remarquer en introduction de ce chapitre, les paroles recueillies donnaient à entendre (lire) une forme de discours très différente de celle rapportée dans la traversée polyglotte de la passerelle. À propos de la marche sur l'esplanade, bien qu'elle amène à parcourir un espace public, les discours laissent transparaître le fait qu'il s'agit du passage obligé pour se rendre à la bibliothèque. Le rapport est celui-ci : passer ici pour se rendre dans le bâtiment qu'elle recouvre. La dimension usagère, déterminée, est donc très présente et marquée. Par rapport au doute que nous formulions d'ailleurs par rapport au fait que les personnes fassent l'expérience de moments pathiques de la perception lorsqu'elles parcourent l'esplanade de la BnF, avec l'appui des résultats d'analyse, nous répondons finalement que oui, mais cela s'exprime spécifiquement par les tonalités affectives, et c'est visiblement une caractéristique propre à ce terrain. Les paroles en marche montrent qu'il n'y a pas d'évidence sur la médiation corporelle, mais en revanche une sur l'implication de « l'être » dans cet espace. Cet « être émotionnel » traduit dans les propos des passants montre aussi une échelle de relation différente qui nous entraîne vers la formulation de l'existence d'un mouvement unique de la présence dans cet espace : le vertige pour l'ensemble de l'esplanade. L'analyse de ces parcours commentés constitue donc un exemple remarquable de l'expérience présente trouvant son expression dans les tonalités affectives, comme une seule humeur qui s'étend et se répand à l'ensemble de l'espace. D'une manière beaucoup plus flagrante que dans l'analyse de

la traversée polyglotte de la passerelle Simone de Beauvoir, nous avons pu mesurer à quel point notre grille d'analyse n'est pas suffisante/satisfaisante pour mettre à jour ce qui est de l'ordre des moments pathiques de la perception. Pour l'esplanade de la BnF nous ne retrouvons ni mises en vue, ni effets sonores, ni même l'expression d'un partenariat des corps. Ce ne sont donc pas les registres uniques de l'observation des moments pathiques de l'expérience au regard de ce grand sentiment, de cette humeur vertigineuse – entre crise d'identité, fascination et intranquillité – qui traverse l'ensemble des parcours de l'esplanade. Nous avons donc une interrogation par rapports à quels pourraient être les outils les plus appropriés pour mieux mettre à jour dans nos analyses ce qui relève des tonalités affectives. Enfin, la dernière remarque que nous voulions faire concerne le terme « propre » de la formule « mouvement propre de l'espace ». S'il montre le caractère unique de la rencontre d'un passant et d'un environnement, suite à ces deux étapes d'analyse, d'un terrain puis de l'autre, cela montre aussi que chacun offre une expérience unique aux passants. Chaque site réunit des conditions de l'expérience particulières et plonge les passants dans une expérience existentielle qui lui est propre. Le mouvement de vertige que l'on retrouve dans les deux terrains trouve une expression tout à fait différente entre l'un et l'autre. Cela montre bien la composition singulière de la relation à eux, à leurs qualités, selon leurs configurations matérielles et sensibles. Sur l'esplanade de la BnF, le vertige est une expression presque pathologique (avec des marqueurs phobiques) de la relation de présence dans l'espace.

Chapitre 8 - Analyses vidéographiques des mouvements de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir

À partir de l'analyse des traversées polyglottes et donc des paroles en marche, nous avons cherché, à travers l'approche vidéographique, à observer ces mouvements de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir dans l'expression des corps. Ces observations se sont faites de différentes façons, mais surtout, en croisant des regards. C'est pour cette raison d'ailleurs que, si le travail à partir des rushes a débuté par un visionnage de l'ensemble des séquences enregistrées, par leur classement par espaces filmés et par des visionnages à répétition par groupe de séquences « d'un » espace ; très vite nous sommes entrée dans la « manipulation » de ces séquences : par exemple en en mettant certaines bout à bout, ou en lançant des projections simultanées, ou bien encore en utilisant un mode de lecture inversé faisant défiler les images de la fin au début de la séquence.

Juste avant nous disions que cette analyse est le fruit du croisement de regards : cela renvoie à différents aspects du travail vidéo, d'un bout à l'autre de sa réalisation, c'est-à-dire depuis le terrain jusqu'à la proposition de séquences montées en petits films comme forme de restitution du travail de recherche via ce médium. Autrement dit, l'analyse des vidéos, si elle s'est faite en lien avec les réflexions qu'a apporté le travail sur les films de danse et sur les traversées polyglottes ; notre attention allait en direction à la fois des corps individuels et des corps collectifs (avec l'idée du contrepoint telle que la proposait William Forsythe dans *One Flat Thing, Reproduced*), traversant les différents « espaces » de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir, mais aussi en considérant les positions et postures qui avaient été les nôtres au moment de filmer. Notre intention par rapport au travail de montage est d'essayer de restituer des résultats de recherche sous forme filmique et, au-delà du cadre de cette thèse, proposer à la discussion ou à la réflexion sur les ambiances architecturales et urbaines cette forme de restitution²⁷².

²⁷² La question de l'approche vidéographique des ambiances est explorée depuis quelques années au Cresson. Cela a donné lieu à la tenue de deux séminaires de recherche sur ce thème en octobre 2010 et novembre 2011. Aurore BONNET, *Détour vidéographique et corps en mouvement dans l'espace public*, 3 novembre 2010, ENSA Grenoble. Aurore BONNET, Laure BRAYER (eds.), Guillaume MEIGNEUX, *Vidéo & Ambiance. Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*, 25 et 26 octobre 2011, ENSA Grenoble, <http://www.ambiances.net/index.php/fr/conferences/270>. Deux thèses sont aussi en cours sur ce sujet au laboratoire : Laure Brayer, *Dispositifs vidéographiques et paysage urbain*, sous la direction de Jean-Paul Thibaud et

Les analyses vidéo de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir s'accompagnent donc des films *Vertige et Abandon. L'esplanade de la BnF et Vertige, abandon, ascension et envol. La passerelle Simone de Beauvoir*, disponibles tous les deux sur le dvd ci-joint et aux adresses suivantes : <http://vimeo.com/57918666> pour l'esplanade de la BnF, <http://vimeo.com/57918665> pour la passerelle Simone de Beauvoir. Nous ne pourrions donc qu'inviter le lecteur à les visionner une première fois dès à présent, avant de prendre connaissance des résultats d'analyse développés par la suite.

1. Vertige et abandon : l'esplanade de la BnF

Les résultats de l'analyse présentés ci-après, s'appuient sur le découpage et l'organisation des séquences montées dans le film « Vertige et abandon. L'esplanade de la BnF ». Pour nous, l'expérience de la marche est ici remarquable sous trois aspects, selon trois grandes variations qui lui sont propres. Le film se compose en trois parties rendant compte chacune, de l'une de ces variations à la fois spatiales, temporelles et de mouvement des corps en marche. Nous avons distingué trois types d'espaces sur l'esplanade : ceux d'entrée, avec le passage à l'angle sud-est le long du complexe MK2 et les grands emmarchements ; le déambulatoire, cet espace « intérieur » enceint par les quatre tours et son chapelet de petit patios où la marche s'organise autour du grand patio et des entrées est et ouest de la bibliothèque à proprement dit ; et pour finir la partie nord du chemin de ronde (du côté de la Seine). De la même façon, nous retenons trois grands moments de la journée : le matin de 8h30 à 10h30, marqué par les arrivées des lecteurs ; l'heure du déjeuner (entre 12h et 14h) ; et la fin d'après-midi, à partir de 16h et jusqu'à 19h (limite au-delà de laquelle nous ne pouvions plus filmer par manque de lumière au moment de notre travail de terrain). Enfin, s'il résulte de l'analyse des traversées polyglottes que le mouvement de l'esplanade est celui du vertige, l'analyse des vidéos nous en révèle un autre, celui d'abandon, qui complète cette proposition des trois variations propres à la marche sur l'esplanade de la BnF.

1.1. Entrer dans l'esplanade de la BnF : première variation sur le mouvement de vertige (de 0'11" à 7'43")

Affluence à l'angle sud-est entre 8h30 et 10h30 : une forme du mouvement de vertige (de 0'11" à 4'29")

Dès lors qu'il s'est agit de filmer sur l'esplanade de la BnF, l'accès par l'angle sud-est s'est clairement singularisé car il « abonde » en passants (une abondance à rapporter au contexte de l'esplanade, ce qui est tout à fait relatif face à la considération d'une foule en général). Cette agitation se caractérise à la fois d'un point de vue spatial et temporel. C'est un phénomène circonscrit dans le temps, manifeste le matin entre 8h30 et 10h30 – heure au-delà de laquelle les personnes qui arrivent sont moins nombreuses et par conséquent, les arrivées plus diffuses – ; et limité dans l'espace car remarquable depuis l'angle du complexe MK2, dans le déambulatoire sud jusqu'au premier passage à l'extrémité du patio de la tour T3 et permettant de rejoindre l'intérieur de l'esplanade et l'entrée est de la bibliothèque. Le flux des arrivants est à la fois continu et sous forme de vagues pour lesquelles on reconnaît l'effet du métro qui déverse régulièrement son flot de personnes à la station François Mitterrand toute proche (ligne 14). Cet espace est animé par l'impulsion donnée par les passants qui surgissent à l'angle du complexe MK2 et gagnent l'angle du petit patio. La définition d'une trajectoire collective est manifeste : une diagonale réalisée par chacun créant un mouvement partagé par tous. (Voir illustration n° 46, photogramme 1). Le support vidéo permet de remarquer très vite cet autre phénomène lui aussi révélé dans les parcours commentés : le silence et l'effet de matité de cet environnement. Nous voyons toutes ces personnes défiler mais nous ne les entendons pas marcher. Nous n'entendons pas le son de leurs pas (ou alors très brièvement avec certaines chaussures à talons). Ce décalage entre la foule et le silence, dont rendent compte ces séquences, est la marque du vertige sonore dès l'entrée sur l'esplanade de la BnF.

Dans cette précipitation de tous dans ce passage, quelques personnes se distinguent tout de même. Il y a les « lecteurs » qui sont arrivés par les escaliers de la rue Émile Durkheim. Ils ne surgissent pas dans le cadre de la caméra au même endroit que la majorité des passants, il viennent de derrière et non pas sur le côté. Mais surtout, ils réalisent sur quelques mètres une trajectoire rectiligne (dans l'axe de la caméra) avant d'adopter la diagonale caractéristique et nécessaire. Remarquons aussi que certaines personnes ne se résolvent pas à prendre cette direction et continuent tout droit dans ce passage le long du complexe MK2.



1.



2.



3.

Illustration n°46

Une trajectoire collective principale vertigineuse.

De l'angle du complexe MK2 à l'angle extérieur du petit patio de la tour T2, accès sud-est de l'esplanade de la BnF. Photogramme 1, impulsion du début de journée ; Photogrammes 2 et 3, des engagements isolés.

D'autres personnes, quant à elles, coupent le champ de la caméra, soit pour poursuivre sur le chemin de ronde est (c'est souvent le cas des joggers), soit pour entrer tout de suite et directement dans la tour T3. Quelques personnes aussi sont à contre-sens du mouvement collectif, elles sont très peu nombreuses et parmi elles on reconnaît essentiellement les vigiles et le personnel d'entretien des espaces extérieurs. Enfin, chez ces personnes qui se distinguent, certaines expriment le vertige que représente à la fois le fait d'accéder à l'esplanade de la BnF et d'avoir à faire face à ou à faire avec cette impulsion motrice collective. Ces personnes expriment alors l'acte d'arriver seules et de ne pas savoir où aller avant de se décider à suivre l'animation et de se greffer au mouvement dominant, de s'engouffrer dans le passage le long du complexe MK2. (Voir illustration n° 46, photogrammes 2 et 3). Ces corps sont contenus, les bras serrés contre eux, ils avancent d'un pas différent, moins assuré. L'élan marque moins de détermination, moins de quotidien aussi²⁷³.

Dans le film, la première séquence de cette première partie est organisée autour de trois plans-séquences suivis de six plans courts enchainés. Entre le premier plan et le troisième plan, le point de vue de la caméra évolue. Il se rapproche à la fois des corps mais aussi de l'angle du patio, de cette charnière où s'articulent les trajectoires et les espaces. Le cadre se redéfinit à chaque fois en trouvant appui sur les éléments matériels de l'environnement. Il donne un fond à la marche sur cette très vaste esplanade en intégrant l'une des bornes du cheminement principal, la paroi en bardage d'aluminium du second petit patio. Dans le deuxième plan réalisé au zoom, la dimension (au sens métrique du terme) de l'espace et la distance entre les corps réapparaît lors des franchissements de l'angle. Notons que cette distance entre les passants nous la réalisons beaucoup plus difficilement lorsque nous les voyons progresser de dos tous dans la même direction. Cela joue donc comme une ouverture dans le plan. La captation de la marche dans une nouvelle direction redonne du relief à cet espace qui se trouve

²⁷³ Dans l'analyse des parcours commentés, les trajectoires n'avaient pas été traitées en tant que telles, mais du point de vue du passant, érigent celui-ci en figure de stratège. Nous nous étions posée la question de savoir si les trajectoires ne pouvaient pas constituer un motif. Nous ne nous y étions pas résolue car il était difficile de discerner, dans les paroles recueillies, en quoi elles pouvaient motiver la marche au-delà d'une recherche d'efficacité en déjouant, ou en conciliant avec, les aménagements et donc de dépasser un rapport à l'espace finalisé. À partir du travail d'analyse vidéographique, ce choix pourrait être remis en question. Parce qu'à travers la vidéo nous sommes moins dépendant de l'expression du caractère inflexible de la trajectoire qu'à accomplir le passant, du fait que l'environnement se redéploie différemment à travers la caméra et que nous nous retrouvons à observer des situations captant des coprésences (et non pas le point de vue du passant en train de marcher) ; alors il nous semble que l'on peut reconnaître aux trajectoires cette dimension du motif. Les images vidéo réalisées – faisant référence à des postures différentes de celles de la parole en marche – donnent à voir l'établissement des trajectoires comme motif ou expression collective intégrant des dimensions contextuelles d'espace, de temps, de pratiques et de signification différentes, partagées par les passants et la personne filmant et les embarquant dans un mouvement vertigineux.

sinon très écrasé par la masse des personnes qui convergent dans un même mouvement. Le troisième plan propose un autre cadrage et une autre position de la caméra, plus près des passants et plus engagés dans le mouvement se dégageant de ces trajectoires qui se répètent. Le cadre est resserré sur le garde-corps du premier patio et bute contre la paroi du second, pour capter la marche qui s'organise depuis le chemin de ronde sud vers l'entrée est de la bibliothèque. L'espace est à la fois réduit et davantage rempli par les corps. Ces trajectoires du contournement manifestent un mouvement vertigineux. Un vertige qui naît de l'égrenage des passants, de la distance entre chacun comme de la ronde sans fin qu'ils dessinent autour du patio par leurs trajectoires mises à jour à la fois par le fond constitué par la paroi verticale et les garde-corps ajourés qui rendent possible la lecture d'une continuité. (Pour l'évolution du point de vue de la caméra au cours de cette première séquence, voir illustration n° 47). S'il y a des diagonales dans la marche, il y a du « biais » dans la captation. Si l'esplanade distancie les corps, des proximités existent et l'environnement sonore évolue aussi, comme le cadre. Nous n'entendons toujours pas le son des pas, mais le rapprochement est signalé par la perception des sons du vent qui froisse les sacs en plastiques Monoprix (commerce situé entre la station François Mitterrand et la BnF) contenant des repas du midi.

L'enchaînement des six plans courts qui suivent insiste sur l'une des manifestations du vertige dans l'expression des corps, sur quelque chose de visible et de repérable dans les plans précédents (mais qui demanderait certainement un visionnage à répétition) à savoir les mouvements de tête. Le mouvement de tête est celui qui sert à accrocher son regard par anticipation, à se préparer à ce qui approche ; ou bien à regarder derrière soi comme pour se rattacher à quelque chose de connu car déjà parcouru, avant de plonger dans un autre espace, dès qu'un autre espace vertigineux se présente à soi au tournant, dès qu'un nouvel espace s'ouvre.

Entre 9h30 et 11h30, faire face au vertige de l'accès par les grands emmarchements (de 4'29" à 7'43")

Comme nous l'indiquions en amorce, les circulations d'accès à l'esplanade de la BnF ont aussi été observées dans la matinée au niveau des grands emmarchements qui bordent sur trois côtés l'esplanade de la BnF. Là encore un angle se distingue : l'angle nord-ouest (pour lequel nous pouvons rappeler le lien qui peut s'établir à la station de métro « Quai de la gare » (ligne 6) à proximité de ce côté-là de l'esplanade).



1.



2.



3.

Illustration n°47

Rappel sur l'évolution du cadrage dans la captation du vertige.

De l'angle du complexe MK2 à l'angle extérieur du petit patio de la tour T2, accès sud-est de l'esplanade de la BnF.

Le premier plan-séquence du film montre davantage cet espace comme un lieu de croisement, comme cela ressortait de l'ensemble des vidéos. (Voir illustration n° 48, photogrammes 1 et 2).

À la différence de ce que nous observions pour l'angle sud-est, si celui-ci est le plus fréquenté en considérant les trois faces qui présentent des escaliers, nous n'y retrouvons pas un mouvement si radicalement orienté, même s'il y a cependant là aussi des trajectoires en diagonale qui surviennent. Ces dernières opèrent davantage en parade du mouvement de vertige, comme manière de déjouer l'effet impressionnant de la pente, que cela soit pour monter ou pour descendre, plutôt qu'être une seule manière d'efficacité.

Ce que la vidéo nous apporte de plus que les parcours commentés par rapport à cela, ce sont d'autres formes stratégiques d'échapper à la forte impression générée par ces escaliers monumentaux. Il y a en ce sens l'exploitation des paliers intermédiaires, donnant plus de confort et une pause dans la descente. En cheminant sur ces paliers, les corps dégagent plus d'assurance, les appuis qui s'étaient tissés entre les personnes lorsqu'elles se retrouvent à plusieurs à marcher ensemble – se donnant la main ou le bras, étendant un corps dans l'autre – se défont. (Voir illustration n° 48, photogrammes 3 et 4). Nous avons pu noter aussi dans l'analyse des vidéos qu'en descendant, la troisième volée de marches est abordée plus complément : d'ici la rue et le trottoir sont proches et cette ultime volée d'escalier (laissant derrière elle les deux autres) reprend le gabarit d'un escalier traditionnel. En montant, l'élan qui fait gravir les marches deux par deux s'épuise aussi au niveau du premier palier.

Le deuxième plan-séquence rappelle lui aussi d'autres manières de mettre en défaut ce vertige qui pèse à travers les grands emmarchements. Ceux des rues Aaron et Durkheim sont plus utilisés pour monter ou descendre que ceux le long du quai François Mauriac, même si la fréquentation de ces trois parties est très dissoute au regard des distances couvertes. Ce que permettent les escaliers latéraux c'est l'exploitation de la pente de la rue avant de s'y confronter. Les passants entament souvent l'ascension des escaliers après les avoir longés et réduisent ainsi le nombre de marches à gravir. Ce qui est tout autant remarquable sur les escaliers latéraux, c'est le dessin des trajectoires qui gagnent la proximité des passages vers l'intérieur de l'esplanade ; dans un premier temps pour arriver au sommet face à un passage entre deux « cages à végétaux », mais aussi au niveau du passage entre les deux tours. Pour descendre, les trajectoires s'amorcent de la même façon dans l'idée de ces prolongements et connexions entre les différentes parties de l'esplanade. (Voir illustration n° 48, photogrammes 5 et 6).

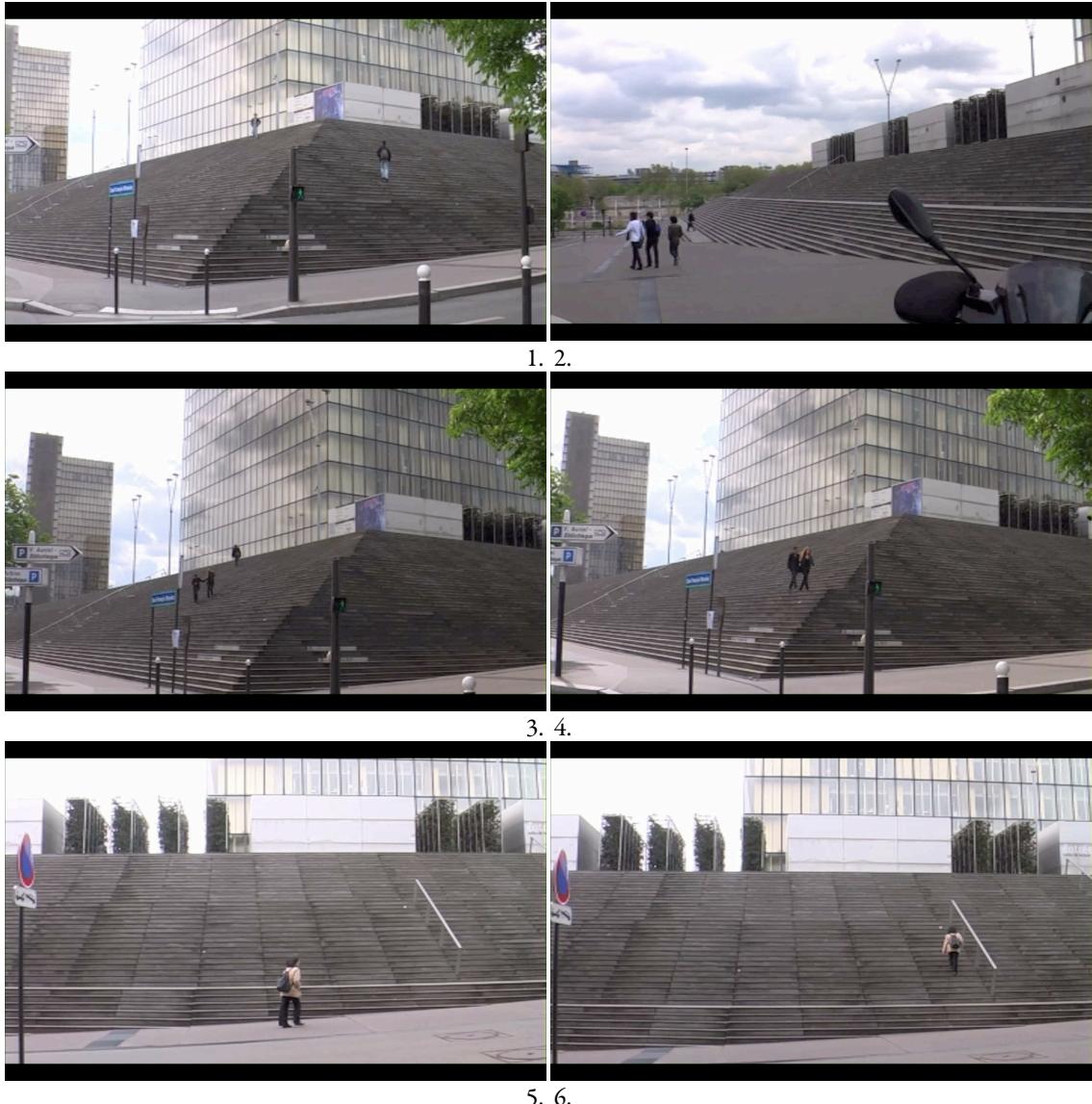


Illustration n°48

Les grands emmarchements dans l'analyse vidéo du vertige

De l'angle du complexe MK2 à l'angle extérieur du petit patio de la tour T2, accès sud-est de l'esplanade de la BnF. Photogrammes 1 et 2, observation des croisements à l'angle nord-ouest de l'esplanade de la BnF ; Photogrammes 3 et 4, l'exploitation des paliers en répits du mouvement de vertige ; Photogrammes 5 et 6, déjouer l'ascension vertigineuse des escaliers dans la pente de la rue Aaron.

L'enchaînement de plans plus courts à la fin de cette séquence, montre différentes formes d'appréhension de ces situations qui varient avec le relief et la distance à la rue.

1.2. Déambulatoire, vertige de l'isolement et abandon : deuxième variation sur les mouvements de l'esplanade de la BnF

Le vertige de la marche en solitaire (de 7'43" à 9'48")

Ce que révèle la deuxième partie du film des analyses vidéo de l'esplanade de la BnF (à partir de 7'29"), c'est l'expérience d'une enceinte. Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, ce ne sont pas les quatre tours et l'ensemble des petits patios dans leur alignement qui jouent ce rôle dans l'expérience, tout au plus ils constituent une barrière filtrante. Ce que nous nommions « déambulatoire » au début de notre étude par rapport au schéma spatial qu'il pouvait représenter, suggère dans la marche d'éprouver l'enceinte. Cet espace dans son ensemble, s'il se définit comme l'intérieur de l'esplanade, en le parcourant il rend présent à une extériorité, d'être tenu à l'écart. Le déambulatoire entoure le grand patio et à ses extrémités les entrées est et ouest de la bibliothèque. Cet espace est clairement délimité et cerné (avec l'idée des regards que nous avions relevée dans les traversées polyglottes). Il faut se soumettre à de longues trajectoires en solitaire pour accéder à ce qui est sérieusement, précieusement gardé dans ce lieu-bâtiment. C'est comme si ce qui se passe là est accessoire, comme si marcher ici renvoyait à une idée périphérique : les accès sont différés, le passant isolé. À la différence des autres parties de l'esplanade, en parcourant les longues et larges surfaces du déambulatoire il n'y a pas, pour ainsi dire, de moyens de rendre la marche efficace. Il faut se résoudre à marcher en ligne droite, longtemps. On retrouve la construction et constitution de proximités dans la marche dans un petit périmètre autour des entrées est et ouest de la bibliothèque : le lecteur se rapprochant des parapets des petits côtés du grand patio pour s'inscrire dans le parcours d'accès institué, en se retrouvant aussi à converger vers le même endroit comme d'autres. (à titre de repère dans le film, voir illustration n° 49, photogramme 1). À proximité des entrées on voit de nouveau, à certains moments, le défilé des arrivants, plus isolés et plus rares que dans le passage sud. Il y a quelque chose d'encore plus solennel dans ce défilé, peut-être parce que les distances parcourues ont été plus longues encore. Dans ce périmètre il y a du surgissement.

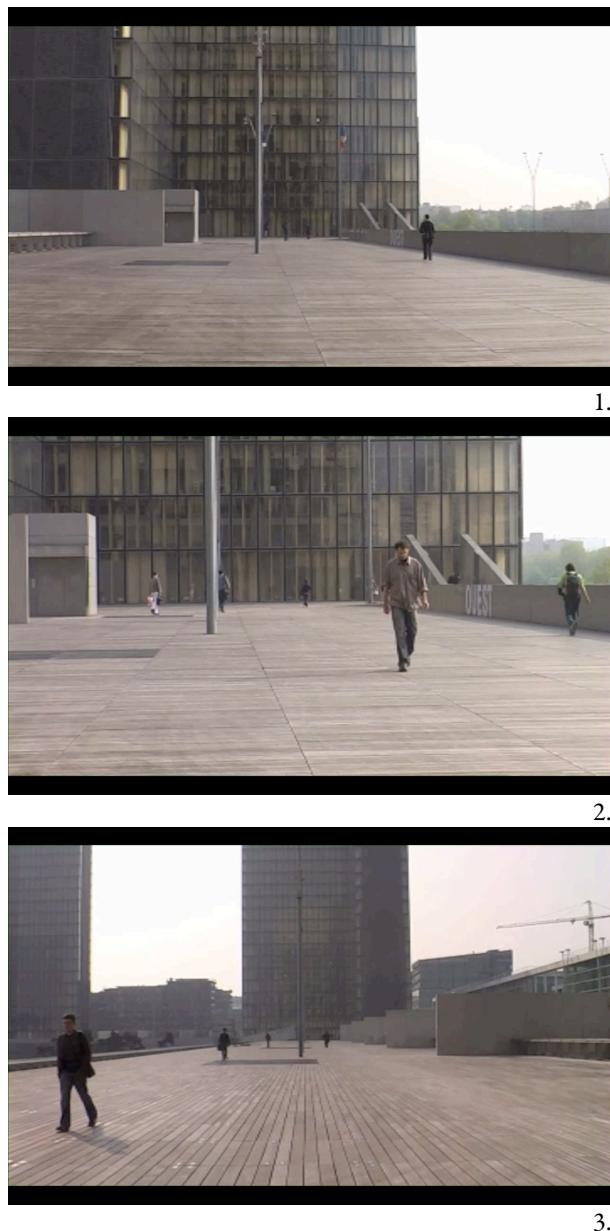


Illustration n°49

Le mouvement de vertige dans le déambulatoire.

Photogramme 1, isolement ; Photogramme 2, comme marcher sur un fil ; Photogramme 3, quand le temps s'impose à l'expérience.

Au bout des tours des personnes arrivent perpendiculairement à la direction de cet espace, cachées par les parois cloisonnant les passages entre les petits patios, elles surgissent dans le déambulatoire comme des balles de flipper. Si en marchant lors des parcours commentés plusieurs personnes soulevaient des interrogations quant au rôle de ces parois ; à travers la caméra l'idée s'impose qu'elles sont là pour masquer les présences, pour dissimuler les mouvements des passants, comme s'il s'agissait de renforcer – par un dispositif qui n'y prétendrait pas parce qu'il laisse apparaître le paysage alentour – l'impression d'être seul dans cet espace.

Le deuxième plan séquence de cette partie regarde venir un passant, élancé dans la traversée du déambulatoire ouest. Comme plein d'autres, comme « en règle générale », il avance les yeux rivés au sol. Du vertige à marcher « au milieu de nulle part », il fixe son attention en direction de ses pieds, comme s'il augmentait sa surface d'appui ou bien comme s'il s'assurait de toujours avoir un sol sous lui. Il jette quelques petits coups d'œil latéraux de temps en temps, mais sa marche est concentrée (corps et trajectoire), comme s'il n'y avait que peu de place où marcher, qu'une ligne pour passer. (Voir illustration n° 49, photogramme 2).

Enfin, ce que l'analyse des vidéos réalisées dans le déambulatoire a rendu visible c'est cette conscience du temps qui était exprimée lors des parcours commentés. Dans cet espace, l'expérience des distances s'incarne dans la perception du temps long (et non pas d'une progression dans l'espace) et c'est le temps qu'il faut aux personnes pour sortir du cadre de la caméra qui révèle les distances. Souvent en visionnant les plans-séquences du déambulatoire, nous avions l'impression de voir se rejouer la célèbre scène du couloir de *Playtime* de Jacques Tati²⁷⁴, sous entendant que la réalité était truquée. (Voir illustration n° 49, photogramme 3).

De l'abandon dans le déambulatoire : de 12h à 14h et après 16h (de 9'48" à 12'51")

Tout ce que nous avons rapporté jusqu'à présent à propos des analyses vidéo du déambulatoire n'a de sens que si nous précisons une période dans une variation temporelle journalière et saisonnière (ou climatique). Car comme nous allons le voir maintenant en faisant référence à la seconde séquence de la deuxième partie du film de l'esplanade de la BnF, le mouvement de vertige tel qu'il apparaît dans le déambulatoire n'est pas l'unique mouvement dont le passant fait l'expérience. À partir de midi, il peut y avoir de l'abandon dans cet espace qui borde le grand patio. Ce que nous avons pu observer de manifeste de la mise à jour du mouvement

²⁷⁴ Jacques TATI, *Playtime*. France, Italie, 1967. Dvd, The Criterion Collection, 2001, 124 min.

d'abandon dans les vidéos, semble se structurer autour de trois variables : comme nous l'avons déjà indiqué, du créneau horaire ; qui s'accompagne aussi de la présence de passants d'un autre genre (le déambulatoire n'est plus exclusivement fréquenté par des « lecteurs ») ; et pour compléter la triade, des conditions climatiques (météorologique et saisonnière). À l'heure du déjeuner, dès les premières journées douces et ensoleillées du printemps, des personnes viennent s'asseoir au soleil sur les quelques marches des coursives qui bordent le grand patio. Si l'air et le vent sont frais, elles s'installeront de préférence sur les marches les plus basses pour s'abriter davantage. D'espace d'isolement le matin lorsqu'il est traversé par les lecteurs, le déambulatoire évolue en espace préservé (calme, bien exposé, spacieux) que d'autres personnes en plus de celles qui fréquentent les salles de lecture viennent investir (lycéens, personnes qui travaillent dans le quartier, etc.). Manger ne se fait pas dans la précipitation, les gens prennent le temps, restent un moment à discuter, à s'observer à l'issue du repas. (Voir illustration n° 50, photogramme 1).

Le travail vidéo présente un caractère révélateur fort dans la reconnaissance de ce mouvement d'abandon, non seulement par le contenu des images réalisées sur place, mais aussi par la façon dont elles ont été réalisées, par la manière qui transparaît de notre propre engagement dans ce mouvement. Ce qui nous a amené à reconnaître l'existence de ce mouvement d'abandon dans le déambulatoire, c'est le moment où nous avons réalisé qu'avec la caméra nous en avions fait l'expérience. À plusieurs reprises, lorsque nous avons filmé au mois d'avril 2009, nous avons posé la caméra au sol pour capturer ces moments de la pause déjeuner. C'est la manière la plus juste que nous avions trouvée pour participer au mouvement de cet espace en présence des passants, même si nous n'avions pas conscience à ce moment-là de cet abandon.

En fin d'après-midi, s'étant quelque peu dissipé après 14h, ce mouvement reparait à nouveau plus clairement. Des personnes sont assises sur les marches de la coursive nord du grand patio, dans les parties ensoleillées qui échappent à l'ombre des tours. Elles baignent dans la lumière dorée du soleil de fin de journée et des façades miroitantes des tours. Elles observent la cime des arbres qui se découpent devant les parois réfléchissantes du grand patio, d'où se dégage une ample nappe de pépiement d'oiseaux. La dimension atmosphérique est saisissante et répand une tonalité qui va dans le sens de l'abandon. Ce mouvement ne se poursuit pas seulement parce que des personnes sont encore assises sur ces marches. L'abandon perdure parce que l'espace continue d'être fréquenté par des personnes qui ne se rendent pas à la bibliothèque.



1.



2.



3.

Illustration n°50

Les formes du mouvement d'abandon dans le déambulatoire.

Photogramme 1, le temps du déjeuner dans les coursives du déambulatoire ; Photogrammes 2 et 3, en fin d'après-midi, s'asseoir et passer sans avoir affaire avec la bibliothèque.

Il y a en fin de journée, dans la partie nord du déambulatoire, des personnes qui passent, qui ne se rendent pas quelque part dans l'immédiat d'un pas efficient. Ce sont des passants qui, finalement, n'ont pas affaire avec le bâtiment-bibliothèque et qui parcourent simplement l'esplanade en espace public. (Voir illustration n° 50, photogrammes 2 et 3).

1.3. Chemin de ronde nord : de l'abandon dans l'idée de littoral (de 12'51" à 19'52")

Ce qui constitue enfin la troisième partie de l'analyse vidéo de l'esplanade de la BnF, s'applique au chemin de ronde nord, espace entre l'alignement des tours et le grand emmarchement du côté de la Seine. À partir de 16h environ, cet espace inscrit dans les corps la même disposition au mouvement d'abandon que le déambulatoire. Il est plus fréquenté que la partie intérieure de l'esplanade : beaucoup de personnes y arrivent directement depuis la passerelle Simone de Beauvoir, issue et prolongement d'une balade déjà entreprise. Le chemin de ronde nord présente une plus grande mixité des passants ainsi qu'une plus grande hétérogénéité dans les formes de marche. On y croise des personnes avec des profils différents et de tous les âges : enfants, personnes âgées, actifs, sportifs, parents, etc. Elles se déplacent selon des formations différentes : en famille, parent et enfant ; seul, à deux, adulte et jeune ensemble, etc. Cet espace se singularise cependant, même du point de vue du mouvement d'abandon (en particulier en raison des personnes présentes), car la marche s'y déroule d'une façon plus détachée du contexte « Bibliothèque nationale de France ». À la différence du déambulatoire, ici les passants ne se concentrent pas sur les dispositifs emblématiques de l'esplanade (comme cela peut l'être vis-à-vis du grand patio), ne sont pas en prise avec cette écriture. Et cela, nous semble-t-il, parce que le chemin de ronde nord donne lieu à un autre espace symbolique. Corps en marche, dispositif architectural (surface du sol) et motif climatique se conjuguent et font naître une impression de littoral.

Le motif climatique de l'abandon (de 12'51" à 15'43")

À travers la caméra posée au sol nous voyons, dans le premier plan-séquence du chemin de ronde nord, une jeune femme marcher sur les planches, en proie au vent et au soleil ; dans un espace où la ligne d'horizon, dans son inscription, impose un ciel et avec lui une idée de

littoral²⁷⁵. La jeune femme avance jusqu'au moment où elle s'arrête et s'assoit à l'endroit qu'elle a choisi face à la Seine. (Voir illustration n° 51, photogramme 1). Si ce n'est la rumeur urbaine avec ses sirènes, il y a de la convocation de l'eau dans ce nouveau paysage, cet élément de l'abandon dont parlait Odile Duboc. Une rumeur urbaine qui n'est pas forcément audible à hauteur d'homme en marchant, masquée par le bourdonnement que produit le vent dans les oreilles. Car cette image de littoral qui survient se complète, comme nous l'avons déjà sous entendu, d'un motif climatique où le vent tient un rôle important. Ce motif climatique que nous avions relevé dans l'analyse des traversées polyglottes parce qu'il donnait lieu à des commentaires récurrents mais qui n'étaient pas vraiment explicites du point de vue de l'expérience, prend ici avec le travail vidéo pleinement son sens.

Il y a des effets du vent dans la marche. Des contrastes entre ceux qui marchent contre le vent et ceux qui sont poussés, entraînés par lui ; l'allure freinée, persévérente et des trajectoires déviées pour les premiers, l'allure précipitée et chancelante pour les seconds. La tête inclinée pour se protéger des courants d'air ou pour diriger sa voix vers un accompagnateur, les passants réajustent leurs vêtements. Même en faisant face au vent, il y a de l'abandon, des corps qui expriment la marche comme au bord de l'océan. (Voir illustration n° 51, photogramme 2).

Abandon et vertige (de 15'43" à 19'52")

Mais ce que nous voudrions préciser avant de terminer le compte rendu des analyses vidéos de l'esplanade de la BnF, c'est qu'il y a de l'abandon, mais pas seulement. Tous les passants ne l'expriment pas. Des regards dirigés vers le sol, certains rappellent que chacun est toujours un peu isolé, renvoyé à lui-même, à sa vulnérabilité : les personnes seules bien entendu, mais aussi les personnes fragiles faisant pourtant parti d'un groupe (une personne âgée, un enfant, par exemple). Le vertige est là aussi, quand en marchant des mains se raccrochent à un sac à dos, lorsqu'un autre enferme ses poings dans les manches de sa veste. (Voir illustration n° 51, photogramme 3). Les temps de parcours varient entre les différents types de personnes et entre vertige et abandon. L'ensoleillement compte beaucoup aussi dans cette espace, car en fin de journée les zones d'ombre sont très marquées (visuellement et du point de vue des températures ressenties).

²⁷⁵ Nous pouvons préciser qu'à quelques mètres de la première marche du grand emmarchement (jusqu'à 3m du bord environ), celui-ci est invisible pour la personne qui marche dans le chemin de ronde nord.



1.



2.



3.

Illustration n°51

Abandon et vertige dans le chemin de ronde nord en fin de journée.

Photogrammes 1 et 2, abandon des corps à l'impression climatique de littoral ; Photogramme 3, un exemple de l'indice du vertige dans les mains.

Et on se reprend à guetter le moment où les passants passeront de la lumière à l'ombre, ce qui renvoie à nouveau à la conscience d'un espace immense, de longues distances à parcourir. D'une façon générale, dans le vertige ou l'abandon, l'arpentage de l'esplanade de la BnF est long ; mais du point de vue de la structuration du vécu, dans le vertige l'espace s'étire alors que le temps se dissout dans l'abandon.

2. Vertige, abandon, ascension et envol : la passerelle Simone de Beauvoir

Comme nous le notions déjà à partir des retranscriptions des parcours commentés – laissant entendre des différences à propos des registres des paroles en marche entre les deux terrains – le travail vidéographique révèle des approches différentes de la passerelle Simone de Beauvoir et de l'esplanade de la BnF. Les expériences de captation soulignent deux contextes qui ont demandé chacun une appréhension particulière de la relation à eux à travers la caméra. À la différence de l'esplanade de la BnF où nous nous trouvions à la fois très à distance et très exposée, sur la passerelle Simone de Beauvoir nous nous sommes confrontée simultanément à une grande proximité aux passants et à leur disparition une fois le sommet passé ou certaines fois dans la profusion des passants : une densité plus manifeste dans cet espace plus étroit, suspendu au-dessus de la Seine, qui nous demandait de nous interroger sur la façon nouvelle dont nous pouvions porter un regard sur ces corps en marche.

Les résultats de l'analyse, présentés ci-après, s'appuient là encore sur l'ordre des séquences montées et composant le film *Vertige, abandon, ascension et envol. La passerelle Simone de Beauvoir*. Mais par rapport à ce que nous notions juste avant, il nous semble important de révéler quelques éléments caractéristiques des deux grands « types » de plans qui le compose. En effet, pour le montage nous avons choisi de privilégier deux types de cadrages significatifs de cette expérience vidéographique et relatifs à l'espace lui-même : d'une part un regard depuis la passerelle, un regard intérieur, en quelque sorte « embarqué dans la pente » ; d'autre part un point de vue « en coupe » où nous adoptons une position extérieure, distancée du plancher de la passerelle. Qu'entendons-nous par là ?

Un regard embarqué dans la pente

Concernant le point de vue intérieur, nous restituons ici des plans-séquences filmés depuis les consoles côté parc de Bercy et côté BnF. Nous étions placée dans les parties hautes des pentes, dans la voie centrale, à proximité du garde-corps dans le sens de la tendance majeure du flux des piétons (c'est-à-dire du côté droit en considérant que nous étions au début d'une traversée), soit debout contre lui, soit assise parterre comme pouvait le faire d'autres passants. Ainsi, nous étions « embarquée » dans une certaine mesure dans la pente, car après des tentatives de captation en marche parce que l'espace et les passants nous entraînaient dans le déplacement, la piètre qualité des images ainsi filmées nous a rappelé à l'adoption d'une posture statique. Cela nous a conduit par la suite à d'autres maladresses comme celle de l'utilisation du zoom : il y avait clairement une difficulté à résister à cette attraction de dévaler et gravir les pentes et de poursuivre les passants²⁷⁶.

Un regard « en coupe »

Pour ce qui est du point de vue « en coupe », adopté sur le terrain et restitué dans le montage, il s'agit là de positionnements rendus possible par le contexte général de la passerelle Simone de Beauvoir. L'expérience d'une proximité inatteignable sur l'esplanade de la BnF et ici déroutante (densité de personnes, étroitesse et et ondulation du sol) nous a amené à rechercher un peu de distance ; cela toujours dans l'idée de pouvoir mieux observer et comprendre les corps en marche. Constituer un regard « en coupe » rappelle certainement une construction architecturale de l'attention portée à un espace. Cependant, et cela est une réalité dans la pratique du projet d'architecture, la coupe donne à lire l'espace du mouvement. C'est un regard qui permet, non pas d'embrasser un ensemble et de le maîtriser, mais de comprendre les relations entre les espaces, les volumes, les silhouettes. Et ce dernier point est tout à fait décisif dans cette démarche. Plusieurs tentatives de captation à distance ont été menées : depuis le quai François Mauriac au niveau de la rue le long de l'esplanade de la BnF, en haut des grands emmarchements, ou bien depuis le pont de Tolbiac (pont routier parallèle à la passerelle et situé à l'est). Mais c'est l'expérience de filmage depuis l'allée Arthur Rimbaud sur la berge sud de la Seine, en fin de journée et à contre-jour, qui nous a réellement offert cet

²⁷⁶ Après coup, cette attraction à suivre la pente et les passants a soulevé une interrogation sur ce qu'aurait pu apporter la mobilisation d'une équipe qui se serait prêtée à une captation en relais au fil de la passerelle. Mais ne toucherions-nous pas ainsi une autre limite : celle de réaliser la construction réduite d'un dispositif de captation plus qu'une présence ? Notre intention était de proposer finalement des films à la dimension d'immersion et non pas illustratifs, de filmer et restituer des plans qui sont dans le mouvement de ces espaces.

autre accès aux corps et aux mouvements de la passerelle Simone de Beauvoir que nous recherchions. De ce point de vue en coupe, à contre-jour, où se dessinent des silhouettes comme des ombres chinoises, comme une abstraction des corps où l'on en vient à observer l'essentiel de leur « forme » ; le traitement du poids par et dans les corps devenait ainsi plus évident.

Le montage de différents plans de ces deux types de prises de vues les organise en trois séquences thématiques, moins strictement composées et découpées que pour le film de l'esplanade de la BnF, mais qui ici, au fil des descentes et des montées, tente de rendre compte de l'évolution des inspirations des passants et de leurs aspirations au mouvement dans le parcours. Le rythme opère dans des espaces-temps différents : l'expérience plus ondoyante se fait dans des temps plus courts et s'étend à l'ensemble de l'espace de la passerelle. Ce sont trois séquences thématiques comme peuvent l'être les mouvements dans les pièces musicales, avec des variations entre vertige et abandon dans un premier temps, une interrogation quant à l'ascension ensuite, puis pour finir celle entre descente et montée, de l'abandon et de l'envol.

2.1. Vertige et abandon : les premiers mètres

Les deux premiers plans qui constituent la première séquence du film de la passerelle Simone de Beauvoir, restituent les tendances des passants sur les premiers mètres de leur traversée, lorsqu'ils entament leur première descente. Chacun d'entre eux, le premier en coupe (partie sud du côté de la BnF) et le second embarqué dans la pente (partie nord du côté du parc de Bercy) conjuguent des apparitions régulières à l'intérieur des rushes de la répétition du passage par le vertige et du passage du vertige à l'abandon pour un certain nombre de passants qui empruntent la passerelle. D'un côté ou de l'autre de ces accès par la voie centrale, les postures et les gestes se répètent de façon surprenante, quasiment à l'identique dans la relation au garde corps et dans l'esquisse de la marche. Ainsi nous serions presque tentés de qualifier ces moments comme des phases initiatiques de la traversée de la passerelle Simone de Beauvoir.

Du vertige en descendant la console sud de la passerelle (de 0'10" à 1'56")

Tout en découvrant comment se constitue l'image d'un regard en coupe parmi ces silhouettes qui se découpent à la surface de la passerelle et leurs allées et venues dans un sens ou dans l'autre, sur la voie centrale en haut ou les voies latérales en bas, nous souhaiterions attirer l'attention du lecteur plus particulièrement sur la première personne qui entre dans le champ de la caméra sur le plateau supérieur de la passerelle, à gauche dans l'image.

Le vertige introduit de l'arrêt dans l'amorce de la traversée. Après quelques pas entrepris dans la descente, le passant s'approche de l'un des garde-corps, s'arrête et saisit de ses mains, les bras écartés de son corps, la main-courante. Tourné vers le quai, orienté perpendiculairement au sens de la marche, il observe quelques instants dans cette direction. (Voir illustration n° 52, photogramme 1). Reprenant sa marche d'un pas plus lent que précédemment, il se détourne au bout d'une dizaine de pas, à peine, et au lieu de poursuivre dans le sens de la pente, il traverse la voie centrale pour gagner le garde-corps opposé. Il le saisit d'une main avant de s'arrêter complètement et de reprendre l'attitude qu'il avait eu de l'autre côté : les deux mains accrochées à la balustrade, les bras légèrement écartés et fléchis vers le haut, maintenant son corps en arrière. (Voir illustration n° 52, photogramme 2). Son arrêt est bref, après avoir jeté un coup d'œil de ce côté-là, il fait quelques pas dans une certaine retenue en longeant le garde-corps. Cinq pas et il suspend sa marche en se retournant légèrement. Quatre pas retenus par ce qu'il observe plus bas sur la berge, il s'arrête à demi tourné, fait face au garde-corps, s'en écarte en se retournant vers l'intérieur de la passerelle. Il garde une main sur la rambarde, se tourne à nouveau et reprend sa marche, intégrant le passage d'autres personnes. Il se retourne encore une fois tout en marchant d'un pas toujours plus lent que celui des autres passants. (Voir illustration n° 52, photogramme 3).

Entre arrêt et suspension, hésitation, ralentissement et retournement pour fixer quelques instants son regard, avec la tenue à distance de son bassin par rapport à l'axe de son corps et l'intervention de ses mains pour se donner (ou se saisir) de nouveaux appuis, nous retrouvons dans cette séquence de nombreux indices à partir desquels des chorégraphes travaillent pour exprimer le vertige, cette sensation de déstabilisation dans un environnement Remarquable pour beaucoup de passants dans cette partie de la console qui surplombe l'allée Arthur Rimbaud, concernant le passant que nous venons d'observer plus attentivement, nous ne dirons pas cependant qu'après le vertige il atteint l'abandon, tout au plus il se laisse aller à la pente lorsqu'il reprend finalement sa marche.



1.



2.



3.

Illustration n°52

Vertige dans la descente amorçant la traversée de la passerelle Simone de Beauvoir.

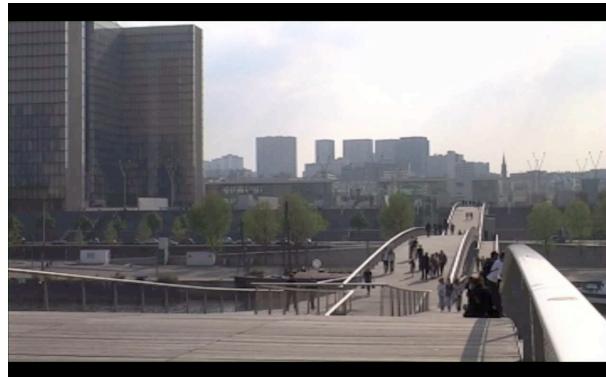
Photogrammes 1 à 3, progression d'une silhouette dans ses appuis sur les garde-corps pendant sa descente de la console du côté de l'esplanade de la BnF.



1.



2.



3.

Illustration n°53

Vertige et abandon en descendant la console du côté du parc de Bercy.

Photogramme 1, présence sonore et visuelle de la circulation automobile ; Photogrammes 2 et 3, évolution des appuis sur le garde-corps, du vertige à l'abandon.

Du vertige à l'abandon en parcourant la console nord de la passerelle (de 1'56" à 4'40")

Le deuxième plan-séquence poursuit sur la présence de ce mouvement de vertige dans le déplacement des passants, cette fois-ci du côté du parc de Bercy et directement depuis la passerelle Simone de Beauvoir, et permet aussi d'introduire l'évolution vers le mouvement d'abandon dans la partie initiale des traversées. Concernant le vertige, ce plan-séquence réintroduit des éléments forts de l'environnement qui participent de ce mouvement et qui n'étaient pas perceptibles dans le premier plan, d'une part du fait de la distance au lieu même de passage, et d'autre part du fait des caractéristiques propres à cette console nord de la passerelle.

Ce sont tout d'abord le niveau et le fond sonores qui sont saisissants. Marquants parce qu'ils signent la présence d'une circulation automobile vive et dense, ils interviennent un peu comme une manifestation en contraste et donc troublante par rapport à l'allure assez lente des personnes qui marchent à cet endroit : soit parce qu'elles sont en train de monter, soit parce que venant du parc de Bercy, leur manière de se déplacer n'est pas précipitée. Cette présence automobile que l'on note tout de suite est aussi visuelle. (Voir illustration n° 53, photogramme 1). En marchant dans cette partie de la passerelle, le passant n'échappe pas à la vue de ce balai incessant des véhicules (qui donne lieu aussi à une coloration de l'espace, une fois la nuit tombée, par l'alignement des feux rouges et blancs, bien différente de celle de l'éclairage public discret de la passerelle). Le surplomb de la passerelle et la transparence du garde-corps accompagnent ce fait. Enfin, la configuration même de cette console participe de la déstabilisation du passant. Parce que la voie centrale rompt la pente, la confrontation à la trémie génère de l'hésitation, principalement pour les personnes qui viennent du parc de Bercy et vont en direction de l'esplanade de la BnF. Leur chemin se trouve barré du garde-corps, elles le distinguent assez tard et doivent choisir de passer à gauche ou à droite par les voies latérales qui se dessinent alors. C'est un fait que l'on retrouve de façon récurrente au fil des plans filmés sur place et dans ceux que nous restituons.

Si la composition de cet environnement participe au vertige dans la relation qui s'instaure en passant, en prise avec cet environnement, les corps des passants expriment et nous livrent des relations plus particulières à la passerelle elle-même. Si nous nous concentrions à l'occasion d'un visionnage sur le jeune homme aux tee-shirt blanc et sac à dos noir dans ce plan-séquence, nous pouvons observer dans son déplacement le passage du vertige à l'abandon. Ce plan rend compte de la variation d'un mouvement à l'autre pour ce passant. En l'observant nous

retrouvons de grandes similitudes avec l'expérience du piéton que nous décrivions à l'intérieur du premier plan-séquence. Ici, il apparaît dans le cadre en se dirigeant vers le côté droit, accroche ses mains aux bretelles de son sac à dos et longe la balustrade. La descente est à peine entamée. Il s'arrête assez soudainement, appuie ses avant-bras sur la main courante et se penche au-dessus pour commencer un tour d'horizon de la berge et du quai en contre bas. (Voir illustration n° 53, photogramme 2). Son attention attirée vers l'intérieur de la passerelle, il reprend sa marche tranquillement : il s'écarte du bord, se retourne : il est suspendu aux émergences sonores de la circulation. Les mains dans les poches et un peu hésitant il se dirige à nouveau vers le garde-corps contre lequel il se tient debout, droit, regardant vers la Seine, comme en suspension jusqu'à ce qu'il s'accoude à la balustrade et y dépose le haut de son corps et libère l'une de ses jambes de l'appui. (Voir illustration n° 53, photogramme 3). L'instant critique a eu lieu, faisant passer ce jeune homme d'un mouvement à l'autre, du vertige à l'abandon. Il reprendra sa marche après s'être, dans un premier temps, redressé et détaché de la main-courante à la suite d'un cri.

À d'autres reprises nous avons pu observer d'autres façons d'être avec le garde-corps dans le mouvement d'abandon. Comme exemple d'une autre de ces formes visible dans le plan séquence suivant, nous pouvons reconnaître ce mouvement d'abandon chez un couple qui, après s'être approché du garde-corps et regardé le paysage ou les activités alentour assez rapidement, il discute, l'attention de chacun se redirigeant davantage vers l'intérieur de la passerelle. Parmi ces deux personnes, celle qui est au premier plan par rapport à la caméra appuie son corps successivement sur un avant-bras puis par le bas du dos avec les jambes tendues et s'abandonne à la conversation.

À la fin de ce second plan séquence, nous souhaiterions attirer l'attention sur le groupe de quatre jeunes filles qui gravissent cette pente. L'une d'entre elles, à quelques mètres de la caméra, entreprend un déplacement dans le style du défilé de mode : les bras tendus le long de son corps, les poignés cassés de façon à mettre ses mains en relief vers l'extérieur, les épaules en arrière et avançant sous l'impulsion de l'ondulation de son bassin. (Voir illustration n° 54, photogramme 1).



Illustration n°54

Ascension dans la relation du passant à la passerelle Simone de Beauvoir à travers les appareils de prise de vues.

Cette jeune fille et les trois autres qui l'accompagnent – mais qui elles se sont contentées de coups d'œil à la caméra et du réajustement de leurs cheveux – réalisent ensemble une variation de l'espace-temps présentiel de la passerelle Simone de Beauvoir. Ces jeunes personnes, jouant avec la caméra qu'elles ont repérée, transforment symboliquement par leurs démarches le contexte de la passerelle en un podium de défilé, en un lieu d'exhibition. Elles nous entraînent alors vers le mouvement d'ascension tel qu'il nous semble remarquable dans les données vidéo.

2.2. La question de l'ascension (de 4'11" à 5'49")

Amorcée dans le dernier plan de la séquence précédente sur le vertige et l'abandon, comme nous venons de l'indiquer, cette variation sur le mouvement d'ascension dans la marche sur la passerelle Simone de Beauvoir trouve une autre de ses expressions, nous semble-t-il, dans le troisième plan-séquence de ce montage (de 4'40" à 5'49").

Ici nous trouvons une jeune femme et un jeune homme qui se dirigent vers le parc de Bercy. À quelques mètres du sommet de cette partie de la passerelle, la jeune femme se retourne et observe derrière elle, puis indique de son bras quelque chose à l'attention du jeune homme qui s'est retourné lui aussi. Quelques pas en retrait de lui, elle s'arrête. Lui reste en suspens, tourné vers elle avant de faire quelques pas en arrière et de s'arrêter, toujours dirigé vers elle. Pendant ce temps, la jeune femme réajuste ses vêtements et la casquette qu'elle porte. Elle prend la pose : croisant une jambe devant l'autre et étirant ses bras au-dessus de sa tête. Le temps de la prise de quelques photos et de différentes poses, un nouveau mouvement d'ascension vient d'avoir lieu dans la traversée de la passerelle Simone de Beauvoir. (Voir illustration n° 45, photogramme 2).

Comme nous avions pu nous en rendre compte certains jours lorsque nous effectuions notre travail de terrain et comme cela apparaît dans les rushes et d'autres plans de ce film, la passerelle Simone de Beauvoir accueille souvent des photographes, des modèles et des équipes de tournage. En même temps que nous avions été assez surprise de la si bonne tolérance vis-à-vis de la caméra alors que tout se déroulait dans une certaine proximité et qu'il était impossible pour les passants de pouvoir y échapper, la passerelle semblait être un site particulièrement favorable et prisé pour ces pratiques (et facilitait ainsi la nôtre). (Voir illustration n° 45, photogramme 3). Par rapport aux expériences auxquelles nous avons eu accès dans l'analyse des parcours commentés et les miniatures urbaines, à partir du corpus vidéo de ce travail nous

relevons d'autres pratiques qui viennent compléter celles déjà relevées en tant qu'expressions de l'ascension comme l'un des mouvements propre de la passerelle Simone de Beauvoir. Ces moments sur lesquels nous portons notre attention ici – et que nous identifions comme des manifestations de présences à l'espace-temps de ce lieu – partagent avec celles précédemment mises à jour ces tonalités affectives de l'ordre de la joie, d'une certaine exaltation à être dans cet espace. Nous retrouvons bien sûr dans les vidéos des cyclistes, des personnes à trottinette (enfants et adultes), d'autres pratiquant le roller, ou bien encore des personnes avec des poussettes (nous n'y avions pas été très sensible sur le terrain). Nous pouvions poursuivre ainsi l'observation des formes de présence qui étaient exprimées dans les paroles en marche, celles qui révélaient l'exercice d'amplification de l'effet de la pente et la détermination à franchir les sommets les uns après les autres. Mais, en s'attachant plus particulièrement aux relations à la passerelle dans les pratiques photographiques ou vidéographiques en charge de capturer et ensuite – nous le présumons – de restituer ces moments d'engagement de son être, nous mesurons à quel point la dimension esthétique de telles pratiques est évidente. Ces expériences autour de la prise de vues des passants eux-mêmes (et non pas d'un « paysage »), de poser et de se rendre visible aux yeux de tous, signe, selon nous, le fait de prendre part à la vie universelle comme le disait Ludwig Binswanger. Nous assistons à des exacerbations de l'être soi hors de soi. Mais parce qu'aussi c'est l'un des principes même de la photographie et de la vidéo, les présences de ces moments-là du mouvement d'ascension déploient avec elles l'espace d'un ici qui est à la fois un ailleurs. Ces expériences touchent à l'universalité de la passerelle Simone de Beauvoir, elles impliquent un ici et un présent qui ouvrent l'espace et le temps.

Moins dépendant du traitement du poids des corps comme c'est le cas pour l'envol et l'abandon –ce que nous allons voir par la suite – mais bien plus tributaire des tonalités affectives et des directions de signification, le mouvement d'ascension, s'il donne accès à l'universalité de la passerelle, il apparaît dans des pratiques de la marche un peu singulières. Sur la passerelle Simone de Beauvoir, quand a lieu le mouvement d'ascension, cela indique que l'on touche à sa dimension extraordinaire.

2.3. Le poids des corps : descente et montée, de l'abandon et de l'envol

Dans ce que nous qualifions de « troisième séquence » du film de la passerelle Simone de Beauvoir (de 5'49" à 12'36"), nous nous attachons à rendre compte de ce que le travail vidéographique nous a permis de mieux comprendre des mouvements d'abandon et d'envol. Si nous avons déjà formulé quelques propositions quant au mouvement d'abandon par rapport à la première séquence de ce montage, cela se faisait en lien avec le mouvement de vertige et par rapport à la façon dont, à travers une approche par le rythme, ces deux mouvements se « corrévélaient ». Ici nous revenons sur les mouvements d'abandon et d'envol tels qu'ils ont déjà été repérés dans l'analyse des traversées polyglottes. L'analyse des vidéos – nous rappelant particulièrement aux apports du travail des chorégraphes Odile Duboc et Steve Paxton dans le maniement des deux types de prise de vue (dans la pente et en coupe) – permet d'éclairer bien davantage ces mouvements du point de vue du corps. Dans cette troisième séquence, l'accès au traitement du poids dans les corps est déterminant.

Entre descente et montée, la place du bassin, des épaules et des pieds dans le mouvement des corps (de 5'49" à 7'10")

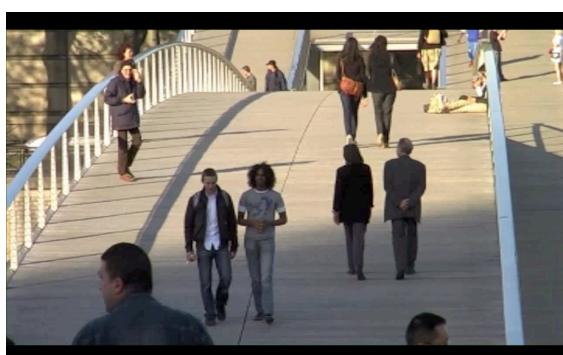
Le premier plan, au service de l'observation de cette troisième variation sur les mouvements d'abandon et d'envol, saisit dans la pente un couple en train de traverser la passerelle Simone de Beauvoir depuis la console de la BnF en direction du parc de Bercy.

De dos, en suivant leur éloignement progressif, notre regard est attiré par la partie inférieure de leur corps et les plis marqués de leur vêtements. L'un et l'autre, en descendant, concentrent le dodelinement de leurs corps au niveau du bassin. Les plis marqués de leurs pantalons à la hauteur des genoux indiquent qu'ils atteignent un niveau de flexion assez fort : les jambes reprennent et amortissent tout le poids du corps. Les pieds, quant à eux, interviennent comme « en bout de course », ils sont très souples jusqu'à ce que le reste du corps les plaque au sol d'un pas à l'autre.

Lorsque le couple atteint la première face de la lentille et qu'il commence à monter, les indices de la motricité chez l'un et l'autre évoluent. Leurs pas changent, ils sont de moins en moins amples et leurs jambes se raidissent. Les pieds, qui dans la descente apparaissaient comme le point final d'un pas, en sont ici à l'origine, pour bien ancrer le corps et le propulser vers l'avant. Pour ce qui est du dodelinement du corps centré dans le bassin dans le premier temps de la descente, en montant il s'est déplacé. Dans la confrontation à la pente ascendante, il se concentre maintenant au niveau des épaules. (Voir illustration n° 55, photogrammes 1 et 3).



1. 2.



3. 4.



5. 6.

Illustration n°55

Tendance à l'abandon et mouvement d'envol en traversant la passerelle Simone de Beauvoir.

Évolution de l'inflexion des corps au fil des pentes et mouvement. Photogrammes 1 et 2, tendance à l'abandon, concentration du poids dans le bassin; Photogrammes 3 et 4, envol, assurer son appui au sol et recherche d'allègement du corps en retenant une partie du poids dans le haut du corps ; Photogramme 5, abandon au sommet de la lentille; Photogramme 6, silhouette en abandon dans la pente, répartition du poids dans l'ensemble du corps.

L'inflexion des corps dans la gestion du poids : la tendance à l'abandon et le mouvement d'envol (de 7'10" à 11'32")

Cette antépénultième séquence est composée de quatre plans s'enchainant ainsi : un plan en coupe, deux plans dans la pente et un plan en coupe. Le premier plan dont nous allons parler immédiatement est donc un point de vue en coupe sur la console de la passerelle Simone de Beauvoir du côté de la BnF. Notons qu'il y a un autre plan similaire à la fin de cette troisième séquence et que les propos ci-après valent pour ces deux plans (dans le montage, le second plan en coupe joue plutôt comme une réminiscence en même temps qu'être une transition vers le tout dernier plan de ce film).

Ces plans en coupe sont importants par rapport aux questions que nous nous posons à propos de la qualification des mouvements de la passerelle Simone de Beauvoir. En adoptant ce point de vue, les silhouettes qui défilent dans un sens ou dans l'autre rendent remarquables les inflexions des corps suivant le rapport qu'elles entretiennent à la pente. L'équilibre des corps se construit différemment selon que les personnes montent ou descendent. L'accent se déplace du bassin en descendant au haut du torse (épaules et tête) en montant. Chez les personnes qui se dirigent vers le bas, on remarque la construction de leur équilibre par la rupture de leur axe de stabilité avec des corps présentant deux « plis ». Leur bassin et leur buste sont maintenus en arrière de telles sortes que les silhouettes se distinguent par la saillie du fessier et des genoux. Pour les personnes qui se dirigent vers le haut, les silhouettes se dessinent tout autrement. Là encore, les corps ont quitté leur axe de stabilité pour complètement se déporter vers l'avant, la tête et les épaules engagées aux avant-postes de façon à trouver un équilibre élancé. (Voir illustration n° 55, photogrammes 2 et 4). Ces adaptations des corps que nous relevions précédemment en notant le déplacement du centre du dodelinement des passants, sont importantes à distinguer car elles expriment la façon dont est mobilisé le poids des corps. Comme nous le découvrions avec la danse, l'accès à cette gestion du poids est celui de la compréhension du mouvement qui est en train d'avoir lieu. En nous rappelant les caractéristiques relatives à la répartition ou à la localisation du poids dans le corps, telles que les présentait Odile Duboc, ces plans en coupe nous permettent à présent de réajuster nos propos sur les mouvements d'abandon et d'envol en parcourant la passerelle Simone de Beauvoir.

Par rapport au mouvement d'abandon, ces plans vidéographiques nous permettent d'énoncer avec des nuances ce qui peut avoir lieu dans la marche dans les pentes descendantes. Si nous

reformulons brièvement sa définition, le mouvement d'abandon se caractérise par la répartition du poids dans tout le corps et l'abandon de celui-ci à la surface du sol. Aussi, en observant ces silhouettes, du fait des deux « plis » et du dodelinement des corps centré dans le bassin, nous avons là la manifestation du poids retenu à ce niveau-là du corps. Le poids n'est donc pas réparti dans l'ensemble du corps. Cependant, en voyant à travers les pieds la fin du pas, nous avons la marque d'un abandon du poids sur le sol. Par conséquent, dans les descentes nous aurions envie de proposer l'existence d'une « tendance à l'abandon » dans la marche, mais qui n'atteint pas le niveau du mouvement. Cette tendance se transforme tout de même en mouvement d'abandon chez certains passants. Parmi les silhouettes qui empruntent la voie centrale de la passerelle dans ce plan en coupe, nous en avons repéré une qui semble évoluer dans ce mouvement d'abandon. (Voir illustration n° 55, photogramme 6). Cette personne – qui en descendant ne présente pas de « pli », pas de signe du maintien du poids de son corps à un endroit particulier – traverse l'écran de sa démarche engagée (entre 7'36" et 8'01").

Dans cette séquence du film, entre ces deux plans en coupe, nous proposons deux plans filmés cette fois-ci depuis la passerelle du côté de la BnF, où nous pouvons observer deux personnes présentes dans un mouvement d'abandon. Dans le premier d'entre eux (de 8'56" à 9'58") nous pouvons suivre une jeune femme qui, bien que cheminant avec un groupe d'amis, s'écarte d'eux et se laisse aller à ce mouvement pendant quelques pas, avant de le suspendre et d'interagir avec les trois jeunes hommes qui l'accompagne, pour le reprendre enfin. Nous la distinguons parmi d'autres passants en train de reprendre sa course et la retrouvons ensuite sur la lentille, alors que ses compagnons n'ont pas encore terminé la descente de la console de la BnF. Dans le second plan du mouvement d'abandon qui lui succède, nous pouvons suivre cette fois-ci un homme qui progresse dans la pente dans une marche qui tend à la course à petites foulées (de 9'58" à 10'32"). L'élan dû à son corps pesant de tout son poids dans la pente est visible aussi à travers la façon dont il négocie, au dernier moment, sa bifurcation pour la voie latérale en posant ses mains sur l'extrémité du garde-corps de la lentille.

Par rapport au mouvement d'envol cette fois-ci, qui est un déplacement aérien avec des supports stables, au cours duquel le corps exerce une poussée pour se maintenir en suspension, nous nous souvenons des images de *Projet de la matière* où les appuis (assurés par les deux danseurs) permettent au poids de se transformer en énergie de poussée et à la danseuse de retenir une autre partie de son poids dans la partie supérieure de son corps. Il est alors assez aisément de faire des rapprochements avec la situation des silhouettes qui sont en train de gravir la

pente de la passerelle Simone de Beauvoir. Deux joggers qui se confrontent à la dernière montée avant l'esplanade de la BnF à la fin de ce plan (de 8'37" à 8'56") expriment de façon très manifeste ce mouvement d'envol qui est une recherche d'allègement de son corps pour pouvoir se hisser et se maintenir au dessus du sol. Avec le deuxième coureur plus particulièrement, que nous voyons relever la tête puis la replonger en avant à deux reprises, nous trouvons l'expression de cette façon d'amener l'énergie de poussée de ses appuis jusqu'à la partie la plus avancée de son corps.

Une expression du rythme en guise de synthèse à propos des mouvements de la passerelle Simone de Beauvoir (de 11'32" à 12'36")

Le dernier plan de cette séquence – qui est aussi le dernier plan de ce film *Vertige, abandon, ascension et envol. La passerelle Simone de Beauvoir*, sur les rythmes de marche – intervient comme une restitution synthétique possible de différents mouvements de la passerelle dans un extrait de parcours. En étudiant plus particulièrement ici la marche d'un autre couple qui chemine depuis la rive sud de la BnF en direction du parc de Bercy (pour avoir un repère visuel par rapport au film, voir illustration n° 55, photogramme 5), nous nous ouvrons à l'observation de son évolution dans la variation rythmique de la passerelle. De la tendance à l'abandon dans la première pente descendante, à l'envol en gravissant la première partie de la lentille, ces personnes s'abandonnent contre le garde-corps au sommet de celle-ci. Nous proposons avec le tableau ci-après (illustration n° 56) une autre manière de restituer – dans une forme qui répond davantage à un rapport écrit – ce que peut-être le rythme de l'expérience de ce couple.

Cette traduction est l'occasion de ressaisir à la fois les mouvements qui sont exprimés dans les corps en marche sur une séquence filmée et de mettre en évidence certaines nuances que l'étude des vidéos a permis de préciser par rapport à ce qui était apparu de l'analyse des parcours commentés du même terrain (ici, la « tendance à l'abandon »). Cela permet aussi de faire référence aux apports de la danse contemporaine – particulièrement décisive dans l'analyse de ce dernier corpus – que cela soit pour le décryptage de la variation des mobilisations corporelles au fil des pentes, soit encore par la réintroduction de cette idée des phases selon Fernand Schirren (que nous rapprochons des moments nodaux de Henri Maldiney) et laisser ressentir – si l'on se prête à la prononciation à voix haute des mots

« ET » et « BOUM » – les direction de sens du mouvement, la relation différente au sol, dans cet exemple soit d'impulsion pour alléger le corps, soit de dépôt du corps pesant.

RYTHME (passerelle Simone de Beauvoir)				
Time code (repères dans le plan vidéo d'une portion de traversée)	11'32"	11'59"	12'32"	...
Moments nodaux	-	ET	BOUM	
Mouvements	Tendance à l'abandon	Envol	Abandon	
Espaces	dans la pente descendante	dans la pente ascendante	au sommet	
Mobilisations corporelles	blocage du poids dans le bassin et abandon du poids à la surface du sol par les pieds	appuis forts (ancrage au sol) et maintien du poids dans la partie supérieure du corps (tête et épaules), dans la recherche d'un allègement de son corps	répartition du poids dans tout le corps et abandon du poids à la surface d'appui, peser	

Illustration n°56

Tentative de traduction du rythme de marche d'un couple à partir de la séquence du film « Vertige, abandon ascension et envol. La passerelle Simone de Beauvoir ». De 11'32" à 12'36.

3. Synthèse sur l'analyse des mouvements de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir à travers la vidéo

À l'issue de l'analyse des corpus vidéo des deux terrains, nous pouvons formuler plusieurs remarques, certaines sur les résultats obtenus à proprement dits, d'autres plus réflexives quant à la méthodologie. Tout d'abord, nous pouvons insister sur le fait que nous ayons trouvé dans ces analyses un réel prolongement des mouvements dont nous avions pu esquisser les contours, en dégageant les directions de sens des moments pathiques de la perception, dans les parcours commentés. Si les vidéos ont confirmé la présence des mouvements précédemment cités, elles ont permis, dans le cas de la passerelle Simone de Beauvoir, d'apporter des nuances, des précisions permettant de mieux différencier certains mouvements entre eux et par rapport à l'espace ; dans le cas de l'esplanade de la BnF d'en mettre à jour un nouveau : celui d'abandon. Chacune de ces avancées inscrit aussi une certaine

cohérence de la démarche de ce travail, qui est rendue visible justement par l'épreuve des terrains d'étude. Concernant la passerelle Simone de Beauvoir, la mobilisation du corpus théorique de la danse a été tout à fait décisive. Les questions du déplacement du poids dans les corps et de l'évolution des appuis, au fil du parcours en fonction du sens que prend l'espace dans la marche, ont été nos entrées pour l'analyse des vidéos dans ce terrain. Ces considérations dans la confrontation à des scènes ordinaires ont pris toute leur ampleur comme si elles trouvaient elles-mêmes une sorte de réalité, comme si elles révélaient leur portée au-delà de l'abstraction de la danse. Le mouvement d'abandon par exemple, a pu être reconstruit : il est très présent dans le lien des passants au garde-corps, qu'ils soient tournés vers l'intérieur ou l'extérieur de la passerelle, debout ou assis ; il est à nuancer dans les pentes descendantes en tant que « tendance à l'abandon » n'atteignant pas pleinement le laisser-aller à la pente (comme un moment presque pathique) ; et le plein abandon comme l'ont montré certaines personnes, le corps complètement engagé dans la pente ne laissant pas paraître un quelconque signe de retenue (comme pouvaient le signifier les « deux plis » des corps dans la tendance à l'abandon). C'est aussi ce qui s'est produit avec les mouvements d'envol et d'ascension : le premier pour l'importance des appuis à l'initiative de l'engagement du corps hors de son axe de stabilité et le déplacement du poids dans sa partie supérieure ; le second se distinguant – un peu par défaut parce que nous ne savons pas dire pour le moment ce qui se passe du point de vue du poids et des appuis – dans l'expression des corps traduisant une humeur particulière d'un ici qui est en même temps un ailleurs. Ces résultats sont, comme nous venons de le voir, des réponses à une démarche, mais aussi à une posture de recherche que nous réalisons sur chacun des terrains et dont la pratique vidéographique est réellement le vecteur. Par rapport aux vidéos de la passerelle Simone de Beauvoir, la convocation de la danse est liée aux deux types de cadrages que nous avons testés et choisis. Nous positionnant de deux manières différentes, soit dans une grande proximité « dans la pente », soit à distance « en coupe », la danse a trouvé sa pertinence de sens dans leur complémentarité. Dans la pente nous étions suffisamment proche des passants pour ressentir à même notre corps les tensions, blocages, écrasements, cassures, efforts, etc., qui avaient lieu dans leurs propres corps. En coupe, la captation du découpage des silhouettes à grande distance, nous permettait de bien voir, de bien lire les corps en marche, même en étant loin. Nous pourrions retrouver en cela une influence du regard de Steve Paxton sur le corps tel qu'il en rend compte dans *Material For the Spine*. Dans cette lignée de l'importance de la posture du chercheur sur le terrain, nous

pouvons dire par rapport aux vidéos de l'esplanade de la BnF que c'est bien à elle que nous devons le dévoilement d'un autre mouvement, celui d'abandon en plus du vertige. Parce que c'est le terrain où nous avons vraiment pu éprouver l'idée de « filmer par le ventre », comme l'expliquait Christian Lallier, trouvant finalement les bonnes distances au filmé et à l'environnement, nous faisions nous-même l'expérience de ces mouvements propres de l'espace en filmant. Enfin, ce que nous avons essayé de restituer à travers les deux montages c'est que si la pratique vidéo (captation et analyse) permet de prolonger et compléter l'analyse des parcours commentés, comme nous venons de le rappeler, elle maintient et rend encore plus palpable l'identité forte et propre de chaque terrain. Et la forme des montages s'y constraint en même temps qu'elle en rend compte, que cela soit par le cadrage ou par le temps. Grâce à ce croisement du mouvement des corps dans l'espace et le temps auquel la vidéo nous rend sensible, nous avons pu travailler à éclaircir les rythmes de marche de chaque terrain. Comme nous l'avons fait précédemment pour la passerelle Simone de Beauvoir, nous pouvons en proposer une autre traduction.

RYTHME (esplanade de la BnF)					
Repères temporels au fil de la journée	8h30	10h30	12h	14h	16h (à partir de)
Moments nodaux	ET		BOUM		BOUM ou ET (selon les personnes)
Mouvements	Vertige		Abandon		Abandon et vertige
Espaces	de l'angle sud-est de l'esplanade jusqu'à l'entrée est de la bibliothèque ; dans le déambulatoire		dans les coursives des déambulatoires nord et sud		dans les déambulatoires nord et sud et leurs coursives ; dans le chemin de ronde nord
Mobilisations corporelles	corps concentrés et mouvements de tête pour trouver où poser son regard		s'asseoir		corps souples / corps concentrés s'asseoir/accrocher ses mains, chercher du regard

Illustration n°57

*Tentative de traduction du rythme de marche à partir du film
« Vertige et abandon. L'esplanade de la BnF ».*

Parce que la vidéo nous permet de moins nous concentrer sur l'expérience d'une seule personne (comme c'était le cas avec les parcours commentés), elle trouve ainsi sa pertinence

dans sa plus grande amplitude spatiale et temporelle (tout au long de la journée, différents jours, à différents endroits et/ou toujours les mêmes). C'est de cela aussi qu'a émergé le mouvement d'abandon. Et cela nous permet de dire finalement que sur l'esplanade de la BnF il n'existe pas qu'un seul mouvement, mais cependant que chaque passant est maintenu dans l'exclusivité d'un seul mouvement au fil de son parcours. Pour certains ça sera le vertige, pour d'autres l'abandon, et cela en fonction de moments particuliers de la journée et/ou des secteurs parcourus. Le chemin de ronde nord, par exemple, en fin d'après midi fera se croiser des personnes qui bien distinctement (voire même peut-être imperturbablement) seront soit en « ET » soit en « BOUM ».

Synthèse sur l'approche des mouvements du rythme de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir

Que pouvons-nous dire maintenant de ce qui « a pris corps » dans cette troisième partie d'analyse des corpus de terrain ? Que retrouvons-nous de ce cheminement à travers l'esplanade de la BnF et la passerelle Simone de Beauvoir dans cet exercice de « confrontation » de nos intérêts théoriques à notre intérêt pour la conception des espaces publics ? Il nous semble que pour cela il est intéressant de repartir du fait d'avoir appliqué un même protocole aux deux terrains, de mettre à l'épreuve ce protocole ce qui nous a amené à chaque étape de l'analyse de réfléchir systématiquement à ce qui se passait d'un terrain à l'autre et d'une méthode à l'autre.

À chaque niveau d'analyse, les observations que nous pouvions faire sur l'esplanade de la BnF ou la passerelle Simone de Beauvoir, se distinguaient systématiquement, montrant ainsi que chacun des terrains donne lieu à des expressions de l'expérience du mouvement qui lui sont propre et qui, en dépit de la méthode utilisée, n'en appellent pas aux mêmes indices de la structuration du rythme dans la marche. Plus particulièrement avec les parcours commentés, nous avons pu constater que certains outils d'analyse sont plus pertinents sur un terrain que sur l'autre. Les mises en vues et effets sonores pouvaient traverser les registres du gnosique et du pathique pour la passerelle Simone de Beauvoir alors que cela a été impossible à établir pour l'esplanade de la BnF, où c'est alors la part des tonalités affectives qui a pris le pas sur le reste. Et comme cela tend à poindre de cette réflexion, chaque terrain n'en appelait pas non plus aux mêmes références théoriques. C'est un fait qui est devenu manifeste du passage à l'étude des vidéos de terrain : là où les captations de la passerelle Simone de Beauvoir convoquaient l'expertise de la danse sur le poids et les appuis des corps, celle de l'esplanade de la BnF nous rappelaient à la définition de la pratique vidéographique qui nous avait inspirée. Malgré ces avancées où le guide des analyses ne calquait pas bien d'un terrain à l'autre, la définition de l'expérience présente nécessaire au rythme, riche des regards de la psychopathologie ou de la danse contemporaine, offrait toujours un levier (différent certes de celui que nous pouvions attendre) qui nous permettait de compléter notre recherche. La danse contemporaine tient un rôle tout à fait particulier dans ce travail, elle s'établit en passerelle entre la psychopathologie et le monde urbain, mais aussi entre théorie et pratique. Elle apporte

- Synthèse sur l'approche des mouvements du rythme de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir

à la fois un vocabulaire et une façon de regarder les corps pour mieux comprendre lorsqu'ils sont pris dans le mouvement de l'espace. Et comme les parcours commentés et la vidéo, la danse est le lieu d'expressions et de traductions. Cela montre aussi la dimension exploratoire que revêtait ce travail. Si nous avions déjà utilisé la méthode des parcours commentés (soit dans le cadre de la recherche, soit dans celui du projet urbain), c'était bien là, tout de même, une tentative nouvelle de voir si, de ce recueil de paroles en marche, il était possible d'atteindre des expressions qui relèvent des moments pathiques de la perception. Pour ce qui est de la vidéo, il s'agissait d'une pratique tout à fait nouvelle. Comme nous l'indiquions dans l'explication de notre méthodologie, la confrontation aux terrains – avant même d'avoir commencé à constituer de réels corpus de données empiriques – nous avait entraînée vers des redéfinitions, desquelles a émergé la pratique vidéographique. Nous devrions même plutôt dire « la vidéo », car la pratique a été l'exercice de la thèse et l'est encore aujourd'hui. C'est de la pratique que se construit notre intérêt pour cette méthode prise en tant que processus qui se développe de la captation à la restitution en passant par l'analyse, et en tant aussi qu'elle engage le chercheur dans le vécu même des phénomènes qu'il observe. S'il nous a semblé qu'avec la vidéo nous sommes davantage prise dans le mouvement et qu'avec les parcours commentés c'est l'idée de direction de sens qui prévaut, ces modes-là ne sont pas exclusifs. Ils peuvent tout au plus apparaître en tant que mode majeur. L'exemple du mouvement d'ascension sur la passerelle Simone de Beauvoir en est la marque même. Sur un terrain où l'expression du pathique passe avant tout par l'accroissement de la motricité du corps, par la dimension corporelle (et où sur l'esplanade de la BnF ce sont les tonalités affectives qui sont guides), l'ascension trouve sa définition limitée à l'esprit d'une humeur sans indice corporel caractéristique.

Pour finir, comme nous le notions déjà à l'issue de l'analyse des parcours commentés de la passerelle Simone de Beauvoir, l'attention portée aux moments pathiques de la perception comme le regard porté sur l'expression des corps semble inscrire la perte de la dimension sociale de l'expérience ordinaire. Si des marques de la sociabilité persistent à ce niveau de l'expérience, nous n'avons pas été en mesure d'en rendre compte. Cela nous interroge donc sur le fait que demeure de cette dimension une inscription autre que le modèle des interactions sociales. À l'endroit où nous pourrions mettre en avant un processus d'individuation dans le pathique, il y a quelque chose qui parle tout de même d'un partage, d'un « comportement collectif » en quelque sorte et qui participe du mouvement. Ce sont un peu les prolongements

- Synthèse sur l'approche des mouvements du rythme de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir

que nous pourrions donner à l'exemple de *l'Inspiré* dont parlait Fernand Schirren ou celui de l'entrée Est de la BnF. L'idée que nous aimerais poursuivre à partir de ça serait celle d'une inscription non pas au niveau de l'individu ni même du collectif, mais celle du mouvement partagé, de la disposition dans une forme de détachement, de lâcher prise. C'est une perspective que l'on ouvre à la pratique vidéo qui permet de moins se concentrer sur l'expérience d'une personne, du fait même de la posture qu'elle implique.

Conclusion

*« Et maintenant, depuis le nombril jusqu'au creux de l'estomac, comprimez tout l'endroit central. Attention : ne vous contentez pas de m'écouter ; suivez l'enseignement étymologique du mot comprendre, car seule l'expérience physiquement vécue vous conduira à la parfaite compréhension du rythme. »*²⁷⁷

« Nous en sommes là » comme le disait Maguy Marin, à observer le chemin parcouru et à inventorier les apports, limites et perspectives, de ce travail de thèse. Marche et rythme. À ce moment-là de conclure ce travail, cette amorce d'un projet de recherche, nous pourrions parler du chemin parcouru comme d'un voyage. Un voyage qui a eu lieu à l'intérieur même de la thèse en explorant des pensées et des expressions différentes : l'esthétique, la psychopathologie, la danse, l'ambiance, l'espace urbain, l'architecture. Un voyage permis aussi par le contexte scientifique du Cresson où elle a été réalisée, à travers les possibilités que nous avons eu de participer à des contrats de recherche, à l'enseignement, ou encore d'organiser des manifestations scientifiques. Ce travail a mûri de ces déplacements, de ces accompagnements parallèles. L'exemple dit « de Sainte Sophie » en ouverture du manuscrit était prometteur pour nous, entre récit initiatique et récit à l'initiative d'une démarche, il est riche d'une pensée – celle de l'esthétique existentielle –, riche du récit d'une expérience d'ambiance, riche enfin d'une architecture. Comme le programme ou la promesse d'une expédition sensible, l'inscription de fines variations.

Les bases théoriques qui ont été convoquées au début de ce travail qui se donnaient comme objectif d'explorer la possibilité de qualifier les espaces publics urbains par les rythmes de marche, et même avant cela, le fait même de s'intéresser à la notion de rythme, s'est avéré tout à fait déterminant vis-à-vis de la définition d'une posture de recherche particulière. Le dessin progressif de cette posture qui implique le chercheur, qui implique son propre engagement corporel dans la recherche, est certainement l'une des réalisations importantes de ce travail. Qu'est-ce que cela signifie ? Comment cela a-t-il eu lieu ? C'est ce que nous rappellerons dans un premier temps. Cet engagement, comme nous l'écrirons ensuite, nous semble poser aussi la question de la part critique de l'expérience esthétique. Posé au début en hypothèse, le détournement par la danse contemporaine effectué dans ce travail a révélé sa pertinence à trois niveaux sur lesquels nous souhaiterions revenir dans le troisième temps de cette conclusion : celui du déplacement et du renouvellement du regard sur les corps en marche, un accès à la matière

²⁷⁷ Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2011 (1^{ère} éd. 1996), p 142.

sensible des corps et aussi un accès à l'expression du sens de l'expérience. Et dans le prolongement de cela, de l'accompagnement de ce travail par cette discipline nous réexaminerons la complémentarité efficace qui s'est manifestée avec la pratique vidéographique. Entre passants, filmant et spectateur où le mouvement intervient comme partage des présences, la pratique vidéo demande à être interrogée en tant que performance. Enfin, parce que c'est le cadre que nous nous donnions au début de ce travail, nous tenterons de présenter les possibilités qu'offre ce travail de recherche d'enclencher et renouveler le projet architectural et urbain en tant que mode de composition pour l'avènement des présences en terme de direction de sens.

De la pensée de l'expérience existentielle à l'expérience d'une présence

En partant de la proposition de Henri Maldiney qui donne à comprendre le rythme en tant qu'expression du vivre présentiel dans l'expérience et émanant de la rencontre d'un « visiteur » et d'un environnement construit, nous avons directement été amenée à mettre à jour les principes participants de cette rencontre, son contexte de sens, ce à travers quoi elle se réalise. Dans l'expérience, l'état du vivre présentiel est un état un peu « extraordinaire » dans le sens où il n'est pas permanent, qu'il évolue d'instant où il apparaît en instant où il se renouvelle, mue ; il s'affirme dans des moments où co-naissent l'espace et l'expression corporelle de la personne impliqués dans la rencontre. Cela nous a donc entraînée sur deux pistes : tout d'abord sur celle de l'expérience esthétique et simultanément sur celle de la redéfinition du terme « espace ». L'expérience esthétique est celle d'un mouvement. L'expérience en général compose avec des moments gnosiques et des moments pathiques de la perception. Les premiers, qui ont été les plus explorés jusqu'à présent dans la recherche sur les ambiances architecturales et urbaines, montrent une relation aux qualités sensibles de l'environnement déterminante du point de vue moteur, en termes de conduites remarquables dans l'espace aménagé. Le rythme, trouvant sa définition dans l'expérience esthétique d'un environnement, nous a entraînée vers les moments pathiques de la perception, dans la définition desquels nous avons découvert d'autres principes qui régissent à certains moments de perception et redéfinissant même la relation à l'espace. Dans les moments pathiques de la perception correspondants à l'expression des phases esthétiques de l'expérience, l'espace n'est plus donné en tant qu'il apparaît matériellement, limité, orienté, mais il est un avènement, une « création » de l'événement d'une co-présence dans la rencontre. L'espace est donc une co-

naissance de la rencontre des corps. Par rapport à notre sujet d'étude qui est la marche et par elle l'expression des rythmes, cette différence entre les moments gnosiques et pathiques de la perception signifie que des processus corporels et de sens différents ont lieu. Dit autrement, dans les moments gnosiques l'expérience du marcheur est celle de son adaptation corporelle à l'espace finalisé ; dans les moments pathiques, le marcheur est engagé dans l'expression d'une intention spatiale de son corps. Cette expression est un mouvement par lequel le corps quitte son axe de stabilité, accroît la motricité de certaines de ses parties et où cette performance du corps est impulsée par les directions de sens qui surviennent de la rencontre (la part émotionnelle de la rencontre et non plus seulement celle des sensations). Cela donne donc lieu à cet espace, un espace à la dimension symbolique et non plus finalisé, celui d'un « devenir-un » du passant et de l'environnement. Depuis la précision du langage telle qu'elle apparaît dans les récits de la psychopathologie et de l'importance de la formulation d'une attention aiguë à des phénomènes à peine perceptibles, l'exigence de ce travail devait être celle de rechercher des modes d'attention et d'expression de ce niveau d'expérience les plus pertinents pour traiter du cas des espaces publics urbains. Ces bases théoriques, relues à travers le prisme de la recherche pour la conception architecturale et urbaine en même temps que celui des ambiances, nous demandaient alors deux choses : d'explorer et d'éprouver le passage des contextes de l'esthétique existentielle et de la psychopathologie à celui de l'esthétique ordinaire, mais aussi de comprendre davantage les structures de l'expression du corps dans le mouvement. Dans ce travail nous avions ce chemin à faire, celui de partir d'un espace qui n'est pas l'espace urbain, de partir d'une expression de la relation à un espace dans des cas pathologiques, pour arriver à ce qui nous occupe, l'espace urbain lui-même. Il fallait comprendre comment se rendre sensible à ses phénomènes et en même temps rendre sensible une posture de terrain à des phénomènes aussi fins. Pour l'un et l'autre de ces deux points, le détour par la danse contemporaine a été déterminant. La danse, comme tiers du passage de la psychopathologie à l'espace urbain, impose la médiation du corps mêlant sens et sensations. Elle incarne l'expression d'une relation du corps à l'espace, un langage, une expression qui n'est pas la parole, une variation, un autre accès. Si nous prenons le temps par la suite de revenir spécifiquement sur ces apports pour ce travail de recherche, nous pouvons cependant formuler ici ce qui a été fondamental dans ce détour pour la compréhension de notre propre recherche et sa mise à l'épreuve de l'espace public urbain. Tout d'abord, pour répondre aux deux nécessités que nous pointions juste avant, nous pouvons dire que notre incursion dans ce

milieu a été très ciblée. Nous utilisons la formule générique « danse contemporaine », mais nous ne nous sommes pas intéressée à son ensemble, juste au travail de quelques chorégraphes. Nous nous sommes intéressée à des recherches/propositions chorégraphiques à la fois accessibles pour une personne non initiée comme nous le sommes et dans lesquels nous retrouvions formulées des préoccupations communes aux nôtres sur le rythme, la marche, l'idée des directions de sens comme intentions spatiales du corps. Certains en danse travaillent à cette précision du corps à convoquer un espace, à restituer la relation à un environnement. Cette discipline nous a offert une autre possibilité d'atteindre ces choses très fines du mouvement présentiel dans les moments pathiques de la perception. Mais surtout et c'est ce qui a été le plus important dans la compréhension de notre travail et son orientation pour sa part empirique, ces chorégraphes et danseurs mettaient en avant cette idée de la performance, du corps comme expression d'un processus de rencontre en cours de réalisation. Cette place déterminante donnée au corps dans ces recherches en danse nous mettait face à la définition de notre propre posture de recherche : entre théorie et empirisme de la pratique corporelle (danse ou non) comme confrontation au réel du mouvement présentiel. Autrement dit, cela signifiait que l'engagement dans le mouvement était nécessaire pour avoir accès à l'expression des corps et de l'espace. Toute la définition progressive de notre méthodologie de terrain s'est donc faite en fonction de cela, entre immersion et accompagnement dans l'expérience et partage de moments de présence ; à la recherche et dans l'exploration de manières différentes d'accéder à l'expression du mouvement propre de l'espace. Ce passage à l'espace public à partir d'un socle théorique et conceptuel n'appartenant pas au monde de l'urbain nous a entraînée vers l'idée de complémentarité des méthodes pour nous donner la possibilité d'atteindre les deux registres d'expression des directions de sens de ces moments particuliers de la perception, entre tonalités affectives et poids et appuis des corps. Notre intérêt pour l'expression verbale, dont nous reconnaissions la portée dans les récits oniriques de la psychopathologie, s'est traduit par le réinvestissement de la méthode des parcours commentés (déjà largement éprouvé dans les recherches du Cresson), mais en choisissant de tester en plus sa pertinence vis-à-vis de ce niveau fin de la présence dans des moments particuliers de perception. En plus de recueillir une parole en marche *in situ*, nous voulions tester l'éventualité que cette méthode, dans le fait d'atteindre le niveau des perceptions sensibles, nous rendrait possible la distinction entre moments gnosiques et moments pathiques et en accédant à ces derniers, qu'elle nous rendrait possible la qualification de l'expérience de la marche en termes de mouvements.

Ensuite (enfin cela vaut pour ce moment d'écriture/de lecture, car sur le terrain les expérimentations se sont croisées), notre intérêt dirigé vers l'expression corporelle, sous l'influence de la danse contemporaine, s'est traduit par une exploration vidéographique cherchant à atteindre cette fois-ci les directions de sens de l'expérience par le poids des corps et leurs appuis, pour capter ces moments où passants et environnement sont partenaires. Qu'il s'agisse de la méthode des parcours commentés ou de la vidéo, elles donnent lieu à des pratiques qui réunissent passant et apprenti chercheur sur le terrain et permettent de restituer (sous la forme de traversées polyglottes pour la première ou celle d'un montage vidéo pour l'autre) du sens et des sensations de ces expériences, des dispositions des deux parties à être présentes dans le mouvement propre de l'espace.

L'ambiance comme mouvement : la question de l'approche esthétique de l'espace public urbain comme critique

Si nous revenons plus spécifiquement sur la pratique vidéographique, dans un paragraphe suivant de cette conclusion, pour présenter les perspectives qu'elle ouvre par rapport à notre sujet de recherche, ici nous voudrions rapporter une réflexion en cours sur la portée de notre propre travail par rapport à une autre recherche en particulier et avec laquelle nous partageons « l'approche par le corps » de l'espace public. Nous voulons parler de l'axe « L'apaisement des mobilités urbaines au XXI^{ème} siècle » du programme de recherche *MUSE : Les énigmes sensibles des mobilités urbaines contemporaine*, sous la direction de Rachel Thomas, un contrat de l'ANR débuté en 2010 et allant jusqu'en 2014²⁷⁸. La recherche menée dans cet axe fait suite à la recherche *L'aseptisation des ambiances piétonnes au XXI^{ème} siècle, entre passivité et plasticité des corps en marche*²⁷⁹ auquel nous avions aussi participé. Dans l'équipe de chercheurs qui travaille à cette recherche il y a une sociologue, des architectes, un paysagiste et une chorégraphe ; une interdisciplinarité affirmée et qui donne une résonnance de plus avec notre propre travail. Cette thèse a mûri en parallèle et en participant à cette recherche, nous mettant en prise avec des proximités pas toujours évidentes à gérer dans ce que cela demandait de

²⁷⁸ Rachel Thomas (coordinatrice), Suzel Balez, Gabriel Bérubé, Paola Berenstein-Jacques, Aurore Bonnet, Fabiana Dultra Britto, « L'apaisement des mobilités urbaines au XXI^{ème} siècle ». Rachel Thomas (sous la dir.), *MUSE : Les énigmes sensibles des mobilités urbaines contemporaine*. Programme ANR « Espace et Territoire ». Édition 2010 - Décision ANR_10_ESVS_013_01, en cours (2010-2014).

²⁷⁹ Rachel THOMAS (ed.), Suzel BALEZ, Gabriel BERUBE, Aurore BONNET, *L'aseptisation des ambiances piétonnes au XXI^{ème} siècle, entre passivité et plasticité des corps en marche*. Programme de Recherche Interdisciplinaire « Ville et Environnement » CNRS-MEEDDM (PIRVE). Cresson, 2010, Rapport de recherche n° 78, 137 p.

comprendre les fondements des points sur lesquels ces projets se distinguaient. La méthodologie et la visée disciplinaire en sont peut-être bien l'œuvre (de même que dans une certaine mesure le contexte « géographique » des terrains étudiés dans l'une et l'autre de ces recherches). Si méthodologie et visée distinguent ces deux projets de recherche, cela ne veut pas dire qu'ils proposent des réponses qui les opposent. Bien au contraire, il nous semble qu'aujourd'hui l'intérêt que nous trouvons au fait d'avoir mené notre propre recherche d'un côté et participé à ces contrats de recherche de l'autre, si du point de vue de la formation l'apport est indéniable, il nous semble que cela nous ouvre et nous ramène en même temps à une autre échelle des résultats de la recherche autour de plusieurs projets. La recherche *MUSE*, à la suite du contrat PIRVE sur l'aseptisation nous a permis d'explorer et de suivre l'évolution de la méthodologie « Faire corps, prendre corps, donner corps » de Rachel Thomas²⁸⁰. Du point de vue de l'engagement du chercheur la proposition de cette méthodologie est bien plus radicale que la nôtre. Où nous avons découvert petit à petit au fil de notre travail la réalité de cet engagement et sa portée, Rachel Thomas le posait directement en principe de base. Il faut le noter tout de même, dans le cas du « Faire corps, prendre corps, donner corps », « le chercheur » est à entendre dans un sens qui s'élargit de la condition de « l'individu-chercheur » sur le terrain à celui d'un « collectif de chercheurs ». Lors de ce travail, une expérience de terrain pouvait en appeler au retour d'une vingtaine de personnes (chercheurs des équipes françaises et brésiliennes et des étudiants de la faculté d'architecture dans certains cas, ou d'artistes (plasticiens et danseurs) dans d'autres). C'est une radicalité qui nous interroge dans le passage à l'observation d'autrui, à l'ouverture à l'expérience sensible aux autres personnes (« plus ordinaires » aurions-nous envie de dire, qui ont un autre quotidien avec des pratiques de l'ordre de l'habitude par exemple) de l'espace public. Même si les retours d'un collectif de plus de vingt personnes sont conséquents, nous avons rencontré des difficultés à tisser une relation aux autres passants. Ce n'est en plus certainement pas uniquement le fait de la méthodologie à l'œuvre, mais en lien avec le « contexte brésilien » de la recherche. Nous ne l'avons pas encore précisé mais cette recherche sur l'apaisement des mobilités prend pour terrains d'étude deux espaces publics de la ville de Salvador da Bahia au Brésil. Cette donnée singulière nous ramène aussi à l'interrogation que nous avons dans notre thèse par rapport à la dimension sociale et à sa place dans notre approche. Dans le cas de

²⁸⁰ Rachel THOMAS, *Marcher en ville : Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris, Éditions Archives contemporaines, 2010, 194 p.

MUSE, cette dimension fait aussi partie des « revendications » originelles du projet. Là où nous en arrivons dans notre thèse à nous poser la question d'une approche de l'espace public par le corps comme critique esthétique de la conception, Rachel Thomas nous entraîne quant à elle vers une critique politique. Autrement dit, à travers des explorations sur la base d'une approche par le corps des espaces publics contemporains, nous avons accès à différents niveaux de portée critique de l'ambiance. C'est une réflexion « en chantier » que nous formulons ici, mais qui nous semble intéressante à soulever par rapport à ce qui nous lie au contexte de recherche sur les ambiances architecturales et urbaines au Cresson.

Le détour par la danse : un accès au sens de l'expérience par le poids et les appuis des corps et un partage avec l'architecture de la création d'un espace-temps du mouvement

Dans notre voyage, nourrit de ses parenthèses bahianaises, nous voulons revenir et approfondir un instant sur ce que représente et a apporté le détour par la danse tel que nous l'avons proposé et éprouvé dans ce travail. Ce détour qui, certes, porte à lui seul une bonne part de l'originalité de cette thèse, même s'il n'a pas été simple d'en prendre le chemin et s'il peut sembler assez restreint et restrictif (en tout cas du point de vue de la danse), il ne doit cependant pas être entendu comme en l'état d'une fin, d'un aboutissement ou d'un contentement. Ce dont nous avons rendu compte au fil de ce travail est juste un pas, comme si nous n'avions passé que la tête dans cette porte qui est maintenant ouverte sur le mouvement. Ce que nous avons présenté dans cette thèse restitue les éléments que nous avons été en mesure d'approcher, de comprendre et de questionner au mieux (avec le plus d'assurance) du fait qu'il s'agit là de références à une discipline qui nous est complètement extérieure et où il a d'abord fallu chercher les entrées. Cela représente donc aussi l'avancée lente de l'initiation à des codes, à des savoirs qui ne sont pas les nôtres, à des contextes et formes de recherche différents, pour enfin approcher, en comprenant petit à petit où se trouve notre intérêt et la matière (les connaissances et productions) pouvant servir un projet de recherche qui faisait avant tout l'hypothèse que des liens étaient possibles entre deux milieux différents. Aujourd'hui, nous pensons pouvoir dire que ce détour par la danse a été pertinent à deux niveaux qui permettent de poursuivre les pistes théoriques et pratiques de ce questionnement. L'un de ces niveaux de pertinence s'établit par rapport au passage au travail de terrain, l'autre concerne davantage un éclairage sur ce que partagent ces deux disciplines (la danse et

l'architecture) et à partir de ce qui est « commun » de l'une à l'autre, penser à l'évolution des manières de poursuivre ce travail pour le compléter toujours plus.

La première chose que nous pouvons rappeler une nouvelle fois à propos de la convocation de la danse dans cette recherche (et c'était tout l'enjeu de la deuxième partie d'en rendre compte), c'est son rôle dans le déplacement de notre regard vis-à-vis du corps en marche. Parce qu'elle est riche de connaissances sur le rôle du poids et des appuis pour la convocation et la mise en œuvre d'une grande variété d'expressions des corps et de leur relation à l'environnement, la danse nous a permis de nous détacher d'un relevé et d'un compte rendu de postures et d'allures de marche changeantes au fil des parcours. Elle nous a amenée à une compréhension plus directe du sens du mouvement en nous permettant de détecter où se loge le mouvement, à travers le poids et les appuis, dans telle ou telle variation qui engage le corps. Nous ayant permis de comprendre toute l'importance du déplacement du poids dans les corps qui implique des appuis de différents ordres (par exemple de l'ancrage, du dépôt ou de l'impulsion) ; têtes, torses, bassins, mains, pieds, chacun et tous ensemble dans leur mobilisation, devenaient autant d'indicateurs de ce qui avait lieu dans la marche. Le poids et les appuis s'imposaient alors comme de véritables registres d'analyses. Parce que nous avons trouvé chez les danseurs et les chorégraphes, que nous avons cités dans ce travail, l'expression de recherches sur les structures du mouvement dans le corps – qui entraient en résonnance et prolongeaient d'autres éléments auxquels nous nous étions attachée dans les propositions émanant de la psychopathologie à propos de l'espace ; nous avions les moyens d'échapper à la tendance du mimétisme des formes corporelles. Nous avons eu accès à la matière (en tant qu'expression) et non à la forme (en tant que représentation). Dit autrement, nous avons trouvé un terrain commun : le corps, de telle façon que nous n'avions pas à nous poser la question du contexte (celui de la danse ou celui de l'espace public ordinaire), mais celle du prolongement de l'existence (de l'un à l'autre) du sens (ou de la disposition) dans la manière du corps de se mouvoir. Nous pouvions alors avoir accès au sens de l'expérience rien que par l'expression des corps.

Sur la base des résultats obtenus par l'analyse des corpus de terrain, nous avons de nouvelles questions qui surgissent et quelques pistes qu'il nous semblerait intéressant de poursuivre dans l'exploration des connaissances de la danse. La chute, dont parlait Ludwig Binswanger, est restée à l'état de l'expression qu'il en donnait, celle d'un changement soudain de la spatialité dans une déception brutale. Parce que nous avions eu tendance dans un premier temps à

rapprocher la chute du mouvement de vertige, la précision de la perte totale des appuis, d'un déracinement complet l'en distingue pourtant nettement. Dans le vertige, si le sol semble se dérober, le corps cherche et trouve d'autres appuis en relais de ses pieds (généralement par l'intervention du regard (mouvements de tête) et des mains), en trouvant un partenaire dans d'autres surfaces que le sol. Comme il s'agit d'un mouvement (la chute) dont nous n'avons pas trouvé d'expression du point de vue des tonalités affectives dans les parcours commentés, il reste complètement à explorer du point de vue de la danse. Pour cela, une piste serait peut-être celle du travail autour du fait de « tomber » qui fait parti des mouvements de base de la pratique du Contact Improvisation. En référence toujours à Ludwig Binswanger, mais cette fois-ci par rapport à la forme des expressions auxquelles il fait appel pour montrer le changement dans la relation à l'espace par l'effet des tonalités affectives sur le corps – et avant de pouvoir éclairer le mouvement de vertige (à forte connotation pathologique) sur l'esplanade de la BnF, où l'idée de regard est important dans cette situation – nous avions pensé certaines fois à celle de « porter le poids du monde sur ses épaules ». De cette idée d'une pesanteur extérieure accablante, à cet état du corps et de l'âme, peut-on en reconnaître des formes d'appuis et de déplacement du poids dans le corps ? Un peu de la même façon, si le travail de terrain nous a permis d'éclaircir la distinction entre mouvement d'envol et mouvement d'ascension, pour le second nous n'en avons qu'une expression limitée à la tonalité affective de la joie et de l'ouverture à un ailleurs. Ce mouvement a-t-il donc un sens en danse et les corps ont-ils des manières d'y répondre ? Toujours sur des questions de nuance dans les mouvements, si l'on se souvient du couple de la dernière séquence du film de la passerelle Simone de Beauvoir, nous qualifions leur dernier mouvement d'abandon, mais il faut reconnaître que s'il apparaît de façon flagrante chez l'homme, la femme nous amène à interroger la distinction qui pourrait avoir lieu ici entre abandon et suspens. Quelles sont les expressions du poids et des appuis dans le mouvement de suspens (s'il existe) qui apporteraient une nuance supplémentaire à la palette des mouvements présentiels ? En repartant de l'espace, nous remarquions aussi au cours de nos analyses que sur la passerelle Simone de Beauvoir nous n'avons pas étudié ce que nous avions appelé les « bifurcations » (ces étroits plateaux où toutes les voies se réunissent entre les consoles et la lentille). Est-ce qu'à ces endroits il peut se jouer autre chose que du mouvement finalisé par rapport à l'offre de passages ? À partir de là nous pensons à tous les espaces de distribution d'autres espaces en ville, comme cela peut l'être

dans une station de métro par exemple. L'avènement de moments pathiques peut-il avoir lieu dans de tels espaces ?

D'exemples concrets de l'espace public urbain à ceux de la danse, la piste est encourageante à poursuivre. En ce sens là nous aimerions poursuivre avec la danse à propos de l'importance assez inattendue qu'elle a prise par rapport à l'exploration vidéographique de cette thèse. Ces deux pratiques partagent cela avec l'architecture (selon une approche par les ambiances) : toutes construisent leurs fondements de nécessaires explorations empiriques.

Au croisement de la danse et de la pratique vidéographique : la posture engagée du chercheur dans le mouvement propre de l'espace

Ce que nous avons réalisé au moment de l'analyse, face aux vidéos que nous avions faites sur les terrains, c'est l'importance d'expérimentations en danse pour restituer, par la pratique vidéographique, la prise en compte de corps occupant différentes positions (ceux des passants, du filmant et du spectateur) dans l'expression du mouvement propre de l'espace. Les propositions qui en émanent, si elles sont importantes vis-à-vis de situations dansées elles sont avisées et encourageantes pour les recherches d'une pratique vidéographique qui s'intéresse aux mouvements des corps et de l'espace dans l'ordinaire de l'espace public.

La première influence du milieu de la danse par rapport à la vidéo est intervenue par le travail réalisé conjointement par William Forsythe et Thierry de Mey sur la pièce filmo-chorégraphique *One Flat Thing, Reproduced*. Nous avons mesuré son importance particulière lors de l'analyse du corpus vidéographique. Les thèmes de la densité et du contrepoint étaient au cœur de la pièce et restitués dans la captation. En plus de cela, la préoccupation qu'avait formulé le chorégraphe à l'intention du spectateur nous offrait la conscience – au même titre que la captation et le montage – des présences du mouvement dans le cadre et d'un cheminement du regard de la connaissance à l'intérieur de l'image, de passants en passants. De la densité variable des personnes à l'écran, de la grande proximité au grand éloignement des corps, notre œil pouvait se focaliser sur une ou deux personnes en particulier jusqu'à ce que notre regard se ré-ouvre à l'ensemble du moment lorsqu'il était captivé par la répétition par d'autres corps (occupants le cadre ou apparus depuis dans celui-ci) de principes déjà vu chez d'autres, soient apportant une variation ou de vraies différences, donnant à voir sans cesse l'évolution du mouvement de l'espace à travers eux. Le travail important de composition qui avait eu lieu entre le chorégraphe, les danseurs et le réalisateur (et en direction du spectateur)

révélait son incarnation naturelle dans l'ordinaire des terrains sur lesquels nous travaillions à comprendre la relation des corps à leur environnement par le mouvement. Le principe du regard qui se construit dans le mouvement des présences est assez fondamental par rapport à la façon d'analyser et comprendre ce que nous avions devant les yeux à l'écran, dans la vidéo par rapport au mouvement propre de l'espace.

La seconde influence est venue du film *Horace Bénédict (17 observations d'artistes dans les alpages)* de Dimitri Chamblas²⁸¹. Il a été filmé au Col du Semnoz en Haute Savoie en juin 2000, à l'occasion de la manifestation *Ouvrée, artistes en alpage*, une proposition de Boris Charmatz (danseur chorégraphe). Lors d'une journée ouverte au public, la quinzaine d'artistes participant à ce projet proposait un parcours dans ce vaste environnement de montagne aux espaces variés au détour de propositions chorégraphiques, vocales, et plastiques. Dimitri Chamblas, bien que danseur, rejoignit et participa à cet événement en tant que vidéaste. Son objectif était « d'observer comment chacun allait travailler, quelle relation allait se créer entre les artistes, leurs œuvres et cet espace infiniment vaste et chaotique qu'est la montagne. »²⁸² Son exploration cherchait à « évaluer l'importance d'un lieu vis-à-vis d'une œuvre, à saisir jusqu'où ce qui entoure un travail vient profondément le toucher et l'influencer. » Mais comme il l'a expliqué lors de sa présentation au séminaire *Vidéo & Ambiance*, n'étant pas réalisateur mais amateur avec la caméra, il a filmé avec son corps de danseur²⁸³. Pourquoi ces images nous ont-elles marquée ? Parce qu'il y avait dans ce film une grande liberté de la caméra, échappant aux codes cinémato-documentaire. C'était des images « performées » en quelque sorte, nous révélant l'engagement du filmant et des filmés dans cet espace-temps, la révélation d'une posture très pertinente, nous semble-t-il, pour ce qui est de l'étude de ces mouvements partagés entre des personnes et un environnement. C'est une chose que nous avons déploré ne pas avoir atteint dans notre propre travail sur la passerelle Simone de Beauvoir. Au regard de notre pratique à l'état de recherche, cet exemple du film *Horace*

²⁸¹ Dimitri CHAMBLAS, *Horace Bénédict (17 observations d'artistes dans les alpages)*. Réalisé par Dimitri Chamblas et Aldo Lee, 2001. À voir à l'adresse suivante :

http://www.numeridanse.tv/fr/catalog?task=show_media_public&mediaRef=MEDIA120222183512617

²⁸² Et suivante, Dimitri Chamblas, à propos de la réalisation du film *Horace Bénédict (17 observations d'artistes dans les alpages)*. <http://www.borischarmatz.org/voir/horace-benedict>

²⁸³ L'organisation au cours de notre thèse d'une journée d'étude et d'un séminaire sur le rythme, la vidéo et les ambiances (octobre 2010 et 2011) a été pour nous un moyen de poursuivre et d'approfondir, en parallèle, notre recherche autour de cette pratique en invitant et mettant en discussion les réflexions de chercheurs et artistes par rapport à différentes approches de ce processus du terrain au montage en passant par l'analyse. Aurore BONNET, Laure BRAYER (eds.), Guillaume MEIGNEUX, « Vidéo & Ambiance. Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme ». Séminaire scientifique, 25 et 26 Octobre 2011, ENSA Grenoble. Pour revoir l'intervention de Dimitri Chamblas : <http://www.ambiances.net/index.php/fr/conferences/270>.

Bénédict ouvrait aux limites de ce que nous avions jusqu'alors fait par rapport à nos terrains d'étude. Mais cela nous montrait aussi les avancées que nous avions pu faire, du point de vue de la pratique vidéo, à travers un projet mené par la suite en parallèle à la thèse avec un collectif de chercheurs à Rio de Janeiro²⁸⁴. Dans le cadre d'une expérimentation de l'investissement d'un espace urbain de cette ville (le Largo da Carioca) par le collectif et un groupe d'une quinzaine de participants devant y mener des expériences de différents ordres (écoute, photographie, marche contrainte, etc.), notre objectif était de réaliser une « observation flottante » de ces présences dans ce lieu très agité de la ville. Comme une veille en contrepoint de ceux qui étaient là pour se confronter à l'espace via des consignes. L'observation flottante était la formulation de l'incertitude vis-à-vis de ce qui allait occuper notre regard en même temps que l'assurance de notre liberté de mouvement, notre sujet étant les expériences du groupe avec et dans cet espace. Nous avons finalement rendu compte de notre observation flottante par un petit film²⁸⁵ réalisé à partir de deux séquences filmées avec un petit appareil photo au cours de cet événement. Les séquences choisies et montées restituaient la totale disparition et discréption d'un groupe d'une vingtaine de personnes dans ce lieu, même pris dans des pratiques singulières, en montrant un temps de regroupement de ces personnes à un point de rendez-vous et l'événement d'une marche en ligne qui n'en fut pas un. Le choix de filmer ce regroupement et la façon dont cela a été fait, performé, signait pour nous un plus grand engagement vers le sens de ce qui se jouait alors au Largo da Carioca. Enfin, pour en revenir au film *Horace Bénédict* nous pouvons mentionner une autre piste à explorer à laquelle il nous a ouvert, celle d'offrir une place à la parole dans la vidéo. Cela non pas dans l'idée de réaliser des parcours commentés filmés, nous réfléchissons cependant aux possibilités et au sens que pourrait avoir l'introduction de récits dans la captation. Les moments où Dimitri Chamblas est parvenu à capturer une « leçon » de Steve Paxton dans la montagne ou bien encore ceux saisissant la déclamation du poète sonore Bernard Heidsieck nous interpellent et nous interrogent. Quelle pourrait être, dans l'espace public, cette parole qui ne serait pas illustrative mais signe d'une présence ? Comment saisir cette parole participant du mouvement propre de l'espace ?

²⁸⁴ « Expérience du dépaysement », expérimentation urbaine dans le cadre du colloque international *Ambiances en partage: Culture, corps et langage*, Rio de Janeiro. 3-6 nov. 2009. Équipe : Aurore BONNET, Anne JARRIGEON, Fanny MELAY, Damien MASSON, Jean-Paul THIBAUD.

²⁸⁵ Aurore BONNET, « L'inaperçu », novembre 2009, 1', in Aurore BONNET, Anne JARRIGEON, Damien MASSON, Fanny MELAY, Jean-Paul THIBAUD, *Largo da Carioca, 6'02'*, décembre 2010.

Vers une conception architecturale et urbaine de la présence par l'engagement des corps dans l'espace : une question de traitement des surfaces et de sensibilisation à des pratiques

Du point de vue de l'architecture, quelles perspectives semble ouvrir ce travail ? Quels en sont ses apports dans une préoccupation de recherche visant le passage à la conception ? Par rapport à cette discipline, il nous semble que ce travail peut opérer à deux niveaux, celui de la pratique du projet et celui de la formation, et selon différents aspects pour chacun.

Du côté de l'exercice de la conception architecturale et urbaine, cette approche de l'espace par le corps, mise à l'épreuve des deux terrains d'étude, peut susciter de l'intérêt dans le sens où il déplace les attentes quant aux formes architecturales dans le vécu. Ce que l'on apprend de la mobilisation corporelle en particulier en termes de poids et d'appuis, ou par rapport à la motricité du corps pour laquelle nous avons découvert la très grande contribution au mouvement du buste (jusqu'à la tête et aux mains) ; tout cela participe à un progrès sur la compréhension des principes qui règnent aujourd'hui dans le monde de la conception ainsi que sur l'endroit où se jouent les enjeux formels. Nous nous expliquons. En ce qui concerne le lissage des surfaces, qu'il s'agisse du sol ou des parois verticales, de telles conditions de mise en œuvre de l'environnement ne permettent pas au corps en marche de quitter son axe de stabilité. Par ce geste, se sont les possibilités de l'expérience de la marche de passer de moments gnosiques de la perception à des moments pathiques qui se trouvent réduites. Ce travail, par les exemples de l'esplanade de la BnF et de la passerelle Simone de Beauvoir, nous permet d'apporter des nuances par rapport à cette idée du lissage et de préciser ce que nous pouvons dénoncer à son propos. Il y a en effet pour nous une distinction à faire entre surface lisse au sens de l'aplanissement, du nivelage visant à atteindre le niveau zéro de la topographie généralisé à de grands espaces et le travail sur d'éventuelles aspérités du sol en terme de réelle topographie. C'est là toute la différence entre l'esplanade et la passerelle, et la force de cette dernière. Même si en l'occurrence le mouvement du sol de la passerelle est inventé de toute pièce, nous avons affaire à une surface lisse et en même temps à une topographie variée. Et du point de vue du corps, cela est tout à fait déterminant dans l'engagement de celui-ci dans une expérience présente, n'empêchant d'ailleurs pas le fait de pouvoir y croiser des personnes avec des poussettes ou en chaise roulante. C'est une remarque que nous pouvons tout de même étendre à l'esplanade de la BnF à travers ces cheminements qui empruntent les rues latérales en pente (Aron et Durkheim) et à partir desquels les passants ont trouvé une possibilité de réduire leur confrontation aux grands emmarchements qui sont eux, pour le

coup, une manière architecturale très radicale de pallier la différence entre deux niveaux de sol. On ne marche pas avec les pieds comme l'expliquait Steve Paxton, tout au plus ils donnent la dernière touche de direction. Par conséquent, l'aplanissement du sol n'est pas gage de confort, ni de co-naissance du corps et de l'espace. Travailler à la topographie du sol apparaît donc comme l'une des perspectives encourageante vis-à-vis de l'expression de la co-présence des corps et de l'environnement. L'architecture doit provoquer des changements d'appuis et du déplacement du poids dans les corps. Du point de vue de l'engagement du corps dans une relation à son contexte de marche, ces observations sur le lissage peuvent aussi s'étendre aux parois verticales. Comme nous avons pu l'observer dans les mouvements de vertige et d'abandon, surtout sur la passerelle Simone de Beauvoir mais aussi à travers quelques petits indices sur l'esplanade, la marche se fait aussi avec les mains, avec ce qu'elles trouvent à leur portée soit pour augmenter leur surface d'appui au moment où le sol semble manquer ou se dérober sous les pieds, soit pour répondre à l'invitation de l'espace à sentir son poids se répandre dans tout le corps et se trouver ainsi disposé à cet état de l'âme et du corps de l'abandon comme le disait Odile Duboc. Les garde-corps de la passerelle sont vraiment complémentaires à l'ondulation du sol. Ils ne sont pas là uniquement à des fins sécuritaires et bien que leur traitement matériel tend vraiment à leur discrétion, ils participent réellement de la rencontre des corps et de l'espace dans ces mouvements de vertige et d'abandon. Concernant l'esplanade de la BnF, nous pensons par exemple aux mains que le marcheur accroche à son propre corps (en saisissant les brides de son sac, en serrant ses mains dans les manches de ses vêtements, etc.), ne rencontrant rien d'autre, dans ces espaces si étendus, que le sentiment d'être tenu à l'écart ou exposé au vide. Toujours dans cet espace de la BnF, à partir des commentaires que nous avons pu recueillir et des différentes observations que nous y avons menées, cela nous a conduit à une réflexion par rapport à tous les patios (petits et grands) qui découpent ce grand plateau. Pour ce qui est de l'esplanade comme espace public, les patios en tant que forme architecturale, n'ont pas de pertinence à part celle d'allonger les distances et de contraindre les trajectoires, donc tout ce qui maintient dans une expérience de l'espace finalisé, mais rien de celle de l'espace présentiel. Le grand patio presque inaccessible même par la vue et les petits sans intérêt lié à leur qualité d'aménagement, nous tendrions à dire qu'au regard de la passerelle voisine les garde-corps (ainsi que les parois en bardage d'aluminium) ne participent en rien de la forme du patio à la surface de l'esplanade qui n'est qu'une succession de « trous ». Ils ne deviennent en rien partenaires de l'expérience dans cet

espace. Enfin et toujours à propos de la pratique du projet, ce travail nous donne des exemples, à différents niveaux, de l'importance du temps dans la conception. Si l'on peut le mesurer au fil de la journée, des conditions climatiques et de la perception d'une matérialité changeante des surfaces de ces espaces, l'inclure dans une dynamique de projet c'est à la fois revendiquer le temps de l'expérience *in situ* et réfléchir au sens des distances d'une autre façon du point de vue du corps. Concevoir l'architecture en terme de temps c'est par exemple observer la différence de sens et de sensations que peut soulever le fait de dire « il y a vingt cinq mètres entre une personne et celle, la plus proche, qui marche à sa suite, ou celui de dire que « la deuxième personne passe vingt secondes après la première au même endroit. Il nous semble qu'une fois encore l'expérience dans le corps fait une grande différence de perception de la qualité du lieu. Et la vidéo est très intéressante pour cela, parce qu'en plus de nous ramener sur le terrain et de partager l'expérience des passants, elle permet d'éprouver ce temps. Les vingt secondes à voir la deuxième personne sortir à son tour du cadre sont une présence partagée : celle des passants qui parcourent l'espace, celle de la personne qui filme et aussi celle de la personne qui regarde le film, en réalisant aussi que ces deux passants que nous observons ont déjà parcouru au moins quatre fois cette distance depuis qu'ils sont entrés dans le déambulatoire de l'esplanade de la BnF. La manifestation du temps par les corps est une autre expression de l'échelle, non pas d'un espace finalisé, de distances, mais de présence.

Maintenant, comme nous l'énoncions en amorce des enjeux de ce travail par rapport à l'architecture, par les pratiques auxquelles cette thèse nous a amenée, nous pouvons aussi envisager l'approche que nous défendons ici dans le cadre de la formation aux métiers de la conception de l'espace architectural et urbain. Et cela de deux manières : par le biais de la danse et par celui de la vidéo, parce que chacune repose sur le nécessaire engagement du corps. Dans l'espace urbain, nous avons trouvé avec la danse un moyen d'observer les passants, non pas d'un point de vue des pratiques sociales (ou des formes de sociabilités), mais en ce qu'implique au niveau du vécu la palette du sens et des sensations du corps en mouvement dans sa relation aux qualités de l'espace. La danse participe vraiment de la connaissance du sens de la relation à l'espace et permet autant qu'elle le nécessite d'en faire des expériences. Du point de vue de l'enseignement et de la sensibilisation à une telle approche de la conception de l'espace par le mouvement, ce détour s'avère être un bon moyen. Nous en faisons l'expérience depuis deux ans avec les étudiants en deuxième année de licence en design d'espace à l'École Supérieure d'Art de l'Agglomération d'Annecy (ESAAA) au sein de l'enseignement de tutorat

« EMPRein/unTES URBAINES »²⁸⁶. En partageant avec eux les connaissances du corps et du sens du mouvement à partir des travaux de chorégraphes que nous étudions, ou en les invitant à faire des petits exercices de respiration et de marche auxquels nous nous étions nous-même prêtée lors des quelques occasions où nous nous sommes immiscée dans le « monde de la danse » et qui nous sont apparus décisifs dans notre recherche ; ces séances de tutorat sont des temps d'observation de la résonnance de cette proposition de penser l'espace en terme de rythme et de mouvement des corps. Cela se fait en rappelant quelques liens entre la physiologie, les sensations, l'énergie, l'importance des épaules, du dos, des mains, de la tête, du poids et des appuis, même dans la marche ordinaire, en compléments des réflexions de Binswanger et Straus sur la part des tonalités affectives, des directions de signification et de la motricité du tronc dans notre relation au monde. De l'exercice du parcours par le groupe d'étudiants d'un espace dont on réduit le périmètre – jusqu'à ce qu'ils soient suffisamment proches les uns des autres que l'ampleur de leurs pas est réduite à l'espace minimum du balancement de leurs bras et qu'ils sont obligés de tordre leurs bustes pour pouvoir se croiser sans se heurter – pour comprendre comment leurs corps sont engagés dans la marche, jusqu'à, bien entendu, l'expérimentation de la marche sur la pointe des pieds pour cette fois-ci sentir l'engagement de leurs corps dans l'espace par le simple fait de quitter son axe de stabilité ; il nous semble que cette approche à la fois théorique et empirique ne laisse pas insensible. En tant que proposition par une approche sensible et corporelle de l'espace tendant au passage à la conception, cela permet de déplacer le processus de création d'une pensée de la maîtrise de l'espace à celui de la recherche d'expressions d'une relation à l'espace. Et il s'agit là d'un potentiel qui est selon nous partagé avec la pratique vidéographique, et telle que le travail proposé par certains groupes d'étudiants – en première année de master à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble lors du séminaire « Traversées urbaines : les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo »²⁸⁷ - ont pu le démontrer. En participant à cet enseignement autour d'un exercice qui visait l'énonciation d'enjeux de projet sur un territoire urbain à travers la vidéo, nous avons accompagné les étudiants en les questionnant sur cette pratique

²⁸⁶ « EMPRein/unTES URBAINES », regards sur des pratiques contemporaines de recherche sur l'ordinaire et le quotidien de l'urbain. École Supérieure d'Art de l'Agglomération d'Annecy, tutorat de 2^{ème} année de licence. Responsables : Aurore Bonnet et Laure Brayer pour l'année universitaire 2012-2013, Aurore Bonnet, Laure Brayer et Julien Delas pour l'année universitaire 2011-2012.

²⁸⁷ Séminaire « Traversées urbaines : les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo », unité d'enseignement *Architecture et cultures sensibles de l'environnement. Construire et habiter les ambiances*. École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 1^{ère} année de master. Responsable : Nicolas Tixier, avec Aurore Bonnet, Laure Brayer, Guillaume Meigneur, Jean-Paul Thibaud ; années universitaires 2011-2012 et 2010-2011.

comme pouvant être une autre façon d'engager le corps dans l'espace et réfléchir ainsi à la médiation du corps dans la connaissance et la co-naissance de l'espace et des corps dans un environnement.

Il nous semble donc aujourd'hui – et c'est l'une des pistes que nous souhaiterions continuer d'explorer – qu'une telle approche permet de s'ouvrir à un mode de composition de l'espace en termes de directions de sens et d'engagement corporel pour un avènement de la présence et qui serait susceptible de compléter des approches de l'environnement urbain par les pratiques sociales et les recherches sur la maîtrise des qualités sensibles de dispositifs d'aménagements. Une telle posture, qui en appelle à une micro échelle des phénomènes sensibles de la perception de l'environnement urbain, adoptée dans le processus de projet nous amène aussi à nous interroger sur le fait qu'elle puisse permettre, ou pas, d'enclencher quelque chose par rapport aux grands projets urbains tels qu'ils sont formulés aujourd'hui. La piste sur laquelle elle nous semble soutenable est celle de la relation entre les espaces de circulation extérieurs et les architectures qui les bordent. Si notre approche permet de ce point de vue d'apporter quelque chose, c'est bien sur la force et l'importance de la direction verticale dans la relation à l'environnement et non pas seulement de réduire une projection sur le plan horizontal de l'espace finalisé. L'espace présentiel en tant qu'expérience du mouvement compose dans la marche avec le sol mais aussi avec ce qui constitue « l'air » en tant que matière qui est au-dessus du sol.

Bibliographie alphabétique par noms d'auteurs

Laure ADLER, "Les Paris de François Mitterrand. Témoignages, novembre 2003", in *Institut François Mitterrand*. [En ligne], <http://www.mitterrand.org/Les-Paris-de-Francois-Mitterrand.html>, consulté le 18 janvier 2013.

Grégoire ALLIX, « La BNF rouvre son chantier sans fin », *Le Monde*, 11 juin 2008.

Pascal AMPHOUX, Grégoire CHELKOFF & Jean-Paul THIBAUD (eds.), *Ambiances en débat*. Éditions À la croisée, 2004, 309 p. Ambiances, Ambiance.

Pascal AMPHOUX, « La valse des ambiances » in Marion SEGAUD (ed.), *Évolution des modes de vie et architectures du logement*. Paris, Ministère de l'Équipement, Éditions du Plan-Construction, Juin 1993, p. 83-88.

Françoise ARNOLD, PERIPHERIQUES & PAVILLON de l'ARSENAL, *Aventures architecturales à Paris. L'art dans les règles*. Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal et Picard Editeur, 2000, 230 p.

Jean-François AUGOYARD, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris, Éditions du Seuil, collection Espacements, 1979, 185 p.

Jean-François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, 174 p.

Sally BANES, *Terpsichore en basket, post-modern dance*. Traduit de l'américain par Denise Luccioni. Paris, Éditions Chiron et Centre national de la danse, 2002, 310 p.

Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. Paris, Éditions du Cerf, collection Passages, 1997 (pour la 3^{ème} édition), 972 p.

Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, 291 p.

Émile BENVENISTE, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, juillet et septembre 1951, Presses Universitaires de France, p. 401-410.

Ludwig BINSWANGER, *Le Rêve et l'Existence*. Éditions Desclée de Brouwer, 1954, 195 p.

Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), 1998, 133 p. Philosophica.

Aurore BONNET, *Le rythme dans la marche en ville. Approche à travers la danse contemporaine*, Mémoire de DEA « Ambiances Architecturales et Urbaines », option acoustique et éclairagisme, sous la direction de Rachel Thomas et Jean-Paul Thibaud. 2006,

École Polytechnique de l'Université de Nantes et École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble / Cresson : Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, UMR 1563 « Ambiances architecturales et urbaines » CNRS/MCC, 98 p.

Aurore BONNET, Laure BRAYER (eds.), Guillaume MEIGNEUX, *Vidéo & Ambiance. Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme. Séminaire scientifique, 25 et 26 Octobre 2011.* [En ligne]. ENSA Grenoble. <http://www.ambiances.net/index.php/fr/conferences/270>, consulté le 18 janvier 2013.

Mouloud BOUKALA, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie.* Éditions Téraèdre, 2009, 138 p. L'anthropologie au coin de la rue.

« Contact Improvisation », *Nouvelles de danse*, n° 38/39. Bruxelles, Éditions Contredanse, printemps-été 1999, 235p.

Anne CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels.* Paris, PUF, 2006, 143 p.

Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public.* Grenoble, Cresson, 2006 (1992 pour la 1^{re} édition), 231 p. Rapport de recherche n° 23.

Olivia-Jeanne COHEN, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine.* Paris, Éditions Séguier Archimbaud, 2002, 178 p. L'esprit du corps.

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux.* Paris, Éditions de Minuit, 1980, 388 p. Critique.

Irène DIAMANTIS, *Les phobies, ou l'impossible séparation.* Éditions Flammarion, 2009, 260 p. Champs essais, n° 923.

Nicolas DI BATTISTA, « La vie est un rêve », in Dominique PERRAULT, *Bibliothèque nationale de France, 1989-1995.* Éditions Arc en Rêve centre d'architecture, p. 26

Marguerite DURAS, *Le ravisement de Lol V. Stein.* Éditions Gallimard, 2007 (1964 pour la 1^{re} édition), 190 p. Folio, n° 810.

Rudolf LABAN, *Espace dynamique : textes inédits, choréutique, vision de l'espace dynamique.* Bruxelles, Éditions Contredanse, 2003, 302 p.

Véronique FABBRI, *Danse et philosophie, une pensée en construction.* Paris, Éditions de l'Harmattan, 2007, 236 p. Esthétiques.

Léon-Paul FARGUE, *Le piéton de Paris.* Éditions Gallimard, 1994 (1^{re} édition 1932), 304 p. L'imaginaire.

Dietmar FEICHTINGER, *Passerelle Simone de Beauvoir, Paris, Feichtinger Architectes.* Éditions Archives d'Architecture Moderne (AAM), 2006, 120 p. Ante prima.

Geisha FONTAINE, *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Éditions centre national de la danse, 2004, 270 p. Recherches.

Julien GRACQ, *La forme d'une ville*. Éditions Corti, 1985, 213 p.

José GIL, « Les petites perceptions », *Les enjeux du sensible*, revue Chimères, n° 39, été 2000, p. 9-20.

Margaret GILBERT, *Marcher ensemble : essai sur les fondements des phénomènes collectifs*. Éditions Presses Universitaires de France, 2003, 192 p. Philosopher en sciences sociales.

Erving GOFFMAN, *Les rites d'interaction*. Paris, Éditions de Minuit, 1993, 230 p.

Michèle GROSJEAN, Jean-Paul THIBAUD (eds.), *L'espace urbain en méthodes*. Marseille, Éditions Parenthèses, 2001, 217 p. Eupalinos.

Edward T. HALL, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Paris, Éditions du Seuil, 1984 pour la traduction française, 282 p. Points Essais.

Michel JACQUES et Gaëlle LAURIOT-DIT-PREVOST (eds.), Bibliothèque nationale de France, 1989-1995 : Dominique Perrault, architecte. [Bordeaux] : Arc en rêve, centre d'architecture ; Basel ; Boston : Birkhäuser, 1995, 208 p.

Émile JAQUES-DALCROZE, *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne, Éditions Foetisch Frères, 1965, 179 p.

Isaac JOSEPH (ed.), *Prendre place : espace public et culture dramatique*. Paris, Plan urbain, 1995, 302 p.

Isaac JOSEPH, *La ville sans qualités*. Paris, Éditions de l'Aube, 1998, 209 p.

Henri-Pierre JEUDY, Paola BERENSTEIN JACQUES (eds.), *Corps et décors urbains, les enjeux culturels des villes*. Paris, Éditions de l'Harmattan, 2006, 154 p.

Siegfried KRACAUER, *Le voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*. Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, traduits de l'allemand par Sophie Cornille. Éditions de la Maison des sciences de l'Homme et les Presses de l'université Laval, 2008 (nouvelle édition), 194 p. Philia.

Denise LACHAUD. « Vois l'a – Partage et nouage des espaces dans la phobie - », *Esquisses psychanalytiques*, n° 21, printemps 1994, p. 53-76

Christian LALLIER, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, 250 p.

François LAPLANTINE, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*. Éditions Téraèdre, 2005, 220 p. L'anthropologie au coin de la rue.

Sonia LAVAHDINHO, Yves WINKIN (eds.), *Des villes qui marchent. Tendances durables en santé, mobilité et urbanisme*. Université de Lyon, ENS-LSH, 2008, 113 p.

Henri LEFEBVRE, *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Éditions Syllèphe, 1996, 116 p. Explorations et découvertes en terres humaines.

André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole (tome 2) : la mémoire et les rythmes*. Éditions Albin Michel, 1998, 288 p.

Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2004 (pour la 3^{ème} édition, 1^{ère} éd. 1997), 392 p. La pensée du mouvement

Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2007, 179 p.

Jacques LUCAN, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*. Paris, Éditions du Moniteur, 2001, 375 p. Architextes.

Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1994 (1973 pour la première édition), 323 p. Amers.

Henri MALDINEY, *Art et existence*. Paris, Éditions Klincksieck, 2003 (pour le retirage de la 2^{ème} éd. ; 1^{ère} éd. 1985, 2^{ème} éd. 1986), 244 p. Esthétique.

Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1950, p. 365-386.

Mathilde MONNIER, Jean-Luc NANCY, *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris, Éditions Galilée, 149 p. Incises.

Alain MONS, « L'intervalle des lieux », *Le Portique* [En ligne], 12/2003, p 2. <http://leportique.revues.org/index578.html>, consulté le 18 mars 2012.

Juhani PALLASMAA, *Le regard des sens*. Paris, Éditions du Linteau, 2010 (pour la traduction française), 99 p.

Thierry PAQUOT, *Des corps urbains, sensibilités entre béton et bitume*. Paris, Éditions Autrement, 2006, 134 p. Le corps, plus que jamais.

Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, 2007, 207 p. Parcours d'artistes.

Marc RELIEU, « Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », *Les sciences humaines et l'image, Réseaux*, volume 17 – n° 94, 1999, p. 46-86.

Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*. Éditions Payot & Rivages pour l'édition de poche, 2004 (1996 pour la 1^{ère} édition), 625 p.

Fernand **SCHIRREN**, *Le rythme primordial et souverain*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2011, 383 p.

Richard **SENNETT**, *La chair et la pierre. Le corps et la ville dans la civilisation occidentale*. Paris, Éditions de la Passion, 2002, 287 p.

Georg **SIMMEL**, « Les grandes villes et la vie de l'esprit » in *Philosophie de la modernité*. Paris, Payot, 2004 (1^{ère} édition 1903), p.169-200.

Erwin **STRAUS**, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p. 15-49.

Simon **TEXIER**, *Paris contemporain. De Hausman à nos jours, une capitale à l'ère des métropoles*. Édition Parigramme, 2005, 239 p.

Jean-Paul **THIBAUD**, « La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines », *Flux*, n°66/67, 2007, p. 111-119.

Jean-Paul **THIBAUD** (ed.), Aurore **BONNET**, Martine **LEROUX**, Rachel **THOMAS**, *Les compositions de la marche en ville*. Grenoble, Cresson, 2007, 113 p. Rapport de recherche n° 73.

Jean-Paul **THIBAUD**, « Je, Tu, Il. La marche aux trois personnes ». *Urbanisme*, n°359, 2008, pp 63-65.

Rachel **THOMAS**, *Marcher en ville : Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris, Éditions Archives contemporaines, 2010, 194 p.

Rachel **THOMAS** (ed.), Suzel **BALEZ**, Gabriel **BERUBE**, Aurore **BONNET**, *L'aseptisation des ambiances piétonnes au XXI^{ème} siècle, entre passivité et plasticité des corps en marche*. Programme de Recherche Interdisciplinaire « Ville et Environnement » CNRS-MEEDDM (PIRVE). Grenoble, Cresson, 2010, 137 p. Rapport de recherche n° 78.

Rachel **THOMAS**, *Les trajectoires de l'accessibilité*. Éditions À la croisée, 2005, 183 p. Ambiances, ambiance.

Anne **VOLVEY**, « L'espace, vu du corps », in Jacques **LEVY**, Michel **LUSSAULT** (eds.), *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographie à Cerisy*. Éditions Belin, 2000, p. 319-332. Mappemonde.

Jean-Jacques **WUNENBURGER** (eds.), *Les rythmes, Lectures et théories*. Paris, Éditions de l'Harmattan, 1992, 247 p. Conversciences.

Chris **YOUNES** (ed.), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*. Paris, Éditions du cerf, 2007, 222 p. La nuit surveillée.

Chris YOUNES, Philippe NYS et Michel MANGEMATIN (eds.), *L'architecture au corps*. Éditions Ousia, 1997, 352 p. Recueil.

Peter ZUMTHOR, *Atmosphères. Environnements architecturaux. Ce qui m'entoure*. Basel, Éditions Birkhäuser, 2008, 75 p.

Peter ZUMTHOR, *Penser l'architecture*. Basel, Éditions Birkhäuser, 2010 (2^{ème} édition augmentée), 111 p.

Filmographie et composition pour la scène

« Atelier Coussin d'air à la MC2 » le 2 avril 2008 et « Traversée d'une œuvre » le 3 avril 2008, cycle *Odile Duboc, Expérimenter, s'enrichir, comprendre*, MC2 de Grenoble, du 1^{er} au 6 avril 2008.

Dimitri CHAMBLAS, *Horace Bénédict (17 observations d'artistes dans les alpages)*. Réalisé par Dimitri Chamblas et Aldo Lee, 2001, 37'55". <http://www.borischarmatz.org/voir/horace-benedict> et http://www.numeridanse.tv/fr/catalog?task=show_media_public&mediaRef=MEDIA120222183512617, consultés le 18 janvier 2013.

De l'importance du rythme en danse (workshop). Bruxelles, 21-25 novembre 2011. Françoise DUPUY, assistée d'Isabelle DUFAU, « Le rythme du corps » (10h-13h). Anouck LLAURENS, « Une introduction au rythme selon Schirren » (14h30-17h30).

Raymond DEPARDON, *La captive du désert*. France, 1990, 1h38, 35 mm, couleur. Disponible en DVD Arte Vidéo.

William FORSYTHE (chorégraphie de), Thierry de MEY (film de), *One Flat Thing, Reproduced*. Éditions MK2, dvd, 2008, durée 121'.

Maguy MARIN, *Umwelt*. Dvd édité par 24 images et Cie Maguy Marin, 2006. Captation par Luc RIOLON. 60'.

Maguy MARIN, Centre chorégraphique national de Rillieux-la-pape, *Umwelt*. MC2 Grenoble, 25 avril 2007.

Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

Jacques TATI, *Playtime*. France, Italie, 1967. Dvd, The Criterion Collection, 2001, 124'.

Sources par entrée thématique

L'expérience du rythme

Émile BENVENISTE, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, juillet et septembre 1951, Presses Universitaires de France, p. 401-410.

Ludwig BINSWANGER, *Le Rêve et l'Existence*. Éditions Desclée de Brouwer, 1954, 195 p.

Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Éditions Presses Universitaires du Mirail (PUM), 1998, 133 p. Philosophica.

Aurore BONNET, *Le rythme dans la marche en ville. Approche à travers la danse contemporaine*, Mémoire de DEA « Ambiances Architecturales et Urbaines », option acoustique et éclairagisme, sous la direction de Rachel Thomas et Jean-Paul Thibaud. 2006, École Polytechnique de l'Université de Nantes et École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble / Cresson : Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, UMR 1563 « Ambiances architecturales et urbaines » CNRS/MCC, 98 p.

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris, Éditions de Minuit, 1980, 388 p. Critique.

Irène DIAMANTIS, *Les phobies, ou l'impossible séparation*. Éditions Flammarion, 2009, 260 p. Champs essais, n° 923.

José GIL, « Les petites perceptions », *Les enjeux du sensible*, revue Chimères, n° 39, été 2000, p. 9-20.

Émile JAQUES-DALCROZE, *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne, Éditions Foetisch Frères, 1965, 179 p.

Denise LACHAUD. « Vois l'a – Partage et nouage des espaces dans la phobie - », *Esquisses psychanalytiques*, n° 21, printemps 1994, p. 53-76

Henri LEFEBVRE, *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Éditions Syllepse, 1996, 116 p. Explorations et découvertes en terres humaines.

Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*. Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1994 (1973 pour la première édition), 323 p. Amers.

Henri MALDINEY, *Art et existence*. Paris, Éditions Klincksieck, 2003 (pour le retirage de la 2^{ème} éd. ; 1^{ère} éd. 1985, 2^{ème} éd. 1986), 244 p. Esthétique.

Maguy MARIN, *Umwelt*. Dvd édité par 24 images et Cie Maguy Marin, 2006. Captation par Luc Riolon. 60'.

Maguy MARIN, Centre chorégraphique national de Rillieux-la-pape, *Umwelt*. MC2 Grenoble, 25 avril 2007.

Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2011, 383 p.

Erwin STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduction Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p. 15-49.

Jean-Jacques WUNENBURGER (eds.), *Les rythmes, Lectures et théories*. Paris, Éditions de l'Harmattan, 1992, 247 p. Conversciences.

Chris YOUNES (ed.), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*. Paris, Éditions du cerf, 2007, 222 p. La nuit surveillée.

Chris YOUNES, Philippe NYS et Michel MANGEMATIN (eds.), *L'architecture au corps*. Éditions Ousia, 1997, 352 p. Recueil.

La marche comme expérience sensible

Jean-François AUGOYARD, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris, Éditions du Seuil, collection Espacements, 1979, 185 p.

Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. Paris, Éditions du Cerf, collection Passages, 1997 (pour la 3^{ème} édition), 972 p.

Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002, 291 p.

Anne CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels*. Paris, PUF, 2006, 143 p.

Marguerite DURAS, *Le ravissement de Lol V. Stein*. Éditions Gallimard, 2007 (1964 pour la 1^{ère} édition), 190 p. Folio, n° 810.

Léon-Paul FARGUE, *Le piéton de Paris*. Éditions Gallimard, 1994 (1^{ère} édition 1932), 304 p. L'imaginaire.

Julien GRACQ, *La forme d'une ville*. Éditions Corti, 1985, 213 p.

José GIL, « Les petites perceptions », *Les enjeux du sensible*, revue Chimères, n° 39, été 2000, p. 9-20.

Margaret GILBERT, *Marcher ensemble : essai sur les fondements des phénomènes collectifs*. Éditions Presses Universitaires de France, 2003, 192 p. Philosopher en sciences sociales.

Erving GOFFMAN, *Les rites d'interaction*. Paris, Éditions de Minuit, 1993, 230 p.

Michèle GROSJEAN, Jean-Paul THIBAUD (eds.), *L'espace urbain en méthodes*. Marseille, Éditions Parenthèses, 2001, 217 p. Eupalinos.

Isaac JOSEPH, *La ville sans qualités*. Paris, Éditions de l'Aube, 1998, 209 p.

Henri-Pierre JEUDY, Paola BERENSTEIN JACQUES (eds.), *Corps et décors urbains, les enjeux culturels des villes*. Paris, Éditions de l'Harmattan, 2006, 154 p.

Siegfried KRACAUER, *Le voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*. Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, traduits de l'allemand par Sophie Cornille. Éditions de la Maison des sciences de l'Homme et les Presses de l'université Laval, 2008 (nouvelle édition), 194 p. Philia.

François LAPLANTINE, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*. Éditions Téraèdre, 2005, 220 p. L'anthropologie au coin de la rue.

Sonia LAVAHDINHO, Yves WINKIN (eds.), *Des villes qui marchent. Tendances durables en santé, mobilité et urbanisme*. Université de Lyon, ENS-LSH, 2008, 113 p.

André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole (tome 2) : la mémoire et les rythmes*. Éditions Albin Michel, 1998, 288 p.

Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1950, p. 365-386.

Mathilde MONNIER, Jean-Luc NANCY, *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris, Éditions Galilée, 149 p. Incises.

Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*. Éditions Payot & Rivages pour l'édition de poche, 2004 (1996 pour la 1^{ère} édition), 625 p.

Richard SENNETT, *La chair et la pierre. Le corps et la ville dans la civilisation occidentale*. Paris, Éditions de la Passion, 2002, 287 p.

Georg SIMMEL, « Les grandes villes et la vie de l'esprit » in *Philosophie de la modernité*. Paris, Payot, 2004 (1^{ère} édition 1903), p.169-200.

Jean-Paul THIBAUD, « La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines », *Flux*, n°66/67, 2007, p. 111-119.

Jean-Paul THIBAUD (ed.), Aurore BONNET, Martine LEROUX, Rachel THOMAS, *Les compositions de la marche en ville*. Grenoble, Cresson, 2007, 113 p. Rapport de recherche n° 73.

Jean-Paul THIBAUD, « Je, Tu, Il. La marche aux trois personnes ». *Urbanisme*, n°359, 2008, pp 63-65.

Rachel THOMAS, *Marcher en ville : Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris, Éditions Archives contemporaines, 2010, 194 p.

Rachel THOMAS (ed.), Suzel BALEZ, Gabriel BERUBE, Aurore BONNET, *L'aseptisation des ambiances piétonnes au XXI^{ème} siècle, entre passivité et plasticité des corps en marche*. Programme de Recherche Interdisciplinaire « Ville et Environnement » CNRS-MEEDDM (PIRVE). Grenoble, Cresson, 2010, 137 p. Rapport de recherche n° 78.

Rachel THOMAS, *Les trajectoires de l'accessibilité*. Éditions À la croisée, 2005, 183 p. Ambiances, ambiance.

Ambiances

Pascal AMPHOUX, Grégoire CHELKOFF & Jean-Paul THIBAUD (eds.), *Ambiances en débat*. Éditions À la croisée, 2004, 309 p. Ambiances, Ambiance.

Pascal AMPHOUX, « La valse des ambiances » in Marion SEGAUD (ed.), *Évolution des modes de vie et architectures du logement*. Paris, Ministère de l'Équipement, Éditions du Plan-Construction, Juin 1993, p. 83-88.

Jean-François AUGOYARD, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris, Éditions du Seuil, collection Espacements, 1979, 185 p.

Jean-François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, 174 p.

Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*. Grenoble, Cresson, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), 231 p. Rapport de recherche n° 23.

Jean-Paul THIBAUD, « La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines », *Flux*, n°66/67, 2007, p. 111-119.

Architecture et urbanisme

Laure ADLER, "Les Paris de François Mitterrand. Témoignages, novembre 2003", in *Institut François Mitterrand*. [En ligne], <http://www.mitterrand.org/Les-Paris-de-François-Mitterrand.html>, consulté le 18 janvier 2013.

Grégoire ALLIX, « La BNF rouvre son chantier sans fin », *Le Monde*, 11 juin 2008.

Françoise ARNOLD, PERIPHERIQUES & PAVILLON de l'ARSENAL, *Aventures architecturales à Paris. L'art dans les règles*. Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal et Picard Editeur, 2000, 230 p.

Irène DIAMANTIS, *Les phobies, ou l'impossible séparation*. Éditions Flammarion, 2009, 260 p. Champs essais, n° 923.

Nicolas DI BATTISTA, « La vie est un rêve », in Dominique PERRAULT, *Bibliothèque nationale de France, 1989-1995*. Éditions Arc en Rêve centre d'architecture, p. 26

Dietmar FEICHTINGER, *Passerelle Simone de Beauvoir*, Paris, Feichtinger Architectes. Éditions Archives d'Architecture Moderne (AAM), 2006, 120 p. Ante prima.

Michel JACQUES et Gaëlle LAURIOT-DIT-PREVOST (eds.), *Bibliothèque nationale de France, 1989-1995* : Dominique Perrault, architecte. [Bordeaux] : Arc en rêve, centre d'architecture ; Basel ; Boston : Birkhäuser, 1995, 208 p.

Isaac JOSEPH (ed.), *Prendre place : espace public et culture dramatique*. Paris, Plan urbain, 1995, 302 p.

Henri-Pierre JEUDY, Paola BERENSTEIN JACQUES (eds.), *Corps et décors urbains, les enjeux culturels des villes*. Paris, Éditions de l'Harmattan, 2006, 154 p.

Denise LACHAUD. « Vois l'a – Partage et nouage des espaces dans la phobie - », *Esquisses psychanalytiques*, n° 21, printemps 1994, p. 53-76

Jacques LUCAN, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*. Paris, Éditions du Moniteur, 2001, 375 p. Architextes.

Alain MONS, « L'intervalle des lieux », *Le Portique* [En ligne], 12/2003, p 2. <http://leportique.revues.org/index578.html>, consulté le 18 mars 2012.

Juhani PALLASMAA, *Le regard des sens*. Paris, Éditions du Linteau, 2010 (pour la traduction française), 99 p.

Thierry PAQUOT, *Des corps urbains, sensibilités entre béton et bitume*. Paris, Éditions Autrement, 2006, 134 p. Le corps, plus que jamais.

Richard SENNETT, *La chair et la pierre. Le corps et la ville dans la civilisation occidentale*. Paris, Éditions de la Passion, 2002, 287 p.

Simon TEXIER, *Paris contemporain. De Hausman à nos jours, une capitale à l'ère des métropoles*. Édition Parigramme, 2005, 239 p.

Chris YOUNES, Philippe NYS et Michel MANGEMATIN (eds.), *L'architecture au corps*. Éditions Ousia, 1997, 352 p. Recueil.

Peter ZUMTHOR, *Atmosphères. Environnements architecturaux. Ce qui m'entoure*. Basel, Éditions Birkhäuser, 2008, 75 p.

Peter ZUMTHOR, *Penser l'architecture*. Basel, Éditions Birkhäuser, 2010 (2^{ème} édition augmentée), 111 p.

Méthodologie

Pascal AMPHOUX, « La valse des ambiances » in Marion SEGAUD (ed.), *Évolution des modes de vie et architectures du logement*. Paris, Ministère de l'Équipement, Éditions du Plan-Construction, Juin 1993, p. 83-88.

Jean-François AUGOYARD, Henry TORGUE (eds.), *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses, 1995, 174 p.

Grégoire CHELKOFF, Jean-Paul THIBAUD, *Les mises en vue de l'espace public : les formes sensibles de l'espace public*. Grenoble, Cresson, 2006 (1992 pour la 1^{ère} édition), 231 p. Rapport de recherche n° 23.

Michèle GROSJEAN, Jean-Paul THIBAUD (eds.), *L'espace urbain en méthodes*. Marseille, Éditions Parenthèses, 2001, 217 p. Eupalinos.

Edward T. HALL, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Paris, Éditions du Seuil, 1984 pour la traduction française, 282 p. Points Essais.

Sonia LAVAHDINHO, Yves WINKIN (eds.), *Des villes qui marchent. Tendances durables en santé, mobilité et urbanisme*. Université de Lyon, ENS-LSH, 2008, 113 p.

Jean-Paul THIBAUD (ed.), Aurore BONNET, Martine LEROUX, Rachel THOMAS, *Les compositions de la marche en ville*. Grenoble, Cresson, 2007, 113 p. Rapport de recherche n° 73.

Jean-Paul THIBAUD, « Je, Tu, Il. La marche aux trois personnes ». *Urbanisme*, n°359, 2008, pp 63-65.

Rachel THOMAS, *Marcher en ville : Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris, Éditions Archives contemporaines, 2010, 194 p.

Pratique vidéographique

Aurore BONNET, Laure BRAYER (eds.), Guillaume MEIGNEUX, *Vidéo & Ambiance. Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme. Séminaire scientifique, 25 et 26 Octobre 2011*. [En ligne]. ENSA Grenoble. <http://www.ambiances.net/index.php/fr/conferences/270>, consulté le 18 janvier 2013.

Mouloud BOUKALA, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Éditions Téraèdre, 2009, 138 p. L'anthropologie au coin de la rue.

Dimitri CHAMBLAS, *Horace Bénédict (17 observations d'artistes dans les alpages)*. Réalisé par Dimitri Chamblas et Aldo Lee, 2001, 37'55". <http://www.borischarmatz.org/voir/horace-benedict> et http://www.numeridanse.tv/fr/catalog?task=show_media_public&mediaRef=MEDIA120222183512617, consultés le 18 janvier 2013.

Raymond DEPARDON, *La captive du désert*. France, 1990, 1h38, 35 mm, couleur. Disponible en DVD Arte Vidéo.

William FORSYTHE (chorégraphie de), Thierry de MEY (film de), *One Flat Thing, Reproduced*. Éditions MK2, dvd, 2008, durée 121'.

Edward T. HALL, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Paris, Éditions du Seuil, 1984 pour la traduction française, 282 p. Points Essais.

Christian LALLIER, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, 250 p.

François LAPLANTINE, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*. Éditions Téraèdre, 2005, 220 p. L'anthropologie au coin de la rue.

Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

Marc RELIEU, « Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », *Les sciences humaines et l'image, Réseaux*, volume 17 – n° 94, 1999, p. 46-86.

Jacques TATI, *Playtime*. France, Italie, 1967. Dvd, The Criterion Collection, 2001, 124'.

Danse

« Atelier Coussin d'air à la MC2 » le 2 avril 2008 et « Traversée d'une œuvre » le 3 avril 2008, cycle *Odile Duboc, Expérimenter, s'enrichir, comprendre*, MC2 de Grenoble, du 1^{er} au 6 avril 2008.

Sally BANES, *Terpsichore en basket, post-modern dance*. Traduit de l'américain par Denise Luccioni. Paris, Éditions Chiron et Centre national de la danse, 2002, 310 p.

« Contact Improvisation », *Nouvelles de danse*, n° 38/39. Bruxelles, Éditions Contredanse, printemps-été 1999, 235p.

Anne CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels*. Paris, PUF, 2006, 143 p.

Dimitri CHAMBLAS, *Horace Bénédict (17 observations d'artistes dans les alpages)*. Réalisé par Dimitri Chamblas et Aldo Lee, 2001, 37'55''. <http://www.borischarmatz.org/voir/horace-benedict> et http://www.numeridanse.tv/fr/catalog?task=show_media_public&mediaRef=MEDIA120222183512617, consultés le 18 janvier 2013.

Olivia-Jeanne COHEN, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*. Paris, Éditions Séguier Archimbaud, 2002, 178 p. L'esprit du corps.

De l'importance du rythme en danse (workshop). Bruxelles, 21-25 novembre 2011. Françoise DUPUY, assistée d'Isabelle DUFAU, « Le rythme du corps » (10h-13h). Anouck LLAURENS, « Une introduction au rythme selon Schirren » (14h30-17h30).

Véronique FABBRI, *Danse et philosophie, une pensée en construction*. Paris, Éditions de l'Harmattan, 2007, 236 p. Esthétiques.

Geisha FONTAINE, *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Éditions centre national de la danse, 2004, 270 p. Recherches.

William FORSYTHE (chorégraphie de), Thierry de MEY (film de), *One Flat Thing, Reproduced*. Éditions MK2, dvd, 2008, durée 121'.

Émile JAQUES-DALCROZE, *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne, Éditions Foetisch Frères, 1965, 179 p.

Rudolf LABAN, *Espace dynamique* : textes inédits, choréutique, *vision de l'espace dynamique*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2003, 302 p.

Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2004 (pour la 3^{ème} édition, 1^{ère} éd. 1997), 392 p. La pensée du mouvement

Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2007, 179 p.

Maguy MARIN, *Umwelt*. Dvd édité par 24 images et Cie Maguy Marin, 2006. Captation par Luc Riolon. 60'.

Maguy MARIN, Centre chorégraphique national de Rillieux-la-pape, *Umwelt*. MC2 Grenoble, 25 avril 2007.

Mathilde MONNIER, Jean-Luc NANCY, *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris, Éditions Galilée, 149 p. Incises.

Steve PAXTON, *Material For the Spine - une étude du mouvement*. Dvd-rom édité et produit par Contredanse, 2008. Réalisé par Baptiste Andrien et Florence Corin (pour Contredanse) et Steve Paxton.

Julie PERRIN, *Projet de la matière. Odile Duboc*. Éditions Les Presses du réel et Centre National de la Danse, 2007, 207 p. Parcours d'artistes.

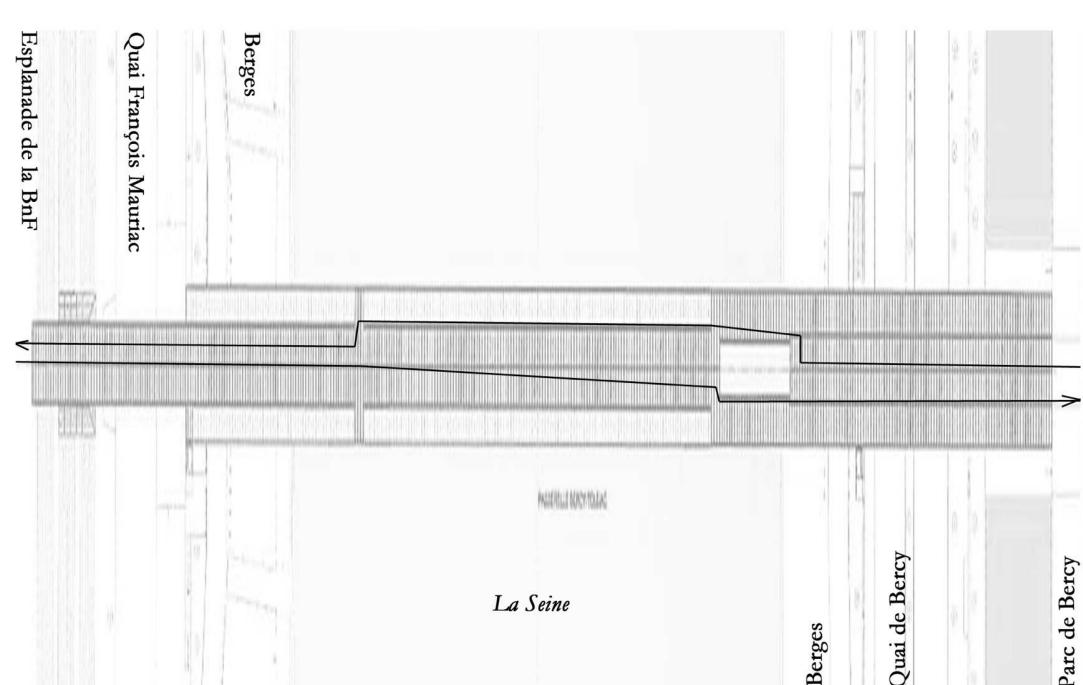
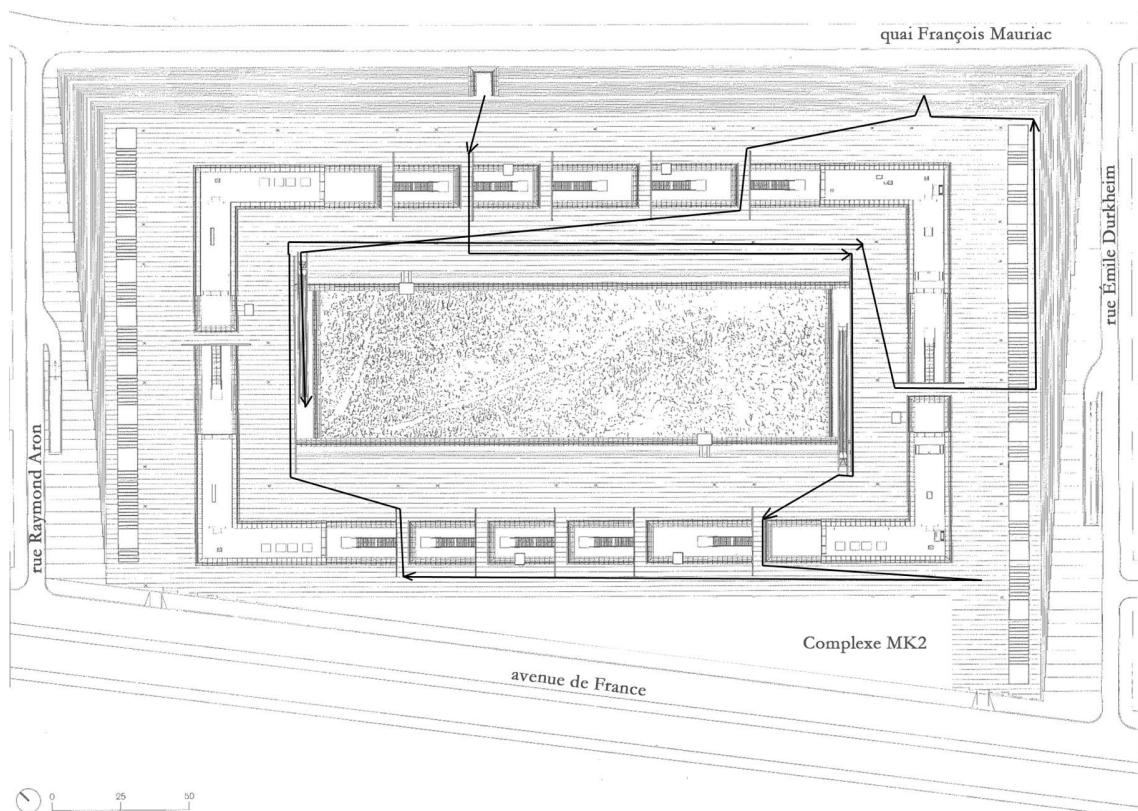
Fernand SCHIRREN, *Le rythme primordial et souverain*. Bruxelles, Éditions Contredanse, 2011, 383 p.

Anne VOLVEY, « L'espace, vu du corps », in Jacques LEVY, Michel LUSSAULT (eds.), *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographie à Cerisy*. Éditions Belin, 2000, p. 319-332. Mappemonde.

Annexes

Retranscriptions des parcours commentés

Parcours commenté DM_12.12.08/ 14h30 environ



[Début du parcours au niveau de la passerelle Simone de Beauvoir depuis le parvis de la BnF] Y a pas grand-chose à dire dans la mesure où c'est le même type de parvis que celui de la BnF, le sol en bois. La seule différence qu'il y a ici par rapport au reste du parvis c'est les voitures. Pour moi, cet endroit il change vraiment pour deux choses : c'est beaucoup plus bruyant. Du coup, ça donne peut-être envie de passer vite. Et pareil pour le vent, plus on s'approche de la Seine et plus c'est venté. En plus, puisqu'on est accompagné par la descente, j'ai l'impression que c'est un endroit où on a envie de passer très vite maintenant. Mais c'est certainement dû aussi au fait qu'il fasse froid. Quand c'est l'été, tu as cette descente-là qui t'accompagne complètement, et tu as envie, ton corps te, oui, tu marches plus vite là et tu marcheras certainement moins vite dans la montée. Là j'ai surtout l'impression que c'est le vent qui conditionne toute la traversée de la passerelle et pas du tout la forme du sol. Du coup, j'en oublie presque si tu veux le fait que ça descend ou que ça accélère, ça change, c'est vrai que je touche le bout de mes chaussures, ce genre de chose-là, c'est un peu inconfortable parce que j'ai un peu les pieds endoloris à cause du froid et du coup je trouve que ça donne envie de passer très très vite. Même dans la montée, j'ai pas du tout l'impression de faire un effort par exemple. C'est une caractéristique de cette passerelle, je trouve. À chaque fois que j'ai traversé, il y avait toujours cette impression de dire que ça monte ou que ça descend, c'est certainement compliqué pour une personne en chaise roulante ou pour quelqu'un qui a des béquilles, mais autrement, quand on est en passant, je trouve qu'on ne sent pas du tout de difficulté. Ça accompagne complètement le pas.

Et puis là [*au centre de la passerelle, voie centrale*], c'est peut-être le seul endroit de répit du point de vue sonore, mais on se rapproche déjà du quai de Bercy qu'on entend déjà en fait. Donc c'est à nouveau sonore et il y a toujours ce vent. Là ce que je peux dire c'est qu'il y a ce vent qui nous fouette le côté du visage et ça nous donne juste envie de passer plus vite. C'est peut-être pas le cas là-haut sur le parvis de la BnF. Enfin, c'est pas du tout évident parce qu'en fait les tours organisent des vents aussi, il y a des endroits où on le sent et puis, il y a des endroits où on est vraiment dans des tunnels et puis d'autres où c'est pas du tout le cas. Là, par contre, on est complètement exposé. [*Silence*] Là je remarque une autre chose c'est que les bandes rugueuses elles sont présentes sur toute la largeur du pont. Et vu qu'elles sont bien perpendiculaires au sens de la marche, du coup, c'est un endroit où, même quand il pleut, j'imagine que c'est relativement sûr vis-à-vis de l'éventuelle glissade. Ce qui n'est pas du tout le cas du reste du parvis où il y a des bandes sur des toutes petites portions, et en fonction du sens dans lequel tu marches, tu peux les avoir dans le même sens que toi, mais pas du tout perpendiculaire. Et quand elles sont dans le même sens que toi, je trouve ça extrêmement dangereux, tu as l'impression de glisser en marchant. Mais là, c'est pas le cas, et puisque c'est pas mouillé, de toute façon on n'est pas, mais par contre du coup, je me dis que la passerelle doit être tout à fait sûre même quand il pleut.

[Passage de la passerelle au-dessus des voies de circulation du quai de Bercy] C'est à nouveau très sonore. Peut-être encore plus que de l'autre côté. [*Silence*] Voilà. Ouh, quel joli effet de coupure ! [*Arrivée sur le bout de la passerelle du côté du parc de Bercy*] Aah, c'est assez impressionnant ! Là ça descend et d'un seul coup on n'entend plus rien. Pas mal. Même le vent est beaucoup moins manifeste en fait que sur le reste de la traversée.

Je ne sais pas du coup si on continue ? - *Tu veux descendre ?* - Je trouve que cet endroit est beaucoup moins venteux, c'est marquant, il y a une dimension d'atmosphère qui est prégnante sur tout le reste, c'est vraiment tout ce qui se passe dans l'air, beaucoup plus que les formes de sol. Même si après justement, là on l'a bien entendu, quand les enfants courent ça change quelque chose évidemment d'un point de vue sonore, mais, c'est ça qui marque l'arrivée de la passerelle sur le sol. [*Silence*] Il y a juste une chose que je remarque mais là c'est purement formel, ça n'a pas du tout de rapport avec. Je trouve que même si la passerelle se prolonge jusqu'à, elle mange quasiment un tiers de cette partie de changement de sol, je trouve qu'elle appartient quand même à cette partie-là [*terrasse du parc de Bercy*], je ne sais pas comment on peut l'appeler. Du coup, même si la passerelle vient jusque là, c'est comme si en fait elle s'arrêtait à l'endroit où les rambardes s'arrêtent. D'ailleurs, on le voit bien parce que les enfants qui traversent en courant empruntent la partie en bois comme si c'était le même sol. Et au contraire, ça fait partie du terrain de jeu quasiment en fait, il y a aussi un changement de qualité sonore.

La traversée dans l'autre sens. En fait c'est lié à une direction de pas ce que je disais juste avant. Parce que là, du fait qu'on a déjà l'optique de traverser la passerelle, qu'on est en train de la monter, on est dessus dès le départ. Dans le sens de traversée plus horizontal, ça fait vraiment partie du reste du sol. Voilà, c'est exactement ça, le petit essaie pas du tout de la contourner, c'est au milieu de la route. Ça fait même partie du rythme des espaces, c'est-à-dire qu'il y a de l'herbe, après ça devient minéral, après ça devient bois. Finalement c'est ça, il y a une espèce de mise en rythme dans ce sens-là alors que dans l'autre, à partir du moment où on a commencé à grimper, on est parti pour traverser. [*Silence*]

C'est parti pour la traversée. Voilà, à nouveau un effet de coupure très clair, on revient très fort dans la circulation. Et le vent aussi qui arrive quasiment en même temps à cet endroit-là. L'endroit du joint [*lame métallique couvrant le joint de dilatation de la passerelle côté Bercy*]. [*Silence*]

Dans ce sens-là, ça c'est assez dérangeant en fait. Le fait qu'on ait le pont qui vienne se couper directement ici et qui vient, alors qu'on avait envie de traverser tout ça en ligne droite, on est en train de se dire, avant même de

descendre, qu'on va être obligé de contourner. Ça c'est vrai que c'est un peu... Et je ne l'avais pas du tout remarqué dans l'autre sens. C'est-à-dire que finalement, quand on a descendu, ça nous laissait le choix entre : soit de continuer de descendre, soit reprendre, de faire le tout petit écart pour monter et ça m'est pas du tout apparu comme une gêne sur le parcours. Alors que là, oui. Oui, c'est clairement bloqué. Donc du coup ici ça devient beaucoup plus confus parce qu'il faut se demander si on va continuer par le bas ou par le haut, c'est un peu une question de préférence, est-ce que je suis feignant ou bien...

Du coup je continue en bas parce que là j'ai plutôt envie de continuer la descente. En fait, dans l'autre sens on ne se pose pas du tout la question, ça descend, ça monte, ça descend, ça monte. Mais là, une fois qu'on est lancé dans la descente, on a envie de la continuer tout simplement parce que, on se dit que ce sera moins fatigant même si au bout il y aura une montée qui sera du coup peut-être plus importante. Mais non, même pas. Et oui, là c'est plus simple. [Silence] À nouveau le vent qui est super présent au-dessus de la Seine. Là, par contre, je suis en train de me demander si on va pouvoir remonter parce que je vois la rambarde qui se prolonge tout droit devant nous. J'ai l'impression qu'on va être obligé de descendre sur le bord. À moins qu'il y ait une ouverture ? C'est pas du tout évident d'ici.

Là, c'est pareil, on a commencé à monter et je le sens à peine. En fait ça ne demande aucun effort, il n'y a pas du tout de travail à faire au niveau des jambes. Y a juste l'orientation du corps qui a changée vis-à-vis de tout ça, mais c'est encore très très facile. D'accord donc là j'ai l'impression, ouhai, donc si en fait c'est bien ouvert donc on peut continuer vers le haut. Il y avait un effet qui laissait croire que ça se prolongeait. [Silence]

Là, les petit pictogrammes qui nous disent que bientôt on est dans un espace où on n'a plus rien le droit de faire, pas de vélo, pas de roller, pas de skate, pas de chien. Hé hé hé [rire], c'est pas du même ordre d'ailleurs ! C'est rigolo, c'est assez étrange. En même temps il faudrait être assez acharné pour avoir envie de monter cette grande côte en skate ou en roller.

Et d'ailleurs du coup que je ressens vraiment comme une grande côte ! Je ne sais pas si l'angle est le même de l'autre côté mais je trouve que, ou alors c'est le fait d'avoir fait la descente et avec cette bosse au centre et d'être reparti, on était complètement accompagné dans le mouvement, que là j'ai vraiment l'impression de devoir forcer pour monter. Je ne sais pas si tu connais le profil du pont, si c'est pareil des deux côtés ? Là je trouve que c'est beaucoup plus fatigant, alors que dans l'autre sens, c'est absolument pas le cas. Là je trouve qu'on fait vraiment un effort pour monter. - *Comment tu le ressens cet effort* ? - C'est un effort qui est dans le haut des cuisses, ça travaille vraiment vers les hanches, vers les cuisses et que dans l'autre sens, je ne sais pas pour quelle raison, si c'était dû au fait d'avoir pris cette petite bosse qui faisait qu'on était dans un mouvement qui se répétait... Alors que là on a fait une grande descente et du coup là on se retrouve comme à devoir gravir. Ça nous met dans une situation de monter comme sur un chemin de montagne et donc on fait de l'effort et ça se situe au niveau des hanches.

Là, à nouveau la route et puis le vent. C'est assez, oui d'ailleurs dans la partie de montée, le vent me semblait moins important que maintenant qu'on est sur la zone qui est plus plane. La différence avec l'autre côté, là la passerelle débouche sur le parvis et se continue en termes de traitement de matériaux. Là il y a une toute légère déclivité qu'on sent aussi, on sent vraiment dans les pieds en fait. C'est vraiment au niveau de la voûte plantaire, de la plante des pieds qu'on sent cette toute petite déclivité. Il faudrait presque le faire en aveugle en fait parce qu'il y a quelque chose de très très fin. On sent que ça descend alors que c'est presque comme si ça continuait.

Ben là c'est le parvis. C'est un espace qui est vraiment étrange, du coup, je ne sais pas si je commente l'espace ou mon corps parce qu'il y a cette chose-là qui fait que c'est un espace à la fois qui donne l'impression d'être totalement ouvert et qui en fait est extrêmement cadré. C'est-à-dire que tu n'as jamais le choix de l'endroit où tu vas marcher. C'est ouvert, mais en même temps tu sais que tu ne peux pas te permettre de faire des détours parce que. Tu ne peux pas te dire que tu vas traverser d'une façon ou d'une autre parce que tu es toujours empêché. Soit parce qu'il y a un trou, soit parce qu'il y a des endroits comme ça où d'une certaine façon tu ne pourrais pas couper en diagonale. Tu es obligé de faire des escaliers en permanence pour rejoindre un endroit à l'autre.

Là c'est pareil par exemple, c'est-à-dire que si on veut rejoindre l'entrée Est on est obligé de faire des détours complètement dingues, on ne peut même pas longer le long du trou [*grand patio*] dans la mesure où il y a ces choses qui viennent se prolonger qui te refont faire un détour de vingt mètres dès que tu veux traverser l'angle. [Silence] Donc du coup ce qui se passe quand on connaît un tout petit peu le parvis, on se, je marche toujours sur les périphéries. Dès qu'on est sur cette zone plutôt centrale, plutôt sur la partie périphérique, je marche sur la périphérie du centre, toujours. Et en ligne droite, parce qu'on sait que ça ne sert à rien, car on sait qu'on ne pourra pas couper, mais ça on le sait même avant de venir, ben dès qu'on voit parce qu'on sait qu'on ne pourra pas. Ça ne sert à rien de vouloir d'une certaine façon se dire : je vais prendre au plus court pour marcher dans la corde du centre alors que ça n'a aucun sens dans la mesure où on va être coincé au tournant. Là, en termes de vent, on est extrêmement protégé. [Rire] ça ne durait pas longtemps, mais il y avait une petite zone où on était plus protégé en tout cas ! [Silence] Alors du coup c'est ça qui est étrange, vu qu'on est forcé de marcher sur le bord, on n'a

presque pas la perception de cette espèce de parc tropical qui est juste en dessous de nous. On voit trois arbres dépasser, mais si on ne longe pas de très près, on ne voit pas. [Silence]

Là, on s'approche de l'entrée Est. Là c'est pareil, à nouveau très calme en termes, vu aussi qu'il y a peu de gens, on n'entend presque pas le son des pas à part les nôtres. [Silence] Et là d'un seul coup, on vient de changer d'orientation et il y a à nouveau un vent de folie. J'ai toujours eu une sensation, ça pour moi c'est très caractéristique de cet endroit-là du parvis, j'ai l'impression que le vent tourne autour des tours. J'en n'ai pas du tout la certitude, je ne sais pas comment ça fonctionne, mais j'ai vraiment l'impression que les tours organisent du vent autour d'elles. Alors, de la même manière, on se retrouve dans une logique à vouloir... Finalement c'est un espace qui ne se prête absolument pas à la dérive. Je trouve que je n'ai pas du tout l'impression de songer à mon corps quand je suis en train de marcher, mais beaucoup plus l'impression de vouloir atteindre des points, de chercher la manière la plus efficace pour les rejoindre, pour plusieurs raisons. Certainement parce qu'il fait froid et qu'il y a du vent, donc du coup on a envie de vite en sortir pour aller là où on veut aller. Mais deuxièmement, même quand il fait chaud et qu'on pourrait rester longtemps parce que finalement c'est un endroit assez exposé, rester pour bronzer et tout ça, en fait quand on le traverse, on se retrouve à nouveau dans des situations où on canalise très vite ses parcours parce qu'on va se retrouver sinon coincé aux angles et on va devoir faire des détours si on a voulu prendre au plus court sans avoir réfléchi au chemin. Ce sont des questions qui se posent surtout je crois quand on ne connaît pas trop le lieu. Dès qu'on connaît, on a vite tendance à prendre les chemins les plus courts.

Là par exemple on peut faire le chemin à l'envers quand je viens à la BnF. Lorsque je sors là par le translateur Est, ce qui se passe en fait c'est que on part de là, il y a deux options. Mais le problème c'est que quand je veux rejoindre le métro, soit il faut passer de ce côté-là [*entre les deux tours Est, T3 et T2, petit côté*], soit de l'autre [*rejoindre le passage longeant le MK2*], et dans les deux cas, je me demande toujours lequel est le plus rapide parce qu'il n'y a aucune évidence.

Le chemin le plus court il serait là, on ne peut pas traverser la tour, mais on ne peut pas non plus, exactement de la même manière que sur le bord du trou on est obligé de contourner comme ça, et bien là on ne peut pas non plus, on voit un trou devant. C'est un espace de privation parce que finalement de partout on se dit : j'ai quelque chose qui est là et je suis toujours obligé de contourner. C'est un peu comme une station de métro, on voit le quai d'en face, mais on sait que si on veut le rejoindre on va devoir faire des détours pas possibles. Du coup, on se retrouve dans ces situations-là, on sent que les parcours qui se dessinent, ils se retrouvent toujours là aux diagonales. Voilà. Pour moi, d'une certaine façon c'est très clair, c'est ce point-là qui est la destination et quand je suis ici, j'ai pas du tout envie de faire autre chose qu'une longue ligne droite. [Silence]

Et après, pour rejoindre la station de métro là il faut partir à gauche, et là c'est exactement la même question qui se pose. Alors, ça dépend des jours. Il y a des jours où il ne pleut pas comme là, j'ai plutôt tendance à prendre une très très grande diagonale. C'est toujours la même en fait, à partir d'ici aller affleurer complètement le coin du cinéma. Parce que je sais aussi qu'après la rue sera encore plus à droite. Du coup, je cherche à rejoindre par le chemin le plus court le coin du cinéma, je fais une sorte de diagonale où ça avance très très lentement comme ça, par contre, les jours où il pleut il s'agit de marcher là, sur les bandes rugueuses et du coup, ça devient une ligne droite, et on suit les bandes pour se déplacer en escalier. Alors que là en fait, quand le temps est comme ça, on peut tout à fait traverser en diagonale. Et puis, quand on fait ce chemin dans l'autre sens en fait, j'adore, parce que c'est le seul endroit de tout le quartier où on voit les deux tours de Notre Dame. Il y a un cadrage de la vue qui est là et qui des fois, le matin, donne un tout petit moment de plaisir avant d'arriver et d'aller s'enfermer dans le trou. [*Sur le parvis du MK2*] Là aussi, à nouveau c'est la recherche du chemin le plus court. [*Les remarques qui suivent sont faites au regard de l'esplanade depuis le parvis du MK2*²⁸⁸] C'est un peu la sensation que donne cet espace. C'est un grand terrain vide. C'est un peu comme si on marchait sur un terrain de foot, si on voulait joindre un angle à un autre d'une façon un peu logique, on aurait tendance à traverser en diagonale. Alors qu'ici, on voit le terrain de foot d'une certaine façon, sauf qu'on n'a jamais la possibilité de faire la diagonale, donc dès qu'elle s'offre il s'agit toujours d'essayer de la prendre. Moi, c'est la sensation que me donne ce lieu. Toutes les distances sont très très longues, du coup on passe notre temps à chercher le chemin le plus court.

[*Retour sur l'esplanade, nous reprenons le passage le long du MK2*] Je ne te parle pas beaucoup du pas et du corps, mais je trouve que c'est beaucoup plus évident quand le parvis est glissant. [Silence] - *Question inaudible...* - Au début, quand je ne connaissais pas le lieu, c'était surtout de chercher à trouver comment on rentre dans la bibliothèque parce que c'est... Oui, ce que je cherchais c'était beaucoup plus lié à l'endroit où je devais me rendre que vis-à-vis vraiment du lieu. Si, c'était vis-à-vis du lieu, mais je ne cherchais pas quelque chose... Je trouve que c'est un espace qui est un peu sans surprise. C'est pas comme quand tu marches dans des quartiers de petites ruelles où tu te dis que tu vas avoir la chance de découvrir quelque chose. Je trouve l'espace complètement, il

²⁸⁸ Remarques faites au regard de l'esplanade à travers la distance que donne le fait d'être sur le parvis du MK2 : Y a-t-il un jeu d'extériorité à ne plus être sur le deck de la BnF ?

donne l'impression d'être très nu et très ouvert, mais en même temps c'est pas du tout le cas car de partout il y a des éléments qui viennent briser la vue, comme ces éléments-là, en métal [*parois des petits patios*]. Donc du coup c'est pour ça que je disais que dans l'autre sens il y avait pour moi un vrai plaisir quand je marchais ici parce que c'est l'un des seuls endroits, quand on est là et qu'on voit les deux tours de Notre Dame, c'est le seul endroit qui nous donne une vue sur Paris depuis le coin. Pas que je sois spécialement à la recherche de vues de Paris, mais plutôt de me dire que dans cet endroit-là, un peu comme le pas, il se retrouve assez contraint finalement par la forme de cet espace où tout pourrait être à proximité, c'est ça aussi le truc qui est assez frustrant. Tout pourrait être assez proche, mais tu es toujours dans une situation de devoir faire des détours. [*Silence*] - *Remarque sur les mouvements de tête du parcourant au fil de la marche, que cherche-t-il du regard?* - Le fait qu'il y ait tous ces éléments, comme ces éléments recouverts de métal qu'on trouve un petit peu partout dans l'espace, il y a quasiment un geste de tête qui se fait naturellement à partir du moment où on l'a passé parce qu'on ne sait pas ce qui se trouve derrière. Tout le temps on avance et la vue se trouve brouillée à tout moment, du coup on a juste envie de savoir. Quasiment machinalement j'ai tendance à tourner la tête. Mais c'est même pas en recherche d'une surprise, parce que je trouve que c'est vraiment un espace qui pour moi est sans surprise complète. Par contre, j'imagine bien que quand on connaît pas le lieu, on voit cet arbre qui dépasse, on a envie d'aller jeter un œil, on voit des trous, on a envie d'aller jeter un œil. Mais une fois que c'est connu finalement... C'est beaucoup plus dans la marche, quand on a ces éléments qui nous brisent la vue en permanence que dès qu'on les a passés on a envie de jeter un coup d'œil, comme on le ferait machinalement. Et puis aussi, peut-être, pour élargir le champ visuel parce que le problème, vu que la vue se retrouve très cadrée, là on marche le long du cinéma, sur la partie gauche il n'y a rien à voir, devant nous on a cette grande ouverture sur la ville et sur la droite c'est un ensemble de choses qui nous permettent de voir ou de ne pas voir, de voir ou de ne pas voir. En ce qui concerne le sol, on sent un petit peu les bandes rugueuses donc en fait c'est assez inconfortable de marcher dessus plutôt que de marcher sur les parties où il n'y en a pas. Mis à part ça, y a pas vraiment de... [*Silence*]

- *Réflexion sur l'influence de l'orientation des lames de bois au sol.* - Sur le parvis, je trouve pas spécialement. C'est pour ça que je disais qu'on avait l'impression de pouvoir marcher en diagonale en permanence. Je trouve que le sens des lames n'influe pas tant que ça. Mais c'est surtout quand il pleut que le sens des bandes rugueuses change quelque chose. Marcher dans le sens perpendiculaire aux bandes rugueuses, c'est la lute pour la survie, c'est le truc obligatoire, trouver des bandes rugueuses, mais en plus dans le bon sens. Mais le reste, j'ai pas spécialement l'impression que ça change quelque chose en fait. Par contre, visuellement, le sens des lames tend à allonger l'espace dans le sens de sa longueur. Ça accentue complètement l'effet de perspective.

Les deux personnes qu'on voit marcher avancent en diagonale, et je suis quasiment sûr qu'elles vont tourner à l'endroit où on se trouve. Voilà, c'est vraiment ça qui me marque, cet espace-là précisément on n'avance jamais en ligne droite parce qu'on est obligé de, voilà ! [*Les personnes viennent de réaliser le parcours que le parcourant avait projeté pour eux*]. Voilà, je ne sais pas à quoi ça tient, mais cet espace fait que, vu qu'on passe son temps à contourner des obstacles, d'une certaine façon on avance toujours en diagonale finalement j'ai l'impression. Là, l'autre monsieur a choisi la ligne droite, ça veut dire qu'il se rend de l'autre côté de la BnF. Et on peut le voir quasiment à l'angle. C'est-à-dire que, aux angles, je trouve que c'est là que tout se détermine. L'orientation même du corps à l'angle nous fait savoir où se rend la personne [*interruption de l'enregistrement*].

[*Détection de l'arrêt de l'enregistrement, reprise et répétition par le parcourant de ce qu'il venait de dire, nous sommes maintenant côté Est, sur la partie extérieure, à côté des cages à arbustes*]

Je redis du coup cette chose-là. Je trouve que tout cet ensemble d'éléments fait vraiment mur dans la mesure où en fait quand on les regarde on est toujours, il y a une impossibilité totale de pouvoir voir entre tous en même temps, donc on ne voit jamais ce qui se passe de l'autre côté. Pourtant c'est complètement poreux, tout est percé, on peut le traverser très facilement mais quand on avance en diagonale, on se pose toujours la question par lequel on peut passer parce que d'une certaine façon, on ne sait pas ce qui se passe à l'intérieur. Et puis à nouveau, là c'est vraiment, quand on avance en diagonale on se retrouve à UN endroit complètement forcé de couper sa diagonale pour prendre un chemin qui devient perpendiculaire au nôtre. C'est à nouveau un endroit que je trouve extrêmement contraignant.

Après ce qui est marquant c'est que quand on les traverse c'est très très sonore. Généralement j'ai l'impression que ce type de chose-là, la différence de matériau [*du bois au caillebotis métallique*] on les entend vraiment quand on marche dessus. Voilà, c'est assez caractéristique du lieu.

Et à partir de là ça devient l'espace plus, je trouve que ça redévient la liberté quasiment. On sort du parvis et c'est, on a la liberté d'avancer comme on veut. Pourtant c'est vrai que quand on est en ville, d'ailleurs là on voit comment le quartier se structure en blocs et on dirait que si on veut avancer dans une rue on peut prendre cette rue là et machin. Mais euh. C'est vrai quand on marche dans les rues de la ville on se pose pas la question de savoir si on est contraint, mais au moins c'est très facile de rejoindre les angles sans avoir de détour à faire. Alors que là,

quand on rejoint un angle, on rejoint le bord de l'élément à l'angle qui nous empêche de faire le tour. [Silence] - *Question à propos des grands emmarchements périphériques*.

- En fait je le prends plutôt rarement l'escalier. Une chose est sûre, je le trouve très raide. Et vu qu'il est raide, j'ai toujours [*interruption téléphonique*]. Oui alors ce que je disais à propos de l'escalier c'est que, comme il est très raide, le peu de fois où je le prends c'est toujours en diagonale. J'avance pareil, en travers. C'est certainement dû aussi au fait que ce soit, que quand tu commences à monter l'escalier, tu sais où tu veux aller. Donc du coup, si tu arrives sur ce point-là de l'escalier, en plein milieu, c'est que tu veux rejoindre le centre du parvis, tu vas certainement pas [longer] en diagonale pour te re-forcer ensuite à marcher en travers. [Silence]

Ça j'aime beaucoup, il y a une dimension très ludique à marcher sur ces parties en métal. Ça fait du bruit et ça masse un petit peu les pieds. C'est un endroit qui est assez rigolo finalement. [Silence en marchant]. - *Question inaudible...* - Pas beaucoup plus.

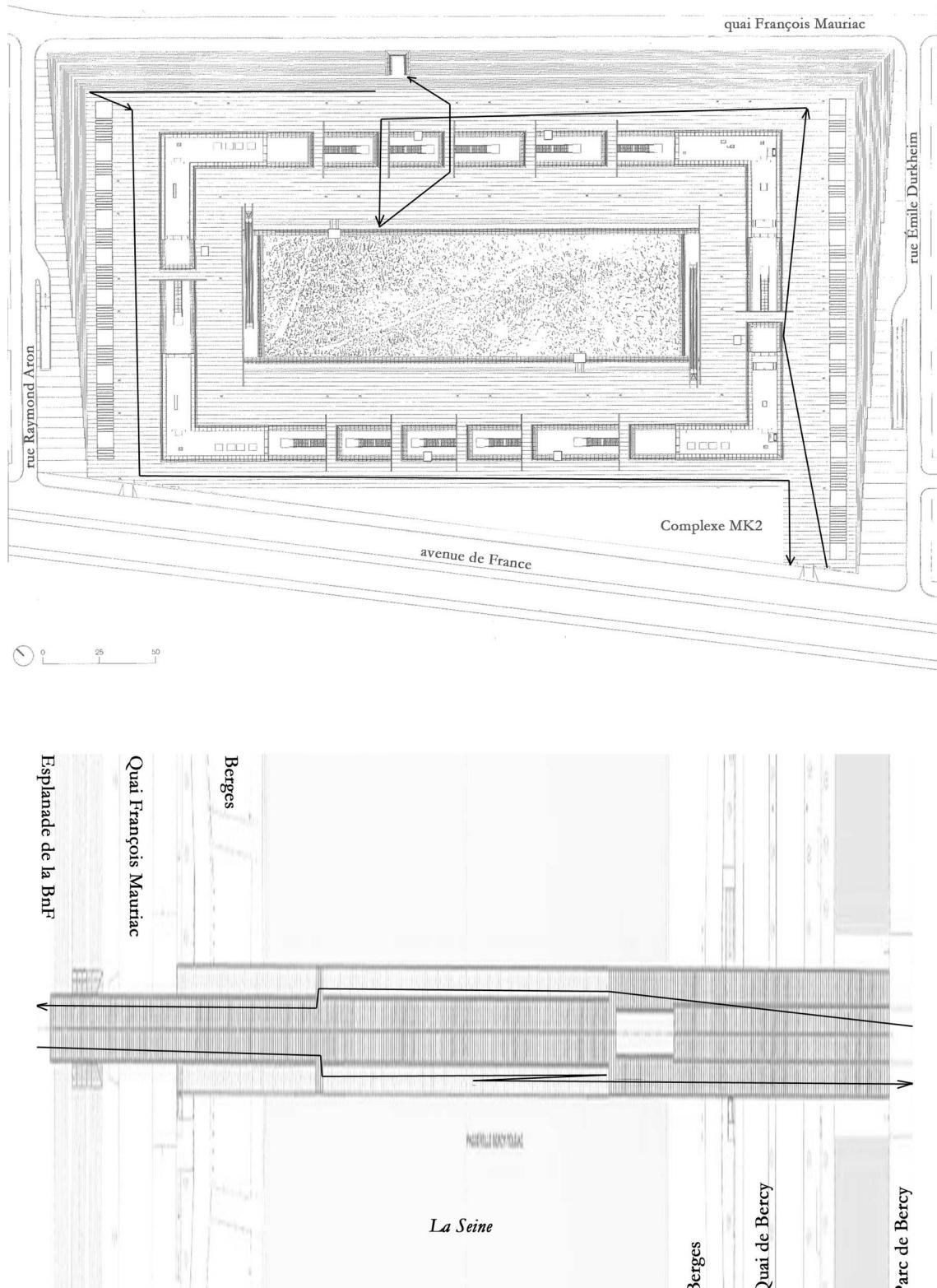
Là c'est pareil [*arrivée sur le grand côté le long de la Seine*], je trouve que, en ce qui concerne l'escalier, comme de l'autre côté, je trouve que c'est pareil, assez pentu. C'est plutôt quelque chose que j'ai tendance à monter en travers. C'est même certainement parce que c'est beaucoup moins fatigant. Mais ça n'est pas le cas en descendant. La descente je pense qu'on l'a fait d'une manière tout à fait droite, alors que la montée on la fait plutôt en diagonale. Et surtout parce qu'il est complètement ouvert. En fait l'endroit sur l'escalier où il y a des rambardes pour se tenir, il y en a qu'un seul. Donc du coup, il y a un endroit où on peut se tenir pour monter ou pour descendre.

Je me rends compte que naturellement j'ai tendance à le prendre un tout petit peu en biais quand même [*il est en train de descendre l'escalier*]. Peut-être parce qu'il est très pentu. Du coup, tu prends pas spécialement de risques à le monter ou à le descendre de manière droite. C'est marrant, c'est comme sur une piste de ski qui est très forte, tu ne t'engageras jamais complètement de face. Par contre là, l'orientation de mon corps est beaucoup plus forte que ce que je tourne réellement, j'avance quasiment en ligne droite avec les pieds très tournés. On est parti d'un endroit qui n'est pas si décalé que ça, alors que la montée je pense que la courbe est beaucoup moins forte que ça. C'est marrant ouhai, j'aurai vraiment cru qu'on pouvait descendre en ligne droite ! [Silence] À la différence, on pourrait presque le monter tout droit, mais là c'est clairement fatigant, on le sent, on est obligé de lever beaucoup les genoux. Ce que je disais avant, c'est vraiment le souvenir que j'en ai, de monter de façon très très longue. Je ne sais pas, c'était peut-être dû au fait que j'étais en train de discuter avec quelqu'un, ou je cherchais à aller ailleurs. Finalement, on n'a pas envie d'y rester non plus. À nouveau on n'a pas pris une courbe folle. Ça change complètement la représentation que je m'en faisais. Dans ma tête, j'imaginais que je le montais quasiment dans toute sa largeur.

Tiens, là on voit les petites raies de chaleur [*vibrations de l'air au-dessus des grilles métalliques sur la longueur, côté Seine*].

[*Entrée Ouest, descente*] Ici on la ressent la descente. La descente de cette rampe, c'est le moment, je trouve, le pire de tout le parcours. Quand on vient de loin, bon, le reste finalement c'est de la négociation, trouver le chemin le plus court et tout ça, mais cette partie-là ! En fait la pente est très très forte. On ne se sent pas en danger parce que c'est très rugueux, du coup il n'y a pas de problème vis-à-vis de ça, mais par contre on travaille vraiment sur les genoux, directement comme une descente de montagne, et ça c'est plutôt désagréable. Et puis quand il pleut, l'eau vient se nicher dans les petits trous et toujours, tu arrives en bas la pointe de tes pieds est mouillée. Toujours, si tu as de mauvaises chaussures ou qu'elles ne sont pas spécialement étanches. L'eau se niche tout au long du parcours donc ça fait « floc floc » et tu marches sur trois millimètre d'eau en permanence, elle reste stockée dans ces... C'est un peu comme de l'herbe finalement, ça stock l'eau et elle reste présente toujours, et quand tu marches, tu as toujours l'avant des pieds qui est mouillé en descendant.

Parcours commenté JNL_12.12.08/ 20h environ



[Début du parcours au niveau du parvis du cinéma MK2] On se trouve juste derrière la bibliothèque là, c'est ça ? Y a le cinéma MK2. Alors ça c'est ce qu'on appelle la bibliothèque François Mitterrand. C'est impressionnant.

Première fois. Je l'avais déjà vue de loin. Je confie au micro : il commence à faire froid, mais ça va. Il est vendredi 12 décembre, 19h50 et y a un sacré courant d'air et c'est super froid.

Là on rentre dans l'esplanade ? - *Oui. [L'interviewé choisit le chemin périphérique]* - Bon, déjà, on marche sur du bois, y a pas grand monde. Ouhai, les gens semblent marcher assez doucement, c'est pas, peut-être que le vendredi soir ils se pressent pas. [*On entend fortement le vent sur l'enregistrement*]. Bon, c'est peut-être pas la bonne période de l'année, mais il fait froid et le fait c'est que les éléments autour de nous en fait, l'environnement il n'est pas chaud non plus. Le bois, je sens bien que c'est froid, que c'est glacé, y a des structures métalliques, y a des lampadaires, c'est bien éclairé, mais y a ... le vide, plus le froid... Bon là on est en périphérie de l'esplanade, on ne se trouve pas entre les quatre tours, mais bon, y a pas grand monde et le fait que... C'est vrai que même si il ne faisait pas froid, il y aurait quelque chose qui fait que ces larges espaces c'est un lieu de passage pour aller d'un endroit à un autre mais pas forcément pour s'arrêter, pour bouquiner, pour faire quelque chose par exemple. Il semblerait qu'il y a pas grand-chose pour se poser... peut-être là sur les bords là mais...

Là, je voudrais bien voir l'utilisation de... Voilà, donc là c'est une structure métallique mais bon... Quand tu crées un espace comme ça y aurait peut-être la possibilité pour les gens de pouvoir se poser. Mais y a rien qui est fait pour. [*Silence*].

- *Tu as parlé de « vide », comment il se caractérise pour toi ici ?* - Ce qui caractérise le vide ? Bon déjà en termes de mouvement parce qu'y a pas beaucoup de monde. En même temps, y a des larges espaces qui sont pas utilisés et... Bon c'est vrai que j'ai pas été ici en journée, alors je sais pas si c'est vraiment un endroit où... c'est pas un endroit où les gens restent, c'est un endroit où les gens passent. Est-ce que cette localisation-là est un endroit assez mouvementé, actif dans Paris, je sais pas.

Y a quoi, la Seine juste en face ? C'est vrai que ce qui me choque : c'est très large, c'est bien éclairé, c'est pas ça le problème, c'est très bien éclairé, on voit tout, les limitations. C'est vrai qu'on voit tout. [*Nous nous trouvons sur la partie périphérique le long de la Seine*]. Quand on part d'un point, on voit l'autre bout. Là, on est en périphérie alors on peut voir jusqu'où on peut aller, c'est pas... voilà, c'est un endroit où bon, on attend une seule chose c'est d'arriver au bout et ensuite continuer sa route. C'est vrai qu'au niveau du sol, c'est du bois partout, mais comme je disais, normalement le bois ça renvoie un peu de chaleur, ça renvoie quelque chose, mais là, je sais pas. Y a tellement peu d'endroits où on peut se poser ou s'arrêter que... C'est comme le pont d'un bateau en fait, on le traverse. Ouhai à la rigueur c'est ça ! Comme si on faisait une petite croisière, on traverse, mais c'est juste la petite sortie pour revenir au point de départ, chez soi ou ailleurs quoi. Y a pas réellement de surprise, on n'est pas... à la rigueur, on viendrait ici pour prendre l'air. C'est tout. C'est vrai que ça fait très bateau en fait. [*Silence*] On va aller vers l'intérieur.

Bon déjà, c'est bien indiqué. [*Nous passons à côté d'une paroi support des informations détaillées de l'entrée Ouest*]. Des bons gros panneaux, des belles structures en aluminium [*ironique*]. C'est en aluminium oui ou non ?! [*Il frappe des doigts la paroi pour faire sonner la matière*]. Ouhech, ça doit être de l'aluminium. C'est pas mal. C'est vrai que pour le contexte général, là, on se dirait que la bibliothèque de France, la bibliothèque, voilà, on voudrait quelque chose de plus conséquent. Bon je connais pas trop, peut-être que la majorité est faite en sous-sol, mais c'est vrai que bon, à part les quatre tours, y a pas grand-chose. Et c'est pas si imposant qu'on pourrait le croire. Y a vraiment un grand espace. C'est pas vilain les tours mais y a tout cet endroit, ce vide au milieu [*il désigne le grand patio*], ouhai si y avait pas le ciel, on se croirait dans une cale de bateau. [*Silence*] Que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur, c'est complètement symétrique. Ouhai et puis quand on marche ça sonne creux. Tu sais... tu vois le... [*il tape des pieds sur le sol*]... je sais pas, dans un endroit comme ça, tu t'attends pas à avoir de l'écho mais chaque bruit que tu poses, chaque pas que tu fais, le bruit meurt tout de suite. Y a vraiment un sentiment de, ouhai, mieux vaut vite, ouhai à la rigueur je me contredirais un peu avec ce que j'ai dit au début, que les gens marchent lentement, moi j'aurai plutôt envie de marcher vite pour sortir de là parce que, une fois, d'avoir des vues ça peut être impressionnant, par rapport à l'endroit, par rapport au bâtiment, mais sinon, un endroit utilisé comme ça régulièrement, il profite plus. À part qu'au lieu du bitume on marche sur du bois... Ça a pas d'importance... Tiens, j'irai bien à l'intérieur parce qu'il semble qu'il y a des petites choses vertes ! Qui s'appellent des arbres.

Ah oui, d'accord ! Alors là y a des escaliers. Alors les escaliers, ouhai... des escaliers mais le problème voilà quoi, y a les escaliers, y a une espèce de forêt en bas, mais on ne la voit pas ! elle est cachée. Cachée par des sortes de... je sais pas comment décrire ça ! Des sortes de morceaux, de pièces métalliques horizontales avec des barres différemment espacées... Je ne sais pas ce que ça représente réellement. En tout cas, même en étant ici, même assis sur les marches je suppose que, la verdure qu'on a au milieu on peut pas en profiter. On s'assoit. Ouhai, on n'en profite pas du tout... C'est pas vertical. Ouhai en fait c'est pour empêcher les gens de sauter. Il fallait mettre quelque chose mais bon... C'est un peu spécial ça là. Je sais pas si y a beaucoup de personnes réellement, bon déjà ce passage n'est jamais utilisé je suppose [*passage entre les quelques marches et le garde-corps du patio*], ce passage entre le jardin et les escaliers, les gens se mettent ici peut-être pour s'asseoir simplement pour finir ce qu'ils ont acheté à manger ou à boire et puis se relever et repartir.

[Il se relève et reprend la direction de l'espace le long de la Seine]. Je pense juste à un truc sportif là, à la rigueur un truc d'animation, cet espace, il serait pas mal pour des skaters ou des gens qui font du roller. À la rigueur, c'est peut être pas l'endroit idéal parce que ça reste du plancher mais, un espace aussi grand comme ça... Après, je sais pas combien de personnes utilisent ce passage-ci, si y a beaucoup de monde qui utilise cet endroit. C'est un lieu de passage, ça c'est sûr. [Silence]

[Côté Seine] Alors là y a un accès sur un pont, c'est ça ? - *C'est la passerelle Simone de Beauvoir...* - Ah ouhai. C'est la passerelle. En fait c'est la sortie de secours ! - *La sortie de secours ?...* - Ouhai, on dirait. C'est tellement un peu... C'est uniforme ici, y a pas de surprise. Dès qu'il y a un trou, dès qu'il y a un vide, y a ces plaques métalliques horizontales qui sont placées. Quand c'est pas plat, y a des choses qui empêchent de voir ce qu'il y a en dessous. En tout cas la passerelle est magnifique ! J'en avais entendu parler. Elle est superbe ! Ouhai, la géométrie est superbe... Ouhai... On peut y aller faire un petit tour ?

Alors là on va traverser la route, il va y avoir un petit peu de bruit [*nous passons au-dessus du quai François Mauriac*]. Bon, vu d'ici, il y a une belle série de marches qui descendent vers la route, le canal, je vais l'appeler, c'est la Seine ? Ouech, je m'y connais, je suis un vrai titi parisien ! Je me retourne, j'ai l'esplanade et les tours en face de moi, et c'est vrai que ça donne pas envie de revenir ! Après c'est vrai, si je me mets à réfléchir un peu, j'aurai peut-être des éléments un peu qui me demanderaient de relativiser mes propos dans le sens où là, il fait froid, les conditions sont pas les meilleures, mais en même temps, y a... si je réfléchis que ça puisse être une belle soirée d'été... ouhai... je sais pas si c'est vraiment un endroit... et puis c'est un endroit où y a pas... on dirait que l'activité se fait plutôt en bas au niveau de la Seine, au niveau des péniches bar que plutôt en haut. En tout cas la passerelle, j'aime beaucoup le concept de vagues comme ça. Ce genre de passerelle, ça, exactement, ça emmène à un voyage, ça emmène à quelque chose. On a envie d'aller à droite ou à gauche, de prendre cette sorte de... C'est rigolo. On a envie de rigoler avec. C'est pas comme l'esplanade où de bout en bout on voit tout.

Là, quand on est en bas de la colline, on peut pas voir ce qui se passe de l'autre côté. Les gens arrivent comme ça par surprise, on voit les têtes et puis... C'est vraiment marrant. [Silence] C'est marrant d'avoir le choix sur différentes possibilités de passage.

Alors là y a le Capitaine Fracas qui passe en dessous. Ouhai, y a pas beaucoup de monde sur le toit de la péniche. Là c'est sympa ! Là y a une belle vue. On est en dessous. [...] du passage, de la passerelle, alors avec des bancs, c'est sympa. Voilà, c'est reposant quoi. On peut s'installer ici, regarder l'eau, les bateaux qui passent. [Silence] C'est vrai que là, c'est un peu la même structure, sur du bois, mais y a quand même des choses plus arrondies quoi. Au niveau des pylônes [*poteaux*], ils sont cylindriques, au niveau des rebords, ils sont arrondis. C'est moins brut, vertical avec, comme on a pu le voir sur l'esplanade avec ces tours qui sont verticales, ces plaques d'acier [*verticales*] placées un peu partout. C'est un peu moins rectiligne. Et puis le mouvement de bas en haut, de pouvoir choisir sa route ça rend les choses un peu moins prévisibles. Moi j'aime bien ! Je l'avais vue en photo, on en avait parlé. C'est pas mal. C'est un petit bijou quoi. [Silence]

Là c'est quand même plus intime. Bon, là c'est la nuit. L'éclairage de la passerelle est fait au niveau des sortes de rambardes. La lumière est très légère. Le milieu est pas éclairé, les côtés sont légèrement éclairés. Ça nous renvoie à une balade, c'est vraiment le passage qui... C'est agréable... c'est agréable. Et puis c'est rigolo ce mouvement de vague. [Silence] Donc là on retourne vers les quatre tours et l'esplanade. [Silence]

- *Pourquoi tu choisis de repartir dans l'autre sens, de ne pas aller jusqu'au bout, de ne pas remonter de l'autre côté ?* - Alors, pourquoi j'ai pas été jusqu'au bout ? J'y ai pensé ! Mais... à la rigueur... Quand je me suis arrêté, je t'ai dit que j'avais vu des photos et en fait, je sais ce qu'il y a derrière et je sais comment c'est fait, donc j'ai plus de surprise. J'ai déjà des images dans la tête. Je connais déjà la forme. La forme ne m'est plus inconnue maintenant donc je n'avais plus ce besoin d'aller jusqu'au bout. C'est comme si j'avais anticipé le fait de pouvoir voir la vue que j'aurai de là-bas. Voilà. Il fait froid. [Silence, nous marchons en direction de la BnF] J'ai froid. Il fait moins froid en Norvège ! [Silence]. Bon, ce que tu m'as dit : pourquoi je ne suis pas allé au bout, ça m'emmerde. On va aller au bout. Ouhai... parce que évidemment... Évidemment je pourrais toujours me dire que je sais à quoi ça va ressembler quand je serai là-bas, mais j'en serai jamais sûr. Alors on va y aller. [Silence]

C'est un allemand ou un hollandais qui a construit ça, non ? Ou un danois ? - *Un autrichien*. - C'est vrai que ce pont c'est quelque chose, cette passerelle... il y a tellement de solutions que ça peut même être une promenade par elle-même tu vois. En fait, on n'a pas forcément envie d'aller au bout pour aller quelque part après ! On a envie de le prendre pour revenir. À moins que je ne sache pas ce qu'il y a après. Voilà, c'est juste pour faire le tour et revenir. C'est un peu spécial. Y a vraiment un petit côté... un petit côté magique ce pont.

Donc là on va... Là on tombe sur l'autre côté. On passe sur le périph' [*passage au-dessus du quai de Bercy*]. Non mais c'est vrai que ça vaut le coup. La vue qu'on a du bout elle est magnifique. Elle est magnifique. Ouhai... [Silence] Bon, on va revenir ?! [Silence]

Tu m'enverras les photos. J'adore la passerelle ! Tu sais le pont comme ça, ça me fait penser un peu à... Peter Pan. - *À Peter Pan ?...* - Ouhai ! C'est un jeu une passerelle ! C'est un jeu pour tout le monde. - *Comment ça, un jeu ?* -

Les différentes possibilités, les options... C'est ce que je disais, cette passerelle n'est peut être pas utilisée tout le temps juste pour passer d'un point à un autre ! Elle est sûrement utilisée juste pour faire un tour, passer d'un côté et revenir ensuite à son point de départ ! Juste pour la prendre ! Juste pour la prendre.

Aussi, on a le choix du passage, et les vues sont différentes.

C'est vrai que je préfère passer par le bas. - *Pourquoi* ? - Parce que j'évite la côte [rire]! Non, je sais pas, c'est plus intime là. Tu vois. Si on passe au milieu c'est... je pense que... Tu vois, un petit peu caché comme ça sous le, c'est plus sympa ! C'est moins éclairé... Plus proche des bateaux aussi, plus proche du sol, de l'eau quoi ! [Silence] Donc là on revient... Ouhai ! La passerelle c'est comme un petit parc ! À la rigueur, le dessous de la passerelle, la partie inférieure c'est plutôt un coin où on peut s'arrêter se reposer, c'est... oui... sur une passerelle... enfin je pense pas déjà avoir vu ça. Une passerelle c'est pas fait pour s'y arrêter. C'est un lieu de circulation une passerelle. Et puis à la rigueur le haut ça serait plus pour les gens qui veulent passer. Mais tu as l'option en fait. C'est bien. Et justement, comme j'ai pas envie de prendre cette passerelle comme un lieu de passage, c'est pour ça que je passe par les côtés en fait. Pour sentir que c'est aussi un lieu d'arrêt, de détente, pour regarder les bateaux, et puis voilà, s'asseoir tranquillement. [Silence]

Ah oui, je m'en doutais ! Interdit aux rollers, aux vélos. Ouhai... ben ouhai ça ! Oui c'est... Oui, c'est pas le meilleur endroit pour les rollers, mais pour les vélos ça doit être sympa.

Donc là on revient sur l'esplanade. Y a des beaux aménagements près de la Seine aussi. [Silence] Mais toutes ces marches devant aussi, elles ont été faites, y avait de la hauteur, je suppose. C'est bien rectiligne tout ça quand même. [Silence] - *Question sur la montée*... - Oui, je l'ai bien sentie. Je l'ai sentie, j'ai senti que c'était une montée, rien de spécial, y avait pas de lourdeur, c'était pas pénible. Si, cette montée c'est la fin de la promenade en fait, et puis là on réatterrit. Pour moi, je l'ai sentie comme ça, c'est la fin de la balade. On quitte la passerelle, t'as une montée et puis on reprend son cours.

Mais l'escalier, les escaliers comme ça, évidemment horizontaux... Bon voilà, je ne suis pas sûr qu'ils soient beaucoup utilisés. De toute façon ici il y a vraiment quelque chose qu'on remarque c'est, dès qu'on accède à cette esplanade tout ça, c'est que les choses ont été mises PAS forcément pour être utilisées. - *Comment ça* ? - Je pense qu'elles ont été mises ici par nécessité, au niveau de la configuration de l'endroit ou je sais pas. Ça serait ça mais bon... C'est un peu... Bon, évidemment Bibliothèque nationale nananan, c'est pas... Pff, non les escaliers je sais pas, ça fait combien ? Sur cent mètres, cent cinquante mètres, peut être plus je sais pas, c'est un peu démesuré. C'est un peu démesuré. À la rigueur les escaliers sont plus impressionnantes que pour aller avec le reste quoi. Y a pas vraiment de cassure. [Silence] Là, je vais vivre une expérience intense ! L'expérience des escaliers. [Silence] Bon là on descend les escaliers, la première partie. Grand escalier composé de trois parties, avec deux terre-pleins central ! Et en fait, ça abouti sur une route [quai François Mauriac]. Je sais pas, moi je le sens pas ici. J'ai pas de... ouhai... - *À quoi elle te renvoie ton expérience de l'escalier* ? - J'ai pensé à un truc, ces escaliers ça me semble bien scolaire. Ah ouhai, bien scolaire. En fait, si tu pars du bas que tu vas vers la bibliothèque, c'est comme si tu rentreras à l'école. Il y a un côté voilà, très large, les vieux escaliers, comme on peut voir dans certaines facs, qui sont énormes. Ouhai, je sais pas, il y a un côté scolaire. Je sais pas s'il a été fait si large pour inviter les gens à venir, mais si c'est le cas, ça évoque le contraire. [Silence]

En tout cas, y a un jogger qui vient de passer à côté de nous et bien je me rends compte que ouhai, c'est une bonne place pour jogger ça. C'est très bien, c'est très bon de courir sur le bois comme ça. Ouhai, voilà ! C'est un bon endroit pour faire du sport ! Tu te fais tes trois, quatre, cinq, dix tours, t'es bien crevé, t'as rien vu, mais bon, tu t'es pas fracassé les genoux en courant sur l'asphalte. C'est vrai que ça a ce bénéfice-là. En fait c'est un parc, mais un parc vide. Même les petits arbustes qui sont à notre hauteur sont enfermés dans des sortes de structures métalliques, et entourés de méga box qui... je pense que ça doit être les climatiseurs ou les pompes à chaleur pour alimenter ce complexe.

[Depuis l'esplanade il s'approche du bord de l'escalier à l'angle du quai François Mauriac et de la rue Émile Durkheim] Ah ouhai ! Ben c'est la ligne là. Quand je me rapproche du bord, c'est vrai qu'il y a... je sais pas, c'est dur à définir... en même temps... je ressens pas des choses très claires, c'est... Bon y a une chose, c'est sûr, c'est que... ça donne pas envie de descendre. Non, je sais pas... l'escalier comme ça... C'est vrai, je l'avais pas remarqué, t'as un côté entier, une longueur et une largeur qui sont encerclés d'escaliers. [Silence]

Ah ça c'est magnifique ! C'est magnifique ! Les zones de passage entre chaque bosquet. En même temps c'est malsain de mettre ça là-dedans comme ça... Ouhai, c'est malsain, je sais pas... Quand tu mets des espaces verts dans une nouvelle construction comme ça, à la rigueur ça serait pour amener peut-être la vie animale, mais bon... Je sais pas... y a pas... à la rigueur ça sert de cendriers géants parce que les mégots on sait pas où les mettre, y a pas de poubelles ici. Y a pas une seule poubelle. Je marche depuis tout à l'heure et j'ai pas encore vu une poubelle. À part que si y a des balayeurs c'est bien mais bon, si y avait quelques poubelles... je suppose que ça, ça doit servir de poubelle. Sinon, c'est quand même haut ces structures-là, c'est les génératrices tout ça. Ah non, qu'est-ce que je raconte, je croyais que c'était un signe d'électrocution. C'est vrai que ces structures métalliques avec la base en

aluminium, pff je sais pas, elles font quatre mètres de haut. C'est pas très beau. Si tu habites en face tu te dis zut... ouhai... [Silence]

Bon, on va revenir parce que ça semble très long en fait, quand tu vois pas la fin ça semble très long. Mieux vaut avoir de la bonne clarté. Alors bon, on a remarqué des choses tout ça, mais maintenant, qu'est-ce qu'on peut exploiter ?... Y a bien quelque chose de positif qui ressort de tout ça... Bon la passerelle c'était bien, mais sinon le reste, l'esplanade... Non, c'est pas vilain... [Silence] Bon y a un petit blanc... Je réfléchissais un peu, même si on n'a pas besoin de réfléchir trop non plus... Bon, c'est pas vilain le global... c'est juste que... c'est pas... Tu viendrais pas ici avec un landau promener tes enfants. C'est vraiment... tout est rectiligne... Ouhai, y a pas grand-chose à dire sur les lampadaires. En tout cas c'est bien éclairé, c'est très large... Ce qui m'impressionne c'est que c'est propre. C'est quand même propre. Là on voit clairement les trucs, les arbres sont mis en cage. Je sais pas pourquoi. Ils ont mis les arbres en cage en fait. Là c'est clair, c'est pas un endroit où y a beaucoup de moineaux qui viennent. À part les p'tits caniches à la grand-mère. [Silence]

Oh la là, ça souffle quand même. Ah ! y a quand même un bureau de police. [*Au rez-de-chaussée de la tour T4*]. On va aller les voir ! Non mais c'est cool d'avoir des policiers ici, mais bon ici, ça doit être assez calme !... Oh, purée ! [*Bourrasques de vent sur l'enregistrement*]. Là bon, on est de retour un peu sur le point de départ avec la périphérie là encore, de l'autre côté [*passage le long du MK2*]. [Silence] Ouhai, voilà... c'est comme c'est... Peut être que c'est mon cerveau qui se refroidit, depuis dix minutes il n'y a pas grand-chose qui est sorti de ma bouche ! Tout est limité, on est bien encadré, c'est sûr. Y a pas trop de fantaisie là-dedans quand même. [Silence] Après, c'est vrai que sur les largeurs le parquet est placé de façon horizontale, sur les longueurs on le place de façon verticale [*remarque par rapport au sens de la marche, à l'orientation du corps par rapport à celle des lames de bois au sol*], ça fait, ça fait une autoroute quoi ! C'est genre : « vite, va à l'autre bout ! » [Silence] Sinon après, j'ai pas trop d'avis sur les bâtiments autour, sur les tours en général. C'est assez limité. Tiens, c'est quoi ça ? ... - *Qu'est-ce qui te fait parler des tours là, maintenant ?* - Non, j'ai parlé beaucoup des choses [auxquelles] j'ai accès, mais pas forcément des choses [auxquelles] j'ai pas accès qui sont les tours. Je sais pas... ça créé... non, ça crée pas grand-chose, ça confine même pas... [Silence] Alors là, franchement, le restaurant qui se trouve à ma droite, qui semble un restaurant un petit peu sympa, mais la vue elle est NULLE ! Alors là, ils voient rien. Ils voient rien du tout, y a rien. C'est un aquarium. C'est un aquarium. J'emmènerai jamais personne ici. Ça fait peur. Y a une question que je me pose, c'est : de quel endroit, avec quel point de vue, avec quelles conditions, peut-on trouver cet endroit agréable ? [Silence] Peut-être vu d'en haut. Peut-être vu d'en haut. Ou à la rigueur, il faut accéder dans les tours et regarder d'en haut. Sinon d'en bas, on nous cache tout, on n'y voit rien. [Silence] Viens, on va refaire un tour au milieu encore. [Silence]

[*Son de nos pas sur le sol en bois*]. On est de retour au milieu. C'est marrant ces arbres, ces arbres qui ressortent un peu du sol et dont on voit le sommet quand on est ici, mais c'est vrai que quand on se rapproche, on peut en voir que le sommet. Le bas on peut pas le voir. [Silence]

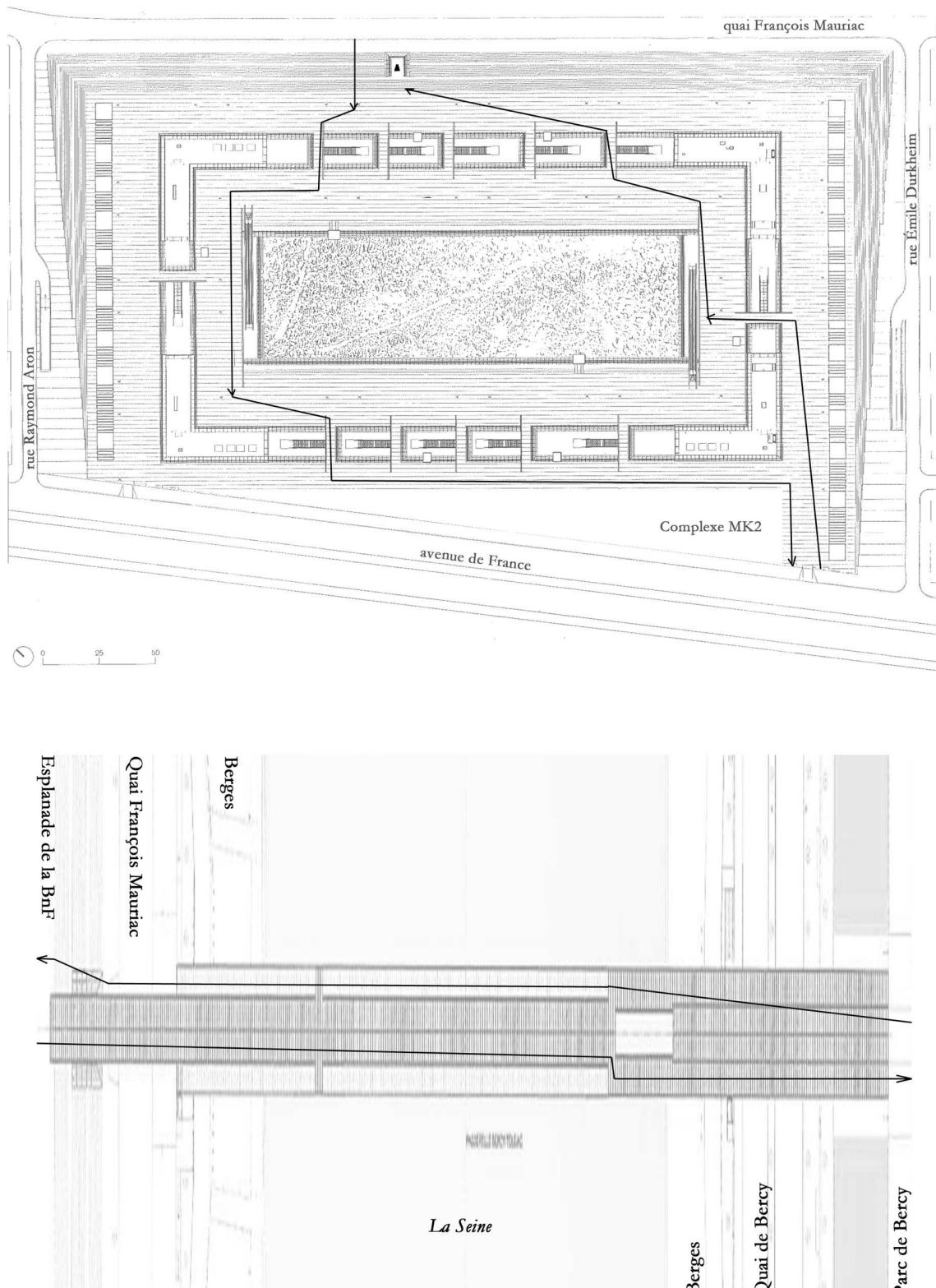
Ah ça c'est pas mal ! Franchement, pour faire... C'est bien ces grands espaces pour l'activité rapide, pour courir. Sinon, se prélasser ici ? Non ! Jamais. Tu peux pas te prélasser ici. Peut-être que ça invite à se prélasser à l'intérieur, à lire des bouquins. Ça, à la rigueur, ça aurait vocation à apporter un peu de méditation avant d'entrer dans l'enceinte culturelle. Ouhai, je sais pas. Ça apporte pas grand-chose. En fait le meilleur se trouve à l'intérieur. [Silence]

Sinon je tiens à vous signaler que je viens de perdre au moins trois doigts de pied. Je suis sur le bord d'en perdre un quatrième et un cinquième. À part ça, tout va bien. Ma main gauche ne répond plus, je pense que je suis collé au microphone. Je sais exactement ce que ressent John McCain, l'homme robot. [Silence] Ma foi, c'était une belle promenade ! Je ne sais plus quoi dire. En tout cas, la découverte de cet endroit n'est pas désagréable. Après, si on cherche un peu le côté... le côté intéressant... c'est vrai que c'est pas un endroit de vie ! Y a pas grand-chose qui se passe ici. Même un gars avec sa valise, il court [*rire*] ! Il a peut-être froid mais quand même. C'est pas qu'il fait froid, mais c'est long ! C'est tout ! C'est trop long ! T'en as au moins pour cinq minutes à traverser tout ça ! C'est vrai que c'est en contradiction avec Paris qui se voudrait une ville dynamique... Bon voilà, après l'extérieur... c'est tout concentré à l'intérieur, c'est en bas, ou en haut, je sais pas. L'aménagement intérieur je le connais pas. [Silence] On va sortir et puis... [*On arrive sur le parvis du cinéma MK2*].

C'est comme si je quittais une zone de bureaux, tu vois ? C'est un lieu, ouhai, le matin il doit être plein entre huit heure et neuf heure, neuf heure et demie. Ensuite, il est bourré à craquer entre midi, midi et demie, jusqu'à deux heure et après entre dix-huit et dix-neuf heure tu as de l'activité, les gens rentrent chez eux. Sinon, en dehors de ces créneaux ça doit être un peu vide quoi ! Juste des marcheurs. Des marcheurs qui sont perdus, qui savent pas où ils sont. Des touristes. - *Qu'est-ce qui te donne l'impression de sortir comme tu le disais ?* - C'est de quitter le parquet. J'ai quitté le parquet ! C'est fini, on change de pièce en fait, tu vois ! ça y est, maintenant on est dans une autre pièce. [Silence] Je suis gelé, je te jure. Ça sert à quoi que je quitte les esquimaux pour trouver le blizzard ?!

Ah là tout de suite il y a de l'animation, il y a des couleurs. [*Nous sommes sur l'Avenue de France, en direction de la station de métro F. Mitterrand*]. Le truc qui se passait là-bas, c'est que c'était uniforme en couleur tu vois. C'était uniforme, y avait pas de couleurs. Ok, d'accord, on dirait que c'était la nuit, mais à part la pointe des arbres verte qui sortent du jardin mais qu'on n'arrive pas à regarder à cause de ces barres de protection, y avait pas... [*Silence*] Ce que je retiendrai, c'est la luminosité de la passerelle. Tu sais, la passerelle c'est comme si... Oui, voilà, voilà pourquoi il y a l'histoire de Peter Pan ! Je viens d'avoir un flash ! Le fait que, sur cette passerelle on n'arrive pas forcément à voir à l'autre bout, à cause de ces mouvements de vagues, c'est comme s'il y avait quelque chose derrière et bon, on va à l'aventure quoi ! On va à l'aventure. C'est un petit peu le mystère, c'est ça qu'est sympa ! C'est vrai, ça donne cette impression-là.

Parcours commenté AM – 17.04.09 – 19h



[Début du parcours dans la station François Mitterrand, quai Olympiade de la ligne 14 de métro] Y a pas beaucoup de monde alors on peut prendre les escalators. Et bien, j'ai jamais autant regardé une station de métro ! Déjà, je

suis pas spécialement un habitué de cette station, j'y viens pour aller au Décathlon, parfois au cinéma, et si quand même assez souvent quand je fais des visites avec des gens à Paris, qu'ils soient archi ou pas archi, on passe à la BnF et aussi sur la passerelle Simone de Beauvoir, c'est assez chouette. Donc voilà.

Ici c'est grand. Je sais pas trop pourquoi c'est foutu comme ça mais si, le quartier est construit sur une dalle, et je crois que c'est par ici, si je me souviens bien. Voilà. Y a pas mal de place mais je ne suis jamais arrêté ici. C'est quand même toujours un peu vide. Mais je connais pas le coin aux horaires de bureau, je connais ça plutôt au niveau du week-end. Voilà. Ça fait une sorte d'arène, qui est tournée vers je sais pas quoi.

Alors, on va essayer de trouver la sortie... Ben ici j'ai pas grand-chose à dire si ce n'est que la station sent quand même meilleur que la moyenne des stations de métro de Paris. Après, c'est pas vraiment représentatif de Paris cette station, je trouve. C'est comme le quartier, c'est tout neuf. C'est un quartier qui est neuf et y a pas beaucoup d'espace comme ça à Paris je crois. Y a toujours un côté vieillot, surtout au niveau du métro et des infrastructures, j'ai toujours l'impression que c'est mieux en province et que c'est mieux foutu, et là j'ai l'impression que c'est au même niveau que ce que tu trouves ailleurs en Europe ou ailleurs en province. C'est neuf, confortable et un peu froid.

Donc, le Décathlon, c'est le gros point de repère parce que j'y vais quand même de temps en temps. Ah oui et aussi, est-ce que je cible l'architecture ou pas ? – *Oui, si c'est important pour toi.* – Ici mes points de repère c'est le Décathlon comme je te disais et puis, j'aime bien ce bâtiment, je sais pas, voilà, j'aime bien. Après, c'est un peu la collection d'archis dans le coin. Là je crois que c'est, je sais plus comment il s'appelle. C'est que des agences connues. Voilà, c'est aussi un moyen de se repérer, mais je crois que c'est plutôt quand on est architecte qu'on voit ça comme ça. Et en général, moi j'arrive plutôt par cette avenue, je sais pas comment elle s'appelle, et je me déplace plutôt en vélo dans le quartier. Je trouve que c'est plutôt une bonne échelle. Et d'ailleurs, même sur le parvis, même si c'est interdit, c'est plutôt un truc que je fais à vélo, sauf si c'est pour flâner, pour visiter les bâtiments, montrer la BnF et ce genre de chose. Après, ce qui est assez étrange et je pense qu'il y a pas beaucoup de gens qui s'en rendent compte c'est que, c'est l'avenue de France ici je crois, c'est que, au bout ça s'arrête n'importe comment, y a pas de fin à l'avenue. J'ai vu ça y a un an ou deux en fouinant un peu dans le quartier, mais je pense que tous les gens qui sont ici, vu qu'il y a pas beaucoup de parisiens qui ont des voitures, ils se rendent pas spécialement compte que c'est une grosse avenue qui pour le moment mène un peu nulle part. J'ai rien de particulier à dire sur l'espace dans lequel on est en ce moment. Si, en fait ce que j'aime bien dans ce quartier et surtout sur l'esplanade de la BnF c'est que c'est un des rares endroits de Paris où on a quand même de l'ouverture et un peu d'air. Et donc, ça c'est quand même assez agréable et ça m'arrivait parfois, quand je suis arrivé à Paris, je bossais dans le 13^{ème}, c'était sur la Butte aux Cailles, et ça m'arrivait parfois, bon, pas très souvent, de venir bouffer le midi, si j'avais envie d'être tranquille et je venais bouffer sur les marches, y a jamais grand monde et puis ça permet de prendre un peu l'air. Au niveau des sensations et de l'espace public c'est... c'est très sobre comme ils savent faire à Paris. Y a rien d'original, c'est sensé être fonctionnel mais ça l'est pas forcément, et puis voilà.

Alors le cinéma, c'est un cinéma (*rire*) ! Pas grand-chose à dire. Y a une petite librairie de BD à l'intérieur, ils ont quand même pas mal de choix, à la limite c'est assez étonnant pour un ciné comme ça qui n'est pas vraiment dans un quartier où y a beaucoup d'habitations et beaucoup de vie de voir une petite boutique avec quand même du choix. Voilà.

Bon là on se choppe les courants d'air habituels, y a toujours du vent et ça caille donc... j'me les caille ! Alors, j'irais par là. – *Tout droit...* - Non, non, après je reprends entre les deux tours. Quand je passe ici, ouhah j'ai pas, ouhah si quand même je crois que je passe souvent entre ces deux tours par ici [T3 et T2], mais ça a pas vraiment de logique. Et je passe quand même souvent à vélo même si je crois que c'est interdit, non ? – *Oui, sur l'esplanade c'est interdit, mais pas sur la passerelle. Mais y a de plus en plus de cyclistes sur l'esplanade.* – Je sais pas mais je ne trouve pas qu'y ait beaucoup de gens quand même. Y aurait moyen de faire du vélo, du monocycle, ou du skate, mais y a pas grand-chose... si, de l'autre côté y a des petits jeunes qui font du skate sur une des sortes de rampes qui descendent vers la Seine, et puis là-haut y a un petit skate shop, je sais pas si tu connais, et y a des jeunes qui font du skate souvent. [Silence] - *Pourquoi souvent tu passes par là entre les deux tours ?* – Là comme ça je dirai que c'est pour avoir l'intérieur et l'extérieur. Je passerai pas... Oui, j'aime bien en fait, je ferai pas le tour des bâtiments, en général je passe toujours par le centre, pour avoir une petite vue sur le patio et puis... Ouhah, je pense que c'est surtout par rapport à ça. Et puis après, la marche, le parcours il est un peu contraint par les petits trous, les petits patios qui sont par là... Y a du vent, je sais pas si c'est un effet du lieu ou si y en a partout, mais je crois qu'il y en a toujours un peu plus ici qu'ailleurs. Après, ce que j'aime bien ici c'est que la plupart des gens que j'ai emmené visiter, qui sont pas archi, par exemple je pense à mes parents, ils arrivent là et ils sont, ils disent que c'est pas très beau [*le vent dans le micro couvre la voix*] mais je sais pas, y a quand même quelque chose d'intrigant. Y a quand même une certaine ampleur dans le lieu, et je connais personne qui soit passé ici et qui ait trouvé ça sans intérêt.

Après, y a deux entrées sur la BnF. Je sais pas, moi je prends toujours celle-ci [*entrée Est*], je sais pas si l'autre est fermée ou pas, je rentre toujours côté Est. Voilà. Alors après, le petit chapiteau [*le Danois*] je l'ai déjà vu une fois, je sais plus quand, je sais pas depuis quand est-ce qu'il est là et je sais pas ce qu'il y a dedans non plus. Après, je sais pas comment ça vit ce quartier. Je sais pas si y a des habitants qui traînent là ou si c'est, je sais pas d'où ils viennent les gens. A priori je dirai pas que c'est spécialement étudiant, ça a l'air plutôt fréquent tout le coin pour habiter dans des logements comme ça, malgré toutes les facs. J'aurai tendance à dire que c'est plutôt des gens qui viennent, du moins des gens qui passent plutôt que des gens qui habitent. Et si, quand même quelque chose par rapport à la BnF, en fait le matin pour aller au boulot, je pars de Voltaire et je vais jusqu'à Denfert-Rochereau. Soit je prends la 9 puis la 4, par Châtelet et les Halles, soit je prends la 9 et la 6, c'est à peu près pareil au niveau du temps, et moi j'aime bien prendre la 9 et la 6, même si ça me prend 5 minutes en plus, mais je fais le détour et en général je me pose toujours côté passerelle Simone de Beauvoir et côté BnF pour voir ça tous les matins, et c'est assez chouette avec le lever du soleil, c'est toujours assez lumineux. Et ouhai, ça c'est vachement agréable par contre, alors qu'on est un peu enfermé toute la journée partout où qu'on soit dans Paris, j'aime bien voir ça.

Alors là je sais pas, y a ces espèces de garde-corps, je crois que personne n'a jamais compris pourquoi ils étaient comme ça. À mon avis c'est parce qu'ils sont plus bas que la norme, et du coup il a dû les étaler. J'ai pas trop d'avis là-dessus. Après, là je vois des bandes rugueuses au sol, mais c'est pas ça qui sert à me guider en tout cas. Et le parcours, je fais comme je veux ? – *Oui, tu fais ton parcours et après s'il y a des endroits par lesquels on n'est pas passé et à propos desquels je voudrais avoir ton commentaire, on verra après.* – Bon on peut aller juste au bord quand même des escaliers [*escaliers face à la Seine, le long du quai François Mauriac*]. En fait là on n'a pas fait le parcours... si quand je me balade avec quelqu'un, je descends les trois petites marches pour aller voir le patio, mais si je suis à vélo, je bouscule et puis je fais que passer. Bon voilà, des p'tites marches, c'est assez sympa de s'asseoir dessus et de bouquiner, ou de boire une bière. Voilà. – *Quand tu dis que tu viens t'asseoir sur les marches, c'est là où ça peut aussi être dans les escaliers des côtés ?* – Oui, c'est sur ceux-là. En général, mais ça dépend, mais pas trop au pied des tours. Mais ouhai, toujours face à la Seine. Si t'es sur les côtés, t'as la vue sur les immeubles. Ce qui est quand même agréable ici, c'est d'avoir un truc ouvert. C'est un peu le même effet qu'à Nantes quand tu arrives sur les quais de la Loire, c'est quand même agréable. C'est un espace où tu peux respirer. Moi je connais pas d'autre endroit comme ça à Paris en tout cas... Où tu aies autant de vue et autant d'air. Je sais pas, peut-être que toi t'as une idée ?! Mais bon après, ça reste quand même assez froid, et c'est à la fois, quoi, ça a à la fois son bon côté et son mauvais côté. Moi j'aime bien l'archi de, j'aime bien ce bâtiment, et je trouve que depuis qu'il a été construit il se démode pas, il vieillit pas trop. Voilà, c'est un style complètement international. Et le truc c'est qu'il vieillit pas et on voit pas de traces d'appropriations ou quoi que ce soit. Y a même pas un graffiti. Y a rien, donc ça manque un peu de vie. Ça fait un peu le bon et le mauvais côté. Ce que je trouve d'assez agréable aussi, c'est au niveau du bâtiment, quand tu rentres dedans, y a tout qui est léché. C'est quand même agréable d'avoir un beau bâtiment comme ça.

Alors la passerelle... Et bien celle-là je la trouve assez chouette. Elle est assez large, j'aime bien. Et puis... ça fait un peu des déformations professionnelles, mais j'aime bien les garde-corps, j'aime bien l'espèce de métal tressé, c'est assez élégant. Et ici, oui, ça vaut vraiment le coup de venir avec un vélo et puis voir en se lançant si on a besoin de pédaler ou pas pour arriver jusque de l'autre côté. Alors là y a les quais. Je crois que c'est ??? qui les a fait. Là si je me plante pas je crois qu'il y a des petits concerts là dans le bateau [*La Dame de Canton*]. J'y suis jamais allé. Et puis si je me retourne [*en direction de la BnF*]... Oui, et ça va assez bien, c'est assez agréable avec les tours du 13^{ème} au loin, j'aime bien. Et puis en fait ça change pas mal selon les moments de la journée et tout. Au niveau de la lumière, l'ambiance est assez particulière ici je trouve. – *Par exemple ?* – Comme ça prend bien le soleil et tout, tu peux avoir, parfois tu peux te retrouver avec les bâtiments du 13^{ème} qui sont super éclairés ça va faire, c'est agréable, c'est assez chouette comme paysage. Bon, on peut continuer... Sur la passerelle j'ai pas vraiment de préférence entre passer au-dessus ou en dessous. Mais par contre j'arrive rarement des quais. Je crois que je suis passé sur ce quai pour la première fois il y a un mois... Y a pas mal de bruit, c'est un peu gênant [*sur l'enregistrement nous entendons surtout le vent*] mais là ça va, c'est pas non plus insoutenable. Après, il faudrait faire des... je sais pas si les gens s'arrêtent plus sur cette passerelle que sur d'autres... je suis pas sûr par rapport à Solferino ou... C'est vrai que là t'as souvent des gosses qui jouent. [*Son du vent permanent sur l'enregistrement*]... Bon là y a quand même toujours un petit vent. [*Silence*] J'ai pas grand-chose à dire ici. [*Silence*] – *À vélo, qu'est-ce qui t'a amené à passer par là ?* – Concrètement y a trois choses : soit on se balade avec des gens et maintenant on fait pas mal de balades à Vélib' et tout ça, ça peut être un parcours de passer par ici ; soit pour aller au Décahnlon, ça c'est quand même un truc [*rire*] ; et sinon, ça m'est arrivé une ou deux fois pour aller me balader dans le quartier après la ZAC Masséna de passer par ici. En fait t'as tout... c'est pas super agréable de se balader d'une manière générale quand tu viens de Paris pour venir dans ce quartier. Et en fait, le parcours qu'on fait, je le fais rarement dans ce sens je crois. Je vais rarement du métro pour aller par là. Enfin, je sais pas trop pourquoi je dis ça ! Mais nous on vient plutôt du parc de Bercy. Mais bon y a des zones un peu désagréables à passer dans ce coin

là : t'as un espèce de tunnel qui va vers la mairie du 12^{ème} ; t'as la gare de Lyon avec le monstre, c'est le musée des finances, ça c'est horrible ; et si tu passes de l'autre côté tu as toute l'avenue ici qui est vraiment désagréable, c'est à la limite de se faire écraser quand tu passes à vélo, t'as le bâtiment assez moche de Jacob et Mac Farlane, le truc vert [*Cité de la mode et du design, quai d'Austerlitz*]. Et donc au final, je ne sais pas trop comment je viens. Si je viens, on va dire, du centre de Paris, je passerai plutôt sur les quais en longeant le ministère, après je rattrape la butte, je passe sur la passerelle, je passe au milieu de la BnF en faisant le petit parcours que je te dis et je vais me balader. Par contre, pour repartir, je prends pas le même, je continue l'avenue de France et je fais la route le long des voies là. Ça c'est seulement pour pas passer deux fois au même endroit. Dans le métro je fais pareil d'ailleurs. Le matin je passe ici parce que c'est assez chouette avec la lumière, et le soir en général je reprends la ligne 4 et puis je m'en fous quoi, je préfère gagner 5 minutes, et on voit moins la BnF et voilà. Je trouve que c'est un peu moins monotone.

Bon ici c'est bruyant [*Nous passons au-dessus des voies de circulation du quai de Bercy*]. Je sais pas si tu veux que je m'arrête ou pas ? Et du coup toi tu connais bien le quartier, tu t'es baladée partout. Je crois que c'est une gare de bus non ? Y a pas un truc comme ça en dessous ici ? Avec les parkings de Bercy ? Bon alors ici y a le skate park là, je sais pas, on peut aller voir s'il y a du monde. Je sais pas, c'est comme tu veux, mais bon là c'est plus pour de la balade.

Bon après, c'est quand même minéral ! Quand on arrive ici, on se dit qu'à côté c'était minéral. Mais bon, ça me choque pas tant que ça. Moi ça me fait un peu le même effet qu'à Nantes, quand t'arrives au bord d'un quai un peu surélevé et que tu prends ta bouffée d'air. Tu vois un peu le large. Alors que, mettons, si t'es en haut du parc de Belleville, t'as une belle vue et tout ça, mais t'es toujours étriqué, c'est toujours étriqué, et t'as plein de gens autour de toi, t'as toujours une rue qui fait que 12 mètres de large derrière toi. [*Silence, nous arrivons au-dessus du skate park que nous regardons en surplomb depuis la terrasse du parc de Bercy, nous entendons le son des roues et le choc des sauts*] Je sais pas si ils restent là ou s'ils vont sur la BnF parfois. Bon, on peut repartir par là. Bon, les espèces de sculptures, pour les ambiances on va dire qu'elles y sont pas. Enfin, c'est comme si elles étaient pas là, c'est assez nul. Ouhai, d'une manière générale, je dirai que c'est quand même mieux à vélo. – *Pour toi c'est lié à quoi ?* – Au niveau des distances et, c'est ce que je te disais, je connais pas grand monde qui habite ici et qui se déplace vraiment, qui vivent dans le quartier, donc j'ai pas trop d'avis là-dessus. Ici je sais plus si je descends tout droit en vélo, mais je crois que c'est trop pentu ! Ah si, ça se fait ! Si si. [*Silence*]. Si tu as des questions... - *On va traverser pour retourner vers la BnF si tu veux ?* – Ouhai, ça marche.

Là c'est plat, je m'en sors pas trop mal. Là je suis en haut de la butte, quoi, au-dessus de la route on va dire. Voilà. On va descendre. Je trouve que le relief est pas trop marqué quoi, ça doit dépendre des gens en fait. Mais c'est pour ça aussi, en vélo on le sent plus. – *Tu arrives à bien prendre de la vitesse à vélo ?* – Ben ouhai, pourquoi ? – *Ben je sais pas, je me rends pas compte, je l'ai jamais fait à vélo...* - Ben si, et puis t'as deux trucs en plus : tu peux avoir, déjà tu sens la descente et puis la montée et puis aussi après, surtout si tu le fais avec une petite trottinette, j'imagine, tu sens le petit clac clac clac qui s'accélère ou qui ralentit avec les grosses lattes. Bon, on remonte, mais je trouve pas ça trop trop marqué. Je pense que pour un petit gamin ou un vieux ça l'est un peu plus. Et bon, j'ai pas fait beaucoup de sport aujourd'hui alors je suis pas crevé. J'ai jamais pris l'ascenseur. Les paliers au bout des ascenseurs ça peut faire une petite bosse aussi à vélo. Elle est pas assez grosse mais bon... c'est déjà ça ! Je passe quand même plus par le haut parce qu'il y a une belle vue, mais je passe aussi par le bas pour voir comment est foutue la passerelle et tout ça... [*Parole masquée par le vent*] mais je passe quand même plus par le haut. Et puis là, y a pas de grosse rupture en fait. Tu veux qu'on passe en dessous et qu'on remonte les escaliers ? – *Si tu veux.* – Là je sais pas, y a pas vraiment de, les lignes elles sont assez souples de la passerelle, même Solferino je crois que ça grimpe plus fort non ? Ici c'est assez souple, c'est assez fluide. [*Silence*].

Après, au niveau des sensations, bon là on est en dessous alors, mais bon, vu qu'on a de l'espace et que c'est ouvert au niveau du regard, on s'accroche un peu à tous les objets du paysage et ouhai, moi je pense pas à regarder mes pieds quand je traverse la passerelle. On a plutôt des repères assez lointains. [*Silence*].

En fait au niveau de la marche, enfin au niveau du parcours, si y avait une rupture, ça serait plutôt au bout de la passerelle côté Bercy parce que c'est vachement emmerdant parce que d'un côté tu as l'espèce de rampe qui longe le skate park le long du parc de Bercy et tu débouches, tu arrives en bas là où il y a tous les camions, c'est vraiment pas agréable comme endroit ; et puis si tu vas tout droit, c'est un peu chiant en vélo, tu peux descendre dans un sens mais c'est un peu raide et puis pour monter, c'est galère.

[*Son des pas en montant les escaliers de la BnF*]. Ouhai, des p'tites marches. On s'en fout un peu, y a de la place, on passe où on veut. C'est un peu raide [*retour du vent dans l'enregistrement*]... Ouhai c'est des escaliers, mais bon, ils sont pas uniquement fonctionnels, on peut se poser, s'arrêter et regarder. [*Arrivée en haut des escaliers sur l'esplanade de la BnF*] Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? On peut aller par là. [*Silence*]

Ouhai c'est un peu dommage dans cet espace qu'il y ait aussi peu de choses. Le chapiteau c'est la première fois que je vois un truc, c'est la première fois qu je vois quelque chose de posé ici. Ouhai, c'est un peu Play Time quoi.

[Silence]. – *Par rapport à quoi tu penses à Play Time ?* – Ben c'est beau, c'est très épuré et puis c'est bien froid quoi. Ben ouhai... l'échelle humaine elle est un peu... je sais pas, y a pas de traces de vie, y a rien.

Voilà. Ici c'est pareil, y a des p'tites marches qui servent autant à se poser. Je me demande même si y a pas plus de monde ici [*au bord du patio central*] que sur les autres [*en parlant des escaliers sur la Seine*]. [Silence] Le gros patio. J'ai rien de particulier à dire sur lui. J'aime assez quand même. On en profite pas mais, si, on en profite esthétiquement et puis c'est tout. Mais bon ça, c'est tout le bâtiment qui est comme ça. Je connais personne qui soit rentré dans les tours, je pense pas qu'on puisse y aller, je suis même jamais rentré dans les salles de lecture. Je sais même pas si j'ai fait des petites expo ici. Y a des petites expo dans le hall, y en a qui sont pas mal parfois, mais bon on vient, on fait le tour là, tout ça, souvent enfin, quand on vient, on fait le tour à l'intérieur par les coursives, et déjà c'est pas mal je trouve de voir ça. Après, je suis rentré une fois dans une salle de conférence, et c'est tout. Après, si on remet ça par rapport au nouveau quartier, c'est quand même... je trouve que c'est quand même un bel espace parce que c'est quand même super dense. Tous les trucs de de Portzamparc et tout c'est vraiment très dense et heureusement qu'il y a un endroit où il y a un peu d'air comme ça. Sinon ça aurait été un peu étouffant peut-être. Après je sais pas trop si les gens qui passent ici savent que c'est une grosse dalle avec les voies ferrées. Bon ici je crois pas qu'y en ait... quoi que... Je suis pas sûr que les gens soient trop au courant. [Silence]. Y a un coin aussi où je suis jamais allé, c'est derrière le Déathlon, je crois qu'il y a, en fait c'est de l'autre côté où ça doit redescendre, je connais pas l'autre versant. Je sais pas si tu y es allée ou pas. - ... - [Silence]. – *Qu'est-ce que tu regardes ?* – Ben toujours pareil. C'est que des trucs au loin. Je sais pas, y a pas grand chose... je suppose que c'est pour tout le monde pareil en fait, tu te raccroches à rien ici quoi, tu te raccroches aux trucs que tu vois au loin. [Silence et retour du vent sur l'enregistrement]. T'es déjà montée dans les tours ? – Non. - [Silence]. – *Tu veux dire quelque chose sur les tours ?* – Ouhai, ça peut faire des belles photos. Au niveau archi c'est assez marrant parce qu'elles sont vachement fines. C'est assez rare d'avoir des tours toutes fines comme ça. Au niveau environnemental c'est une aberration. Moi je trouve ça assez élégant autrement. On peut aller voir le petit chapiteau peut-être ? [Silence en marchant] Je pense que c'est un peu les trucs qu'ils posent dans le quartier pour essayer d'animer, et à côté là, derrière, au milieu de la ZAC, y a un lot qu'est pas encore construit et ils posent une patinoire. Je sais pas si t'as déjà vu en hiver. La même que t'as sur l'hôtel de ville. Quand il fait froid, ils posent une patinoire, là je trouve que c'est un peu pareil.

Ça doit être assez chouette à l'intérieur. [Silence]. Voilà, après, on erre un peu quand même au milieu de tout ça. [Silence]. – *Qu'est-ce qui est manifeste pour toi, qu'est-ce que tu associes à l'errance ici quand tu marches là ?* – Ben, tu sais pas trop où aller. Ouhai, je suis là en ce moment mais je pourrais être 4 mètres à côté ça serait exactement pareil. – *Comment ça ?* – Ben, tu prends une grosse direction, disons la tour, tu te dis je veux y aller et tu prends un chemin. T'as des sortes de trucs qui contraignent ton passage mais après... et qui sont emmerdants, par exemple si tu veux traverser directement, mais autrement y a pas... t'as pas vraiment de balisage. C'est une grosse dalle. Qui est plutôt chic parce qu'elle est en bois. Si ça avait été du béton ça aurait pas été la même. Voilà. [Silence].

– *On va continuer par là et on reviendra comme ça...* - Ok. [Silence]. - *C'est quoi les trucs qui contraignent ?* - Ben par exemple traverser, y a le patio, voilà t'aurais voulu avoir une passerelle au milieu mais bon, après le projet aurait été moins chouette. Ouhai d'une certaine manière c'est assez hors d'échelle je trouve ici. Et ouhai, je trouve ça vraiment très bien qu'il y ait un espace comme ça dans Paris. [Fort son du vent sur l'enregistrement. Silence]. Et pas que le grand patio, les petits aussi. Surtout que les petits on sait pas à quoi ils servent. Bon si, à éclairer les pièces mais... euh, je sais plus ce que je voulais dire. Le gros tu le vois quand même, c'est assez chouette, mais les petits, ouech, je sais plus ce que je voulais dire !

Bon là, on est sur le bord. Y a un petit peu de nature mais elle est bien dans sa cage. Le p'tit skate shop et puis ici souvent y a des types qui descendent à roller ou en skate. Je sais pas si tu en as déjà vu ? Après, je sais pas d'où ils viennent, si y a un lycée dans le coin ou un collège, ou s'ils habitent au-dessus. (...) – Non, je sais pas trop quoi en dire. Je vois surtout ça comme un tout cette grosse bibliothèque. C'est un gros bâtiment et... oui, si en fait c'est une des faces et tu as la même de l'autre côté. Si, les façades sont assez marquées, mais celles-ci sont pas très intéressantes. Celle-là qui donne sur une architecture qui a déjà vieilli.

On peut aller au milieu où tu veux pas aller par là ? – *Si si, on peut y aller.* – Bon ici c'est pareil, y a jamais personne. Même à vélo tu traverses n'importe quand, tu t'arrêtes pas aux feux rouges. De toute façon y a personne, y a même pas de flics. Là y a les voies ferrées. J'aime pas trop leurs grilles, ça fait un peu semblant d'herbe aux pieds des arbres, c'est un peu kitch quoi. Bon après c'est le seul quartier parisien je crois où tu as la collection d'architectes du moment. (...)

La dernière fois que je suis passé ici en hiver, y avait de la neige. Ça avait verglacé, c'était un peu casse gueule, mais ils avaient nettoyé des chemins, ça gênait pas trop les gens. [Silence]. Ici [*passage le long du complexe MK2*] j'aime déjà moins en fait passer par là... parce que... ouhai voilà, c'est ce que je te disais, j'aime bien le côté ouvert du lieu, et puis ici, la façade et tout, j'aime moins. [Silence]. Après, j'ai rien contre ce MK2 et ni contre ce passage, c'est que... le truc du coin c'est l'ouverture que j'aime bien. Si c'est pour me balader dans une rue, je préfère aller

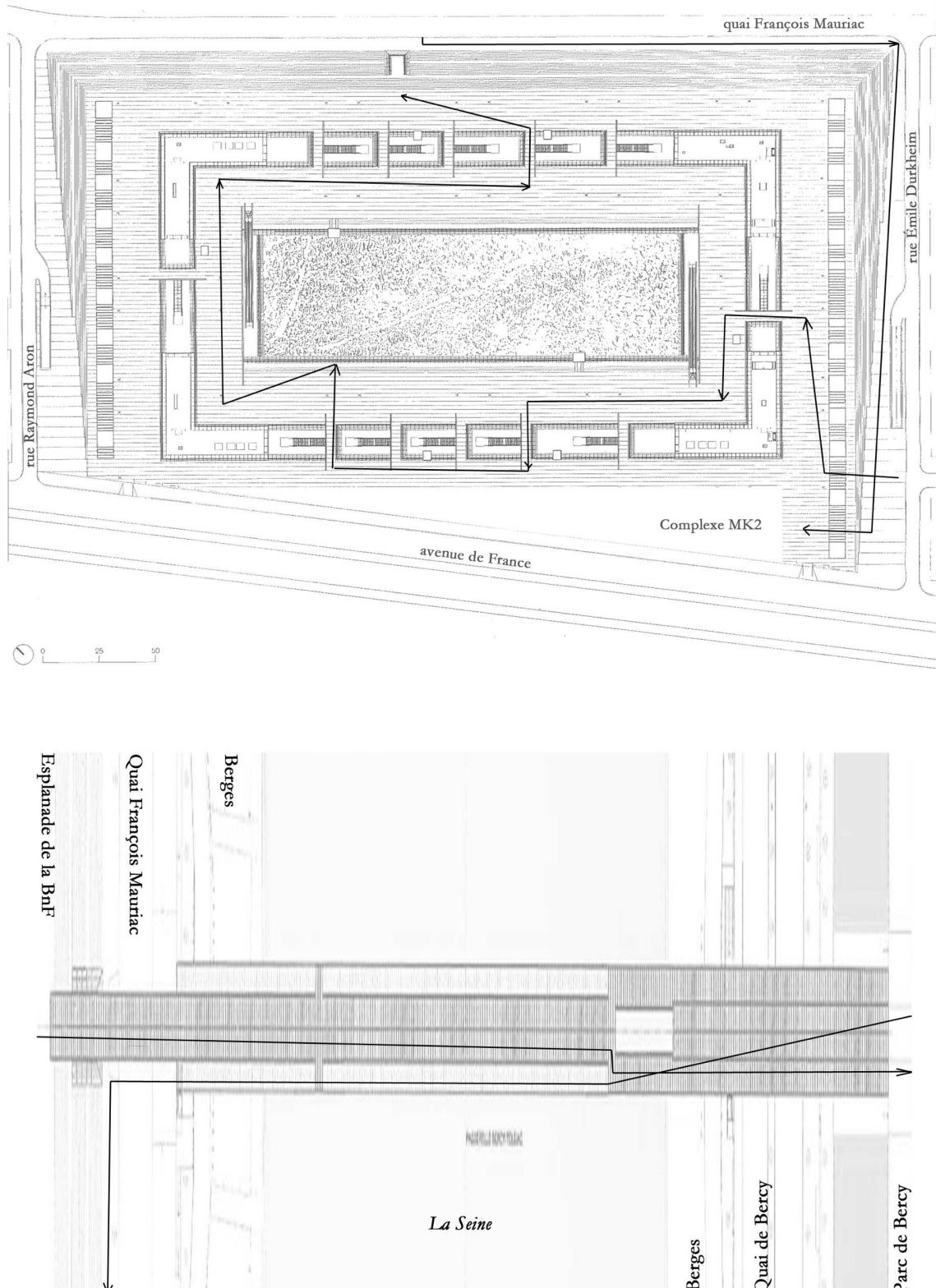
ailleurs, c'est tout. [*Silence*]. Ah non en fait c'est qu'il y en a deux, j'avais confondu, j'avais pas percuté qu'il y avait plusieurs librairies. Je sais plus trop quoi dire là. [*Silence*]. – *Tu viens le week-end ici ?* – Oui, surtout le week-end, et parfois en soirée. J'aime bien être là mais le problème c'est de passer le ministère des finances et la gare, et là, psychologiquement c'est assez lourd comme endroit. C'est... je sais pas si tu l'as déjà fait depuis le 11^{ème}, c'est vraiment pas classe. [*Silence*].

C'est quand même vachement clean, à la fois c'est clean et pas toujours très clean. T'as vraiment une pression foncière énorme ici et ils ont tout densifié à fond. [*Silence*]. Je sais pas si je suis un fan de la couverture des voies, je crois que... perso... au niveau infrastructures à mettre en œuvre je trouve ça un peu gros. C'est un peu de l'énergie jetée en l'air. Ils auraient mieux fait de faire des passerelles ou des trucs comme ça. (...)

Ouhai en tout cas au niveau de la passerelle et de l'esplanade je les trouve un peu sur le même niveau. C'est un peu des lieux mais tu sais pas trop quoi y faire. Ce que j'aime pas pour venir ici c'est que c'est vachement coupé avec le ministère des finances. Vraiment je déteste ce bâtiment. [*Silence*].

(...) Ça descend. Y a un type qui vient de me dire pardon parce qu'il était stressé. Là c'est marrant parce qu'on voit vraiment l'épaisseur de la dalle et de la couverture des voies. Alors je sais pas exactement, mais les voies elles doivent être là j'imagine. [*Silence*]. J'imagine assez difficilement comment ça va vivre ce quartier. Là j'ai du mal à voir pour le moment comment ça va se patiner. [*Silence*]. Ici ça fait un grand amphithéâtre. Après, je sais pas s'ils attendent beaucoup de gens.

Parcours commenté AB – 18.04.09 – 14h



[Début du parcours dans la station François Mitterrand, quai Olympiade de la ligne 14 de métro.] Là on est sur le quai de la ligne 14, je viens de rejoindre Aurore, il est 14h. Le quai est vide, très haut sous plafond. On va prendre

l'escalator. C'est marrant parce que je pensais à cette station, plutôt à cette ligne 14 avant d'arriver dans le métro parce que c'est la dernière ligne de métro qui a été faite dans Paris et elle diffère vraiment des autres, notamment au niveau architectural, au niveau de l'ampleur, au niveau des matériaux employés, mais c'est quand même une ligne qui intervient après la construction des RER et qui retrouve un certain langage commun avec les autres stations de métro. Mais paradoxalement, on est dans une échelle qui est vraiment différente. On se croirait plutôt dans un terminal d'aéroport, et d'ailleurs je crois que c'est Foster qui a dû faire au moins la gare St Lazare pour la ligne 14, mais peut-être qu'il a fait toute la ligne et ça serait pas étonnant parce que c'est un langage d'architecture un peu internationale d'aujourd'hui, c'est-à-dire avec, assez blanc, assez froid quand même. Là en plus on est très haut, enfin c'est très haut sous volume. Je fais pas très attention à la sortie parce qu'il y a une espèce d'entrée de labyrinthe là, y a des marches partout. Je crois que je suis jamais passé par ici. On va monter là-haut. Y a des chiffres romains sur les marches, je sais pas à quoi ça sert. En plus ils sont faux, ils numérotent pas bien les marches. Je sais vraiment pas à quoi ça sert. Est-ce une intervention artistique ?... Ah y a des lettres grecques de l'autre côté, ou c'est... non... Encore un truc d'intellectuel ! J'imagine... Je me retourne en fait du haut des marches. Y a une foule de gens qui montent. Assez bizarrement, c'est marrant, ils ont le choix, y a un éventail d'escaliers à prendre et finalement ils se dirigent tous dans la même direction. Deux ou trois en tout cas. J'imagine qu'ils connaissent déjà leur parcours. Bon, on sort ? Ok, on sort par là... Tout à l'air un peu grand quand même. Les luminaires sont gigantesques. Ils pourraient très bien éclairer un stade de foot, peut-être pas en puissance, mais en tout cas en taille. C'est... c'est étonnant. J'avais jamais fait attention à cette station, je crois que je la connais pas du tout. J'ai dû y passer une seule fois, très rapidement dans une connexion RER métro. Woohoo ça y est, je vois des guichets que j'ai jamais vu ! Qu'est-ce que c'est que ce truc ? Comment est-ce qu'on sort ? D'accord, ok. Non mais je fais attention parce que la dernière fois je me suis fait avoir comme ça, dans les vieilles stations tu as des portes comme ça qui restent ouvertes, et quand tu les prends à contresens, tu te fais lasser la gueule ! ça fait vraiment hyper mal. Donc je l'ai fait une fois et depuis je me méfie. Alors là c'est encore plus gigantesque, c'est impressionnant ! Je sais pas combien... C'est vraiment étonnant. Y a un escalier gigantesque avec un escalator tout aussi long. L'escalator doit pas être si long que ça parce qu'il doit correspondre à peu près à la hauteur que j'ai à la station Jourdain sur la ligne 11 que je prends tous les jours. Mais le fait que le plafond soit démesurément haut, tout en béton lisse très clair avec juste la répétition de l'ossature qui est rythmée aussi par les luminaires, ça accentue un effet un peu de monumentalité pour un espace qui finalement, je sais pas s'il a vocation normalement à être aussi important, ou en tout cas à être mis en scène de manière aussi grandiloquente. En plus on a un aspect un peu futuriste avec l'inox brossé qui est très récurrent, notamment sur les caméras de vidéo surveillance. Donc là on a un palier, on passe un rideau roulant pour fermer la station et donc on prend le dernier escalator avant de sortir à l'extérieur. Donc là on est face à l'extérieur. Peut-être que je fais trop de commentaires factuels, non ?

Alors là on arrive sur la rue Neuve Tolbiac, au croisement entre l'avenue de France et la rue Neuve Tolbiac. On doit se diriger vers la bibliothèque euh, donc je crois que c'est par là. Si je me souviens bien il faut traverser tout droit. Euh pfff, bon là ce quartier... j'ai pas tellement envie de prendre l'avenue de France donc je vais essayer de rentrer dans le quartier. Parce que l'avenue de France est vraiment pas très intéressante. Elle offre un front bâti complètement minéral et un peu boursouflé, on va dire. Tous les travers de l'architecture contemporaine s'y trouvent réunis en un seul endroit, c'est assez pratique. Après, de l'autre côté c'est les voies qui sont en cours de comblement donc j'ai toujours trouvé cette avenue assez étrange. En tout cas en décalage entre son appellation d'avenue, et finalement la faible intensité que j'y ai toujours constatée puisque c'est quand même que des bureaux, donc quand on y va se promener le week-end y a absolument personne. Alors là on tourne pour prendre la rue Neuve de Tolbiac. Là je vois les anciens moulins je crois, non, ça c'est pas les moulins, c'est les anciens entrepôts frigorifiques qui jusqu'à il y a peu étaient encore un squat, la dernière fois que j'y étais passé en tout cas, mais là je vois que maintenant il y a des clôtures. Il y a un filet de protection qui est poser tout autour, y a... je pense que c'est une boule pour démolir, je connais pas le mot technique mais... a priori y a une opération sur cette passerelle. Il y a un panneau « Sur ce site Vinci immobilier entreprise réalise l'opération Messiaen de 13400m² de bureaux, locaux d'artisanat, commerces ». Voilà. Donc la dernière parcelle qui était encore un peu déglinguée vient de se faire rattraper là. Elle est en cœur d'opération ZAC Rive Gauche. Je me retourne de l'autre côté, j'aperçois l'angle d'une des tours de la grande bibliothèque. D'ailleurs on est pile poil dans l'axe entre les deux grands livres. C'est assez désert et peut-être qu'on est plus sensible au sentiment de, enfin à l'absence de personne, ou en tout cas à leur... Je vais le redire autrement... Disons que, peut-être que l'architecture du quartier rend plus manifeste l'absence ou la présence de passants, puisque finalement il y a quand même des gens au loin sur l'esplanade, mais il y en a pas directement. Y a quelqu'un qui s'approche de nous, mais je sais pas, j'ai l'impression que c'est très vide. Je sais pas pourquoi. Peut-être que c'est aussi le fait d'être au milieu de la route alors qu'a priori y a des voitures qui passent. D'ailleurs ça manque pas, y a une smart qui arrive ! Hop, on passe sur le trottoir qui a quand même des bordures absolument gigantesques. Ça fait au moins 20 ou 25 centimètres de haut là leur truc. Je slalome

entre les merdes d'oiseaux. Ça y est, j'ai glissé dessus. Bon. La teinte dominante c'est quand même le gris, dans toutes les variantes, entre la pierre agrafée des socles des bâtiments. Le verre est quand même légèrement teinté, est verdâtre. Après, les cassettes d'habillage sont elles aussi métalliques donc dans des gris clairs. Là on arrive en face de l'esplanade. On a le MK2 sur notre gauche. Je regarde si je peux traverser.

Bon, cette esplanade elle, ou même cet ensemble il accentue encore l'effet, toujours, de monumentalité qui prédomine quand même depuis le début puisqu'on a quand même une volée de marches assez impressionnante. Le parti de Perrault était quand même d'enterrer les salles de lecture autour d'un patio et de placer toutes les archives dans les tours et du coup ça contribue à donner un niveau de référence de cet équipement qui est au-dessus en tout cas de la Seine parce que la rue est en pente puisque toute l'avenue, enfin tout le quartier tente de rejoindre un niveau, le niveau théorique qui serait au-dessus des voies de chemin de fer de la gare d'Austerlitz puisqu'en fait toute l'opération consiste à les recouvrir. Donc en fait le quartier est en pente, de manière assez artificielle. Si je me souviens bien, la rue du Chevaleret qui est de l'autre côté des voies était à un niveau beaucoup plus bas. Y a aussi un certain espacement entre les opérations de logements et l'équipement. C'est peut-être aussi ce qui fait que je m'arrête. C'est en fait comme si je franchissais un autre domaine finalement. Bon après il y a des marches en bois tout ce qu'il y a de plus classique.

Ça donne une impression, un peu, un peu de grand deck, un peu de terrasse qui peut sans doute évoquer ce qu'on peut avoir en tête concernant les terrasses l'été ou sur le pont d'un bateau. Va donc savoir qu'est-ce qui a prédominé dans le choix du matériau. Comme il a plu, la surface, comme le bois est légèrement un peu courbé, y a des petites flaques d'eau qui stagnent, qui créent un reflet assez intéressant finalement. Le bois en lui-même est assez sec, ça fait quelque temps déjà que l'opération a été réalisée, on voit que le bois s'est un peu patiné et a pris une teinte un peu grisâtre. Et là, du coup, avec l'eau qui s'est pas encore totalement évacuée on a un peu le sentiment, je dirais pas de marcher sur l'eau parce que ça serait un peu trop fort, mais on distingue des chemins. D'ailleurs y a des chemins, oui, on distingue des chemins parmi des lattes parce qu'il y a des bandes antidérapantes qui sont disposées. Du coup, malgré que la surface soit homogène, en tout cas semble homogène, y a quand même des légères différences.

Donc là on a passé la barrière euh, je sais pas exactement ce que c'est. Y a des volumes qui sont posés, parallélépipédiques, à l'extrême de l'esplanade. Y a aussi des arbres qui sont insérés dans des, enfin des arbres c'est beaucoup dire, c'est plutôt des arbustes qui sont insérés... c'est même pas des cages... c'est une structure métallique, des simples portiques. Bon ça, je suis pas extrêmement convaincu par l'intérêt de ces choses. D'autant plus que les plantes sont à moitié mortes, ce qui retire un peu l'intérêt. C'est pas spécialement très pertinent d'un point de vue... L'esplanade est quand même gigantesque, ne serait-ce que déjà dans le sens de la largeur, et y a absolument personne, à part quelques piétons. Euh, comme j'ai lu le fameux travail de recherche de Stephane Tonnellat, je sais qu'il y a des vigiles quelque part qui empêchent les gens de venir faire du vélo etc., et c'est vrai quand on regarde l'échelle de cette esplanade qui est totalement vide, c'est assez incompréhensible. D'autant plus qu'on a une situation en balcon par rapport à la Seine, par rapport à la rue qui est en dessous, le quai François [Mauriac] je crois. Après, y a l'architecture de Dominique Perrault, je sais pas si c'est bien la peine de la commenter. Voilà, c'est intéressant en soit mais, ça ne déclenche pas non plus, on va dire, une salve d'émotions contenues. C'est maîtrisé. C'est très maîtrisé. Voilà, c'est parfait ! Enfin c'est parfait, à part les grades corps qui ont été imposés par les pompiers, je crois, et qui m'étonnent toujours à chaque fois que j'y vais parce que si le concept du bâtiment c'est quand même d'avoir des patios, du moins d'avoir un patio central sur lequel s'ouvrent les salles de lecture et qui comprend une forêt. Donc une forêt en ville ! Une forêt un peu, on va dire une forêt urbaine entre guillemets, quoi que ce soit plutôt de l'ordre de la transplantation dans cette opération, parce que c'est une forêt de pins il me semble, et même peut-être de pins landais, va savoir ! Le patio devant lequel je suis n'est qu'une cour de service. Y a des accès, mais c'est simplement planté. C'est au pied d'une des tours d'archive. De l'autre côté y a le bâtiment de Francis Soler, bon voilà, y a une collection. C'est pareil, c'est très maîtrisé... y a des motifs sérigraphiés sur les vitres... C'est pareil, ça n'avance à rien.

C'est très difficile d'aborder ce quartier, en tout cas par l'angle de l'architecture... ça me semble pas très pertinent. C'est difficile, on peut reconnaître les compétences, les détails, même le geste entre guillemets mais, c'est comme s'il manquait quelque chose. Alors là au bout il y a une espèce de yourte... euh oui, on dirait une yourte, en bois, posée sur le platelage. Comme quoi il doit se passer des choses, mais y a déjà un périmètre de sécurité, parce qu'on ne sait jamais ! Des fois que la yourte s'envole ! Alors... est-ce qu'on peut y aller... je sais pas. [Fort son du vent dans l'enregistrement] On est un peu en plein vent. En plein vent c'est peut-être un peu fort, mais en tout cas on sent bien l'air ici. C'est assez étonnant parce que l'esplanade est vraiment ouverte, parce que les quatre tours laissent quand même une grande ouverture sur la ville, et pourtant on a un peu le sentiment d'être dans un îlot ou... En tout cas on perçoit des bruits assez éloignés. Je pense que c'est la circulation du quai François [Mauriac], ou peut-être même de l'autoroute qu'il y a en face quai de Bercy. Je me demande. Je pense. Mais il me semble bien que ça vient de sur ma droite, donc du Nord. Euh, bon après il y a le MK2, voilà. Bon, l'accès est barré. C'est barré... Y a

un aspect un peu aveuglant aussi du bois au sol. J'imagine qu'en été, la teinte gris clair doit peut-être éblouir. J'ai pas le souvenir. Je crois pas que j'y suis passé en été. Et toutes les boîtes inox, c'est quoi ?... C'est de l'acier laqué on dirait... Ça doit vraiment étinceler. Mais là, comme il fait gris, c'est un peu plus mesuré, ça se fond dans le climat local. On fait le tour pour éviter l'accès barré de la yourte. Finalement, c'est assez reposant, on est un samedi après-midi, y a pas de foule. Mais ça c'est peut-être le fait qu'il pleuve, c'est pas forcément signe que... Ou peut-être que les vigiles qui sont au bout, non je les vois pas, peut-être que les vigiles sont très efficaces et empêchent tout le monde d'accéder à cette terrasse, qui devient un endroit privilégié. [Silence] Alors, nos pas font pas de bruit. Ça m'étonne un peu. D'habitude... enfin j'aurais plutôt eu l'impression que les pas résonnaient sur une terrasse en bois mais... [Il fait quelques pas en accentuant le frappement du sol par ses pieds] Il faut vraiment que je force pour que ça produise quelque chose. C'est un son assez sourd. [Silence] En fait ça aurait pu être un autre matériau que le bois... on aurait pu obtenir le même type de rendu sans que ce soit du bois finalement... Alors là on a une vue, on doit être dans l'axe de la passerelle Simone de Beauvoir et on a une vue sur euh... pffff... c'est assez indescriptible puisqu'on, enfin indéfinissable. C'est un amalgame d'immeubles. Ça doit être derrière la gare de Lyon, peut-être même au niveau de l'annexe de la gare de Bercy ou je sais pas quoi. Alors la yourte c'est le Dansoir Karine Saporta. Bon ! Une illustre inconnue. Je sais pas qui c'est. (...)

Alors on s'avance vers le grand patio. Quoi que, à l'échelle, c'est plus vraiment un patio. C'est un patio quand même, mais c'est quand même assez. Alors forcément on peut rien voir, enfin on peut voir à travers ces gardes-corps absolument monumentaux qui sont des, enfin monumentaux, je m'entends par rapport à l'échelle habituelle d'un garde-corps, puisque le but semble être d'empêcher les gens de se pencher. Ce que j'ai du mal à comprendre c'est les dimensions... Pourquoi aussi larges ? En fait on peut pas s'approcher du garde-corps en lui-même, en tout cas des montants du garde-corps, déjà. Et en plus, horizontalement, la structure déborde des deux côtés. À chaque fois ça me choque. À chaque fois que je vois ça... C'est épais, c'est très épais... Mais ça après c'est peut-être plus des considérations un peu architecturales, mais peut-être que c'est tout simplement pour répondre aux demandes des pompiers, parce qu'après il faut une certaine résistance de l'ensemble. Mais c'est quand même assez massif. Et en plus y a un rail qui court en dessous... Du coup les câbles qui servent normalement de remplissage du garde-corps entre les montants deviennent presque superflus. De toute façon on peut pas y accéder. Donc effectivement c'est peut-être plus pour des enfants. Effectivement des enfants seraient même tentés de passer en dessous... ça c'est sans doute probable. Après on doit avoir un écartement d'à peu près 11cm, ce qui est tout simplement la norme sur ces choses-là, et du coup c'est assez rigolo parce que de baisser la tête ça devient carrément plus intéressant. En tout cas on peut imaginer quelle était l'intention première peut-être, puisqu'on a une vue plongeante sur la forêt. Effectivement, l'épaisseur des lisses horizontales, du montant du garde-corps freinait la perception un peu plus globale de cette forêt, enfin de cette forêt, de ces arbres, alors que là les câbles sont nettement moins épais et laissent quand même passer le regard. C'est assez étonnant parce que je crois que j'aurai pas fait ce parcours, j'aurai jamais eu la démarche d'aller me baisser et de faire attention à ça, alors que ces gardes-corps m'ont toujours choqué. En plus, si je remonte la tête, j'ai vraiment le regard qui est au niveau du sol [d'en face], et ce qui est assez intéressant c'est que du coup je pourrais m'amuser à imaginer que le piéton qui marche là-bas marche sur la rambarde du garde-corps. Bon ça c'est un petit jeu d'optique mais, c'est assez intéressant parce que, en fait, ces gardes-corps ont presque le niveau haut de l'esplanade puisqu'on a une espèce de légère galerie en contre bas. Y a à peu près six marches qui permettent de descendre au bord du patio, et donc on retrouve ce niveau-là. Après... Après, également entre le rail et le montant quand je rebaisse la tête, j'ai pile poil les yeux au niveau de la galerie. Une galerie, alors comme je ne connais pas du tout l'architecture du bâtiment, je ne sais pas où ça mène ni à quoi ça correspond mais... Donc j'ai vraiment... C'est exactement pareil quand je remonte la tête et que j'ai les piétons au niveau du garde-corps, là j'ai les piétons dans la galerie pareil, dans le même cadrage. Voilà. Donc ça renvoie un peu à une double strate, comme ça, du bâtiment. C'est... Je sais pas si le garde-corps était conçu comme une lentille pour observer en coupe le bâtiment mais en tout cas c'est ce qu'il semble suggérer, voilà. [Retour du son du vent sur l'enregistrement] Je me relève. Alors en plus, comme j'étais baissé et protégé par les marches, je n'étais pas dans le courant d'air qui quand même traverse l'esplanade. Bon, il est léger parce que sinon je pense qu'on l'entendrait plus fortement dans le micro. On entendrait des pfffff, mais peut-être que tu en entendras. Donc ça renforçait cette impression un peu d'espace un peu... un peu privilégié malgré la taille puisque d'être à l'abri du vent dans un espace très très ouvert avec en plus une vue en contre plongée sur des arbres qui, dans un décor assez minéral, bon, ça produit un effet assez intéressant.

Donc on se dirige vers le côté de l'esplanade, vers l'entrée Ouest, là où il y a un grand escalator qui semble plonger à un niveau intermédiaire. Je sais pas si on doit rentrer dans le bâtiment ? Non ? D'accord. Non, non, j'y suis jamais entré et ça doit être sans doute à cause de ces gardes-corps [rires] ! Je fais une fixation ! C'est vrai que j'ai jamais eu spécialement envie d'y entrer... déjà parce que j'imagine qu'il y a un certain nombre de contrôles. Et c'est un peu comme cet espace qui doit être extrêmement contrôlé. C'est peut-être ça en fait qu'on perçoit pas quand on se promène comme ça mais je pense qu'il y a un certain nombre de contrôle qui fait qu'on est quand même dans un espace... je dirais pas inquiétant mais... je saurai pas vraiment le décrire. C'est vrai qu'on voit pas

de caméras etc., mais je suppose qu'elles existent. Y a peut-être aussi des détecteurs de présence, des choses comme ça. Oui, c'est presque étonnant qu'il y ait pas de caméras. Tout à l'heure, dans le métro, y avait des caméras, mais là y en a plus... ça me semble presque anormal. C'est presque un scandale qu'il n'y ait pas de caméras ! C'est pas normal, il devrait y en avoir [ironique] !

Donc là on est... Voilà, là on a une vue sur les côtés sur la forêt. Bon je l'appelle la forêt parce qu'elle est voulue comme une forêt, mais ça fait vraiment transplantation avec ces pins qui pendouillent un peu, qui ont besoin de supports pour ne pas tomber les uns sur les autres. C'est un peu pathétique en fait. Je me demande si... si les arbres sont bien exposés, tout simplement. Ils ont l'air un peu raplapla. Ils sont verts, ça c'est clair, mais ils ont pas la grande forme on dirait. Bon. [Nouvelle manifestation du vent sur l'enregistrement] J'ai toujours trouvé étrange d'associer les arbres et l'architecture. J'ai jamais bien compris le rapport mais apparemment ça doit être un besoin de justifier. Bon ça c'est du commentaire qui n'apporte pas beaucoup pour la balade. [Silence] Après j'ai l'impression d'entendre des mécanismes de ventilation mais ça doit pas être ça. Ou alors c'est... je sais pas ce que j'entends, mais on dirait un flux régulier d'air comme parfois quand les ventilations sont mal réglées. Ça doit être tout à fait autre chose peut être [vent] le flux de circulation. Mais on n'entend pas de klaxons, de heurts, ce que j'associerais plutôt d'habitude avec la circulation automobile, surtout dans Paris. Ben si, c'est ça, c'est bien une bouche d'air. Ça doit être derrière. Mais comme on est en plein vent aussi c'est un peu difficile. Bon après y a le drapeau qui claque. [Vent] Y a le bruit de l'escalator mais finalement c'est un peu les seuls bruits qu'il y a eu jusqu'à présent. [Vent très présent qui rend difficilement audibles les propos de l'enquête] À part le vent qui souffle mais qui produit rien comme bruit à part un léger bourdonnement dans les oreilles.

Y a un piéton. C'est quand même très vide. [Silence] Alors, de l'autre côté, on voit le palais de Bercy, le ministère de Bercy machin, et effectivement là je vois l'autoroute, donc le flux automobile que j'entendais tout à l'heure. Là on reconnaît quand même le bruit des voitures. C'est étonnant parce que c'est juste en face et le bruit à l'air assez éloigné. J'aurai pensé que le bruit aurait, bon, j'ai jamais trop compris rien à l'acoustique mais je me serais plutôt attendu à l'entendre mieux que ça. Là je trouve que c'est un peu étouffé.

Mais plus je commence à sortir de l'emprise des tours de la bibliothèque et plus le bruit effectivement augmente. C'est assez étonnant. On dirait qu'il y a comme un effet de seuil au niveau de la tour. Mais c'est peut-être mon imagination. On est contre une paroi, en fait entre deux parois et... et j'ai l'impression de mieux percevoir au fur et à mesure que je sors de l'enceinte des quatre tours, le son. D'ailleurs j'entends une moto, mais elle vient de la rue qui est juste en bas des marches. On va continuer par la passerelle Simone de Beauvoir. Euh... Bon, alors, euh... Je vais m'épargner le commentaire architectural qui n'est pas forcément très intéressant.

Alors là on marche sur le caillebotis. Enfin non c'est pas un caillebotis, du moins si c'est un caillebotis mais un caillebotis qui est déjà assez luxueux. Et qui est assez glissant, et je pense même que... ah ouhai je peux même patiner dit donc ! Avec la pluie c'est très bien. Hop là ! C'est génial ! Je comprends toujours pas comment on arrive à faire des choses pareilles dans un espace public. Parce qu'il y a quand même un sacré linéaire parce que ça fait toute la longueur du parvis et j'ai une pensée émue pour tous les gens qui ont dû se casser la gueule sur ce caillebotis ! Il grince un petit peu. Je sais pas si grincer est le terme exacte mais du coup il apporte aussi une autre sonorité. Les pas résonnent un peu parce qu'en fait ça recouvre une galerie technique. Je sais pas bien exactement, je pense que ça doit permettre d'accéder à quelque chose qui est en dessous des dalles de bois. Du coup c'est la première fois où, sur cette grande esplanade, il y a un son qui se produit quand on marche dessus. Et ça reste quand même très atténué et très faible. Bon. C'est un peu le monde du silence cette bibliothèque, le monde de Némo ou le Grand Bleu ou je sais pas quoi où il plonge dans l'eau et il entend aucun son. C'est un peu ça quand même. Je pense que ça pourrait être plus bruyant que ça ne l'est mais peut-être que c'est le manque de gens, le climat aussi qui n'est pas très bon. Je sais pas. Mais le choix des matériaux, le... ça participe quand même beaucoup l'ensemble. Bon après c'est très subjectif tout ça.

Alors forcément comme il pleut, la main courante est humide. Le garde-corps est rempli par de la maille. On retrouve le même bois. Peut-être pas exactement le même, mais en tout cas le sol est identique à cette gigantesque esplanade. Euh... je regarde ces marches... c'est quand même impressionnant. C'est assez monumental. Surtout quand on regarde la rue en bas, y a un dénivelé euh... Et en plus l'angle est vraiment, vraiment fort. En plus y a des gardes-corps, du moins des mains courantes plutôt parce qu'il y a pas de remplissage, qui viennent accentuer ça. Elles sont, on dirait, à 45° par rapport au sol de la rue, c'est... En plus c'est désespérément vide ! C'est vraiment... c'est impressionnant. Mais j'imagine qu'en été, les gens doivent s'y poser. En tout cas je reviens sur le sol, le sol est pareil, y a des bandes anti-dérapantes insérées au milieu des lames de bois. Le bois est assez épais. Là on passe au-dessus de la rue donc là on entend vraiment bien le bruit de la circulation, et quelque part, on entre en ville, ou en tout cas, on change d'environnement. [Silence] Alors là y a un léger relief. Y a un ressaut, lié en fait à une sortie d'ascenseur, avec... c'est traité assez étrangement. C'est des profilés en inox qui viennent recouvrir les rives des marches pour sans doute la signaler. Je sais pas si c'est très efficace mais je suis étonné qu'ils aient permis ça, puisqu'on a un ressaut de plus de 2cm. Mais ils doivent considérer que les gens font demi-tour. C'est intéressant

parce que c'est le seul relief entre guillemets, puisque c'est de l'ordre de quelques centimètres, c'est le seul relief qu'il y a sur cette surface. C'est comme sur l'esplanade en fait, y a aucun relief. Ou c'est de l'ordre du millimètre, les bandes anti-dérapantes suggèrent qu'il y a bien un relief, puisque c'est sensé accrocher. Donc là on a une vue sur les quais. On a une vue à la fois sur l'autoroute, sur le pont dont j'ignore le nom [*le pont de Tolbiac*]. Tout au fond ça doit être le périphérique et encore avant y a un autre pont, et tous ces ponts sont grouillants de voitures, grouillants d'activités. C'est un point de vue assez étonnant. On a vraiment l'impression de voir des clichés sur : « Qu'est-ce que la ville ? La ville c'est du flux tendu... » Voilà, si un mauvais sociologue veut filmer des images pour illustrer ça, il peut venir ici. Là d'avoir l'autoroute avec le périph', d'avoir ce flux qu'on n'a pas, qu'on a du mal à imaginer en ville, merci Pompidou ! En tout cas là c'est un décalage assez intéressant finalement, malgré le cliché peut-être. Mais en tout cas... On est vraiment dans la fin de la ville. Enfin, dans la fin de la ville... En tout cas on est dans un... Toutes les opérations sont récentes, l'autoroute doit dater des années 70, y a le ministère de l'économie sur la gauche qui fait semblant d'être une porte urbaine... Bon. Donc on est, c'est vrai qu'on est dans un morceau qui... qui cherche encore des articulations. Et il se trouve que la passerelle en est une. Je suis étonné parce que j'avais le souvenir, une des fois où je l'avais empruntée, elle vibrait... En tout cas elle était beaucoup plus sensible que ça. Peut-être que c'est parce qu'elle venait d'être mise en place et que là les choses se sont un peu tassées. Mais j'avais le souvenir qu'elle était beaucoup plus flexible, ce qui donnait un peu l'impression de marcher sur un trampoline. Mais là j'ai pas du tout cette impression. [*Le son du vent réapparaît plus manifestement sur l'enregistrement*] Mais j'en parle quand même parce que c'était une des choses qui m'avait frappé. J'ai beau sauter, non. Bon. Le bois c'est pareil, si je force les pas y a un petit bruit quand même. Sur l'esplanade le bois recouvrira en fait l'étanchéité donc il devait y avoir, peut-être que ça devait aussi accentuer l'absorption du son, je sais pas. En tout cas là, si je force le pas, je peux entendre mes pas. Donc le bruit des voitures se rapproche. C'est aussi en plein vent. Comme il pleut c'est [*propos inaudibles*]. [*Silence*] C'est pareil, c'est comme la bibliothèque, c'est assez luxueux. C'est grand. C'est large. Pour une passerelle uniquement piétonne c'est quand même... c'est quand même très très appréciable... Et on se rend compte à quel point la Seine elle est large à cet endroit.

Tiens ! Là ça vibre. On est près de l'autoroute et ça vibre. Bon, légèrement. Là on sent la vibration des voitures. Enfin, je sais pas si c'est les voitures en fait, c'est peut-être complètement autre chose. Mais ça serait le plus probable. On aurait tendance à l'associer. [*Silence*] Non, j'essaie de faire vibrer la passerelle mais ça marche pas. Je pense qu'on manque de poids. Euh... mais !... ah oui d'accord. Je cherchais la cité de la mode, mais elle est carrément à l'autre bout. J'étais un peu perdu là ! Ces quais j'ai un peu tendance à les condenser et en fait c'est assez étendu aussi. Parce que Austerlitz c'est tout là-bas, d'accord. Ok. [*Silence*]

Bon alors là on va passer au-dessus des voitures. Là on a un petit décalage : on passe au-dessus des voitures et on a une vue sur le parc de Bercy, je crois. Avec, donc, des arbres, un paysage tout à fait bucolique... et non, en fait on est au-dessus d'une autoroute. Voilà, y a des pigeons. C'est pareil, y a pas grand monde mais c'est vraiment lié au climat. J'aperçois la masse grisâtre, enfin, je devine la masse grisâtre de l'ancien American Center de Gherry, qui n'en finit plus de prendre une patine un peu dégueu'. Bon, y a des espèces de statues dans le... c'est des... Bon. [*Silence*]

Donc là déjà, les voitures sont derrière nous. Et là, on change de sol. Donc là c'est de la dalle... on dirait du granit. [*Silence*] La passerelle fait un peu des... est courbe... C'est étonnant parce qu'en la regardant comme ça un peu de profil, plutôt de trois quart, on a l'impression que le cheminement aurait dû être plus contraint, comme quand on descend une pente et en fait j'ai rien senti quand j'étais dessus. Mais peut-être parce que j'ai pris le chemin haut. Ça doit être pour ça. Alors là, je sais pas trop par où on continue. (...) Moi ça me dérange pas de descendre puis de remonter. Je trouve ça intéressant de descendre parce que là on est un peu sur un autre seuil où y a une esplanade, enfin, une mini esplanade, y a une grande volée de marches.

Donc on retrouve encore le dénivélé. En fait, depuis le début, on est au-dessus le niveau du sol naturel. Et là, on redescend entre guillemets au niveau du sol naturel, parce qu'à Paris c'est quand même beaucoup dire, mais en tout cas au niveau des rues et de l'autoroute finalement, qui est de l'autre côté mais qui est cachée par cette espèce de grand merlon déguisé. Là c'est plutôt un bruit d'eau qui prédomine et on n'entend plus du tout l'autre environnement.

On retrouve un manège, mais je pense pas que ce soit des danseurs. Ah, on entend encore légèrement la rumeur des voitures. On entend de la musique, y a un concert apparemment. [*Silence*] Salle de sport Bercy. Je savais pas qu'il y avait des salles de sport là-dessous. Non mais c'est des parkings, comme y a des cars. Bon, on va reprendre la passerelle parce que c'est quand même ça le but de la promenade. [*Silence*] Y a un p'tit stand où ça joue de la musique.

Alors, on repart à l'assaut des marches. C'est la première fois qu'on monte autant de marches sur notre parcours. Tout à l'heure on les a descendus. Finalement, les escaliers de la bibliothèque on les a soigneusement évités. Plutôt, on l'a abordée par le biais le plus haut donc... [*Silence*]

Alors là comme la passerelle est légèrement, a tendance à avoir des formes arrondies, dans l'axe on se retrouve un peu dans une position de tremplin avec en ligne de mire la rive d'en face, mais on ne sait pas du tout comment est la passerelle. On ne sait pas du tout si on peut passer puisque la pente a l'air assez importante. Donc on s'avance, mais on n'est pas sûr de pouvoir traverser. Enfin bon, c'est l'histoire que je me raconte. Mais c'est vrai que rien, à part les gardes-corps sur les côtés, n'indique qu'il y a une continuité. Là on voit apparaître le troisième sommet de cette passerelle, là où on est passé à l'aller, et qui est finalement lui aussi très courbe.

Alors là le bruit des voitures est très fort. C'est normal, on est au-dessus de l'autoroute. Mais du fait, peut-être, qu'il y a eu une rupture au moment où on est descendu, je le sens plus fortement qu'à l'aller. Parce que j'avais eu le temps de m'y habituer. Depuis l'esplanade je l'entendais comme rumeur et après plus je m'approche et plus je l'entends fortement. Bon alors du coup, je vais essayer de passer par le bas, enfin, par la partie basse. Finalement cette pente j'aurai dû la sentir mais... Là on la sent bien. J'y ai pas prêté attention je pense, j'étais occupé à dire autre chose. C'est vrai que c'est très en pente. C'est assez étonnant parce que quand on sait toutes les contraintes qu'il y a sur les pentes, sur les accessibilités, etc., je suis pas certain que, bon, je sais pas si ces réglementations-là s'appliquent, mais c'est assez étonnant d'avoir une pente aussi directe.

Ah ! alors ça ! J'avais jamais vu qu'en dessous il y avait un petit espace avec des bancs, à l'abri pour s'asseoir. Oh là là ! Un mini salon urbain ! C'est vraiment très chic ! Bon par contre la vue... c'est pas la Seine des bateaux mouche mais pourquoi pas... Mais par contre, on est toujours en plein air... On retrouve un caillebotis... qui donne un peu l'impression de vertige car il est un peu plus souple que l'autre et on se demande si on va pas passer à travers. En plus y a la structure juste en dessous, la poutre juste en dessous, et on perçoit la Seine des deux côtés. Et donc ça donne un petit sentiment de vertige de voir l'eau, mais pas l'eau en elle-même, mais le fait qu'on devine le sens du courant, parce qu'on voit le mouvement de l'eau. Le courant est assez rapide d'ailleurs. [Silence] On retourne jusqu'à la gare François Mitterrand ? D'accord. Alors à ce moment-là je vais changer de parcours. Il faut repasser par l'esplanade ou pas repasser par l'esplanade ? (...) Parce que sinon j'aurai peut-être contourné comme ça, je sais pas, marcher le long des marches ! Ahahah ! Tu me donnes un micro, c'est l'éclat' totale !

[Silence] Donc là on rejoint le quai François [Mauriac] où les voitures, elles, ont un flux beaucoup plus doux... enfin qui correspond à un trafic en ville. Donc ce qui va nous amener à traverser sur les passages cloutés. C'est rouge alors on va peut-être laisser passer les voitures. Voilà, on va traverser...

Donc là on longe les marches. On est au pied de la pente de l'esplanade, on a donc une vue légèrement en contre bas sur les tours qui sont côté avenue de France et on voit donc les grandes tours avec en plus ces luminaires, enfin ces lampadaires en « Y », qui ont un peu un côté... un peu gardiens. Décidément je veux absolument le voir comme un espace sécuritaire cette grande bibliothèque. Y a une petite rigole, un caniveau au pied des marches qui est aussi composé du même caillebotis que celui qui est sur l'esplanade. Bon, c'est très propre. Maintenant c'est trop petit pour glisser. Y a aussi un côté très aérien dans cette histoire parce qu'on est toujours sur des matériaux qui sont posés sur des supports. Les dalles de l'esplanade doivent être posées sur des plots ou un espèce de système de lambourdes j'imagine. Là c'est pareil, le caillebotis repose sur les côtés, il est tenu par les côtés. Après, on est suspendu. Depuis le début en fait. Y a que sur l'esplanade de Bercy qu'on est sur des dalles collées ou scellées, je sais pas, mais en tout cas qui reposent sur du dur alors que tout le temps on a été suspendu. Voilà. Et la passerelle n'en parlons pas parce que, elle, elle est suspendue dans tous les sens : entre les deux rives et les lames de bois suspendues à sa structure. [Silence] Et puis du coup, en étant au niveau de la rue on retrouve un peu une forme de pesanteur. Peut-être. [Silence] – *Une forme de pesanteur, comment ça ?* – Ben on sent le poids de nos pas quoi. Tout à l'heure on était un peu en suspension. On était au-dessus, on voyait au-dessus, et là... En fait on a la vue un peu bouchée... Disons, on a la vue bouchée par les marches. Après y a les voitures mais ça, ça n'a rien de spécialement transcendant. Et de marcher sur le bitume aussi, c'est une expérience peut-être plus commune aussi en ville. En plus le bitume est quand même, lui aussi, souple, c'est quand même une matière assez souple qui peut se dilater, notamment en été ; on le voit, y a des bosses. Bon après y a des découpes. On a quand même le sentiment de marcher sur... d'être sur le sol en fait. Je sais pas si c'est très clair, mais c'était ça l'idée de dire qu'on sentait plus la pesanteur, c'est que... peut-être que... y avait un état un peu indéterminé à être comme ça suspendu au-dessus des salles de lectures... je sais pas.

Ah ! alors, « En cas d'intempéries il est recommandé de prendre le chemin anti-dérapant ». Bon... Donc c'est un bâtiment qui ne fonctionne que quand il fait beau ! C'est quand même assez utile [ironique] ! Ça c'est toujours le problème de l'architecture maintenant c'est qu'il faut qu'il fasse beau sinon ça marche pas. Ça tombe en panne ! Ahahah [rire] ! En fait c'est pas vraiment le problème de l'architecture, c'est plutôt un problème de maître d'ouvrage qui doit se prémunir de quelconques plaintes d'utilisateurs. Voilà, c'est plutôt ça la vraie raison. Donc là on est dans le fameux triangle, je crois, de Stéphane Tonnellat... Ah ! c'est de l'autre côté ! Ben là aussi, alors il sert à quoi celui-là ? Y en a deux ? Yen a deux. Y a un espèce de jeu de découpage au sol qui est un petit peu... qui est voulu puisqu'il y a des rails qui délimitent des portions de bitume. Bon. Ah ! Un petit bruit de sonnette, enfin, de gâche électrique. Des gens qui sortent de leur immeuble, bvvvvv. Voilà, elle sort de son immeuble et poc ! elle monte dans un gros 4x4. On est vraiment à Paris. Euh... Voilà, on est toujours en contre bas, mais on remonte

tout doucement. Enfin tout doucement... On remonte. Et... voilà, c'est toujours pareil, on a la grande bibliothèque qui nous surplombe. Voilà. C'est vraiment très littéral, c'est LA grande bibliothèque, on peut pas... On peut lui monter dessus, mais on peut pas la dépasser. [Silence] En tout cas ces marches sont tellement gigantesques, pas gigantesques par leur échelle parce que ce sont des marches normales, mais par le linéaire. Quand on imagine que c'est sur les trois côtés... C'est assez étonnant en fait cette indifférenciation des côtés. Ça va très bien avec l'architecture qui effectivement n'a pas de façades privilégiées puisque chaque façade est identique. En tout cas pour les tours, et également pour le parvis puisqu'il y a des marches partout. C'est étonnant qu'il y ait pas d'entrées depuis le bas des marches vers l'intérieur. C'est étonnant que ce soit centralisé. C'est peut-être pour des raisons de sécurité, mais ça aurait eu vachement de gueule de rentrer sous les marches pour pénétrer dans la bibliothèque. C'est un drôle de dispositif d'entrée quand même... et qui fait sans doute partie d'une demande en tout cas en terme de sécurité. Effectivement l'entrée de la bibliothèque est, elle, vraiment au milieu des tours, là où tout est quadrillé j'imagine.

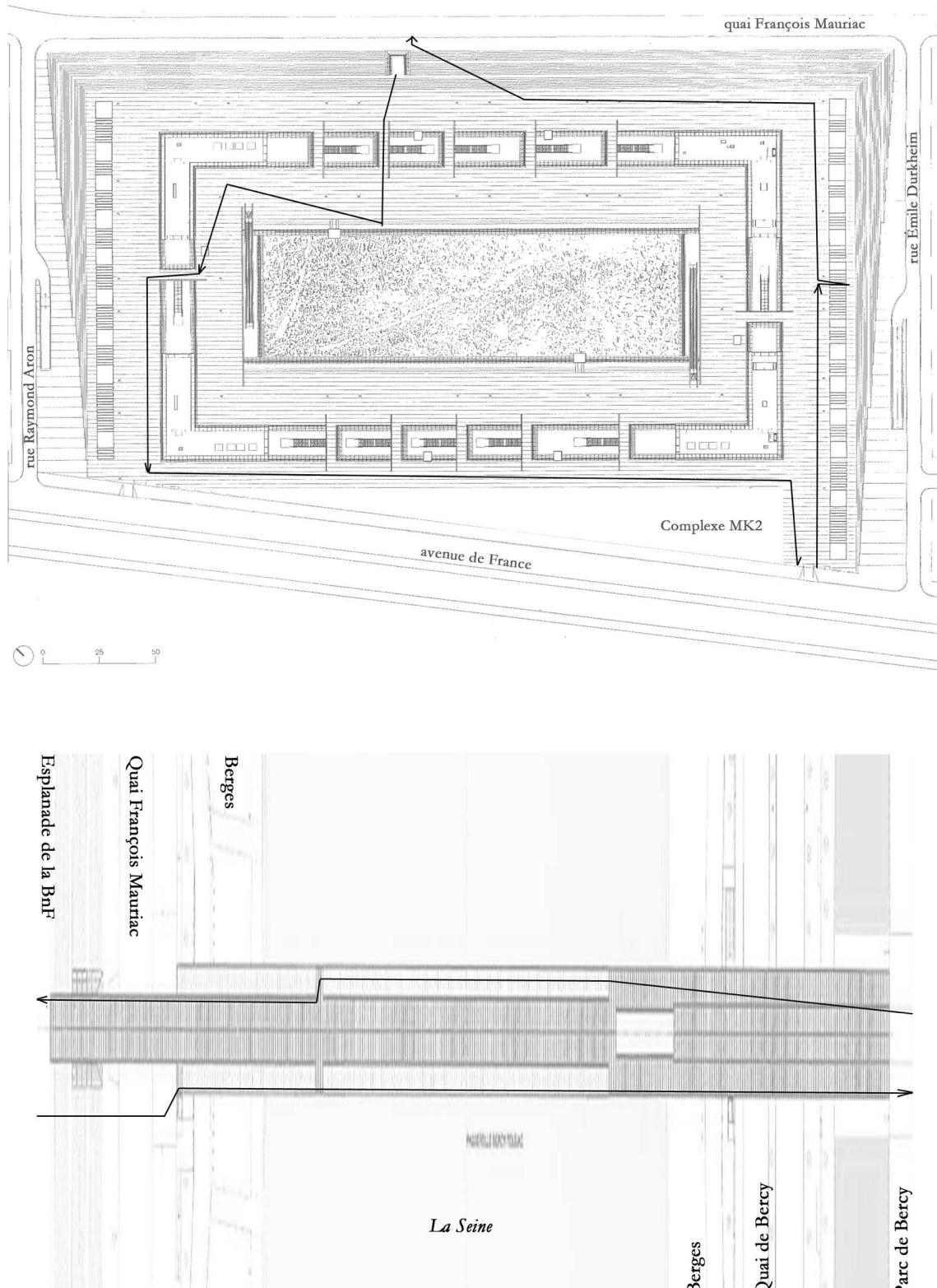
On peut surtout pas rentrer en limite du site, c'est-à-dire au bord des marches. Ce serait comme si on était en dehors de l'équipement. On remonte un peu les marches par là où on était monté tout à l'heure. Je sais pas pourquoi je suis remonté. Peut-être pour aller voir vite fait les films qu'il y a au cinéma. On se dirige vers le MK2. On repasse, on va vers le François Mitterrand ? Aller ! on va prendre l'avenue de France.

(...) Alors, on retourne sur l'avenue de France... et euh... Et là c'est pareil, on est toujours dans cette position haute. Alors là on entend les gens marcher. Y a des gens qui passent et du coup on entend des bruits déjà un peu plus... Des bruits de rue, des voitures, des poussettes, des enfants, un enfant... un scooter. Enfin bref, on retrouve un bruit de rue qu'on avait presque pas eu depuis le début dans la gare. Là on longe ces grands bâtiments qui effectivement n'offrent pas trop de prises, sont très lisses, une architecture standard... La perspective est assez troublante parce qu'on a l'impression qu'ils ont vraiment voulu combler, en tout cas ne pas gaspiller le moindre mètre carré qui pouvait être construit. En tout cas le [*propos inaudibles, la voix se font dans le bruit ambiant de l'avenue de France*] quand on se retourne, enfin là je devine plutôt parce que je sais comment c'est, je ne le vois pas d'ici, mais voilà, c'est du bureau avec un socle un peu commercial, un peu vide... Bon... « La beauté est une déclaration », c'est ce qu'il y a de marqué sur une pub. Bien, tout est dit je crois ! Là on arrive à la sortie de, de la, du magasin. Pff du magasin, parce qu'il y a un Darty juste à côté du coup j'ai pensé magasin, du métro qui est juste à côté du futur magasin Darty, formidable ! Là y a un peu plus de circulation que tout à l'heure. Bon, les gens ont des parapluies. Bon, on peut traverser... Houp ! j'avais pas vu...

Ah ! Une caméra. Deux, au-dessus, à l'angle du bâtiment. Ça y est, tout va bien ! Alors on prend l'escalator. L'escalator à Paris, c'est toujours la fête ! On serre sa droite, y a personne donc tout va bien. Donc là hop, on descend dans les enfers. Enfin c'est surtout l'arche en béton. Le fait de passer cette grande arche, on a envie que ce soit un endroit un peu spécial mais non, ce n'est qu'une station de métro. Donc on retrouve cette espèce de grand hall, de grand hall atrium en fait. On le perçoit plus comme un atrium en fait. Ah ! bon ben l'escalator est en panne. On le perçoit plus comme un atrium en venant de l'extérieur. De l'intérieur, c'est pareil, on vient de la station, on vient du quai qui est lui-même traité dans cette échelle un peu démesurée donc on n'a pas du tout le sentiment... On a plus le sentiment de transition dans ce sens-là.

Alors juste pour conclure, on est à nouveau en haut des quais de la ligne 14 et donc en fait ces gradins, parce que j'ai un peu réfléchi, ça ressemble plutôt à des gradins. Un arc de cercle avec des escalators mais aussi des marches. Les marches sont numérotées, ce qui renforce l'aspect gradin, et ça semble indiquer une... comment dire... une multiplicité de directions puisqu'on doit passer entre les poteaux. C'est peut-être ça qui m'a un peu troublé quand je suis sorti. En plus les voûtes au plafond renvoient plutôt à des espèces de celliers à vin ou des choses comme ça, genre des gros gros bâtiments qu'on pu faire Herzog et de Meuron, des choses comme ça. Du coup, les deux éléments mis ensemble sont assez troublants parce qu'au final, on a tellement de choix qu'on ne sait pas trop où aller et euh... en plus la pierre est rose, ce qui ajoute encore à l'étrangeté vu qu'on était dans un environnement tout blanc. Et là, bizarrement, on est dans du rose. Voilà, c'est tout ce que je voulais ajouter.

Parcours commenté ML – 20.04.09 – 18h



[Début du parcours dans le passage au-dessus des quais de la ligne 14 de métro, station F. Mitterrand] Ça sent bon le café. Et en fait j'ai acheté des petits bonbons parce que j'avais envie d'un café. C'était pour éviter d'en prendre,

mais là ça sent bon. Voilà. On est au-dessus des lignes de la 14, à la station François Mitterrand. Y a un métro qui vient d'arriver, qui a déchargé toute son humanité ! Là je fais une petite pause au-dessus des lignes... qu'est-ce que je vais dire ?... C'est un peu, oui, c'est le monde de la RATP, mais c'est un peu différent quand même. C'est trop monumental par rapport aux autres stations. Oui, c'est vraiment monumental. Mais bon, y a le bruit du métro, les mêmes grincements, et comme il est 18h, il y a du monde aussi, qui s'agite. Ça fait un peu cathédrale, mais cathédrale technique ou technologique, je ne sais pas, avec des structures métalliques un peu piquantes. Y a le monde de la transparence aussi au-dessus des lignes là, au-dessus des métros. Oui, au-dessus du métro, les gardes fous sont en verre, transparents et c'est un peu... Moi, personnellement, ça m'inquiète un peu ça, d'être au-dessus du vide.

Là, on se dirige vers les escalators. C'est vaste. C'est semi sphérique, semi sphérique [*rire*] ! On est presque dans un théâtre, mais c'est pas encore tout à fait la forme d'un théâtre grec, mais y a un côté un peu immense. Les marches sont plus petites, la hauteur des marches est plus petite que dans un théâtre grec. Bon ben... Voilà les petits bruits de l'escalator.

Oh là là c'est... [*Diffusion d'une annonce sonore de la RATP*]. Bon c'est... Ben voilà... [*Elle laisse l'annonce se terminer avant de reprendre*]. Bon, on s'achemine vers la sortie mais on a entendu les annonces du métro, toujours aussi tonitruantes avec la réverbération de ce bâtiment. Je ne sais pas trop que dire, c'est... La première fois, quand je suis descendue à cette station, parce qu'en fait j'ai plusieurs chemins pour venir à la BnF, et j'avais essayé par cette station de métro : un bus plus le RER et venir jusqu'ici, et j'étais perdue quand même au début quand je suis arrivée ici, pour savoir quelle sortie. J'avais trouvé ça, c'était en début d'après-midi je crois, y avait pas trop de monde à ce moment-là, et je me sentais un peu perdue ici. Mais là c'est l'heure, oui c'est vraiment l'heure où les gens vont rentrer chez eux. On sent les pas qui sont pressés. Et les gens ont l'air de connaître ! C'est les habitués qui sortent du boulot ! Bon, les limites du métro [*passage des portiques*].

Voilà, autre... Alors ici... Ah oui, oui, ici c'est pire que... Quand on arrive ici, je trouve ça plus... plus angoissant qu'à la sortie du métro ! Enfin sur le pont au-dessus des lignes. Parce que sur le pont au-dessus des lignes, y a des escaliers, y a plusieurs directions, mais là, on est face à un mur et il faut aller à gauche ou à droite. Y a un ascenseur, mais comme on voit pas le sommet, enfin le haut de l'ascenseur, on sait pas où il va. À la limite, il sort de terre, enfin bon... Je trouve ça très inquiétant la hauteur qu'on ne soupçonne pas mais qu'on découvre en avançant. Voilà, oui, on avait un plafond au-dessus de nous qui cachait un peu la vue, bon ! On va prendre l'escalator. Ah oui y a des grands... comment on appelle ça ? Des luminaires. Des luminaires qui font l'effet de cuillères au-dessus de nos têtes, qui peuvent s'abattre sur nous sans prévenir [*rire*] ! J'ai horreur de ces escalators immenses. Encore que, il fait moins peur que celui des Halles. Mais, j'aime pas du tout. Non, j'aime pas cette station. Je crois que ce n'est pas pour rien que maintenant je prends le métro, disons, normal, et j'arrive quai de la gare. Je fais une petite marche un peu plus longue jusqu'à la BnF. Ah voilà ! Ah ça y est on aperçoit, ça fait du bien, on aperçoit un petit arbre derrière un pilier. Y a encore un escalator mais plus court, et ça fait du bien de voir le jour et de sortir vers l'ambiance de la rue, surtout qu'il fait pas trop mauvais ! C'est une journée printanière et... Ah, une grue ! Voilà.

Ah ouhai l'univers est... Comment, vitrier ? La froideur du métro continue ! Ici c'est les vitres au lieu que ce soit le béton. Oui, je dirai ça comme ça. Euh... À droite l'avenue vers la Seine. Ça descend. Ça invite à y aller finalement, parce que ça descend. Mais les maisons sont pas très... enfin, j'ai pas très envie de longer ces immeubles en verre. Et puis de l'autre côté, ah bé tiens un bus ! Il fait tout curieux ce bus qui pour moi est bon, parisien d'abord, intra-muros. Il me montre qu'on est bien dans Paris, mais c'est vrai que ça ressemble pas au Paris, au vieux Paris. On est un peu ailleurs. Et puis c'est en construction alors on sait pas ce que ça va donner. Ah oui, y a que du verre partout ! Aah voilà, non, là-bas à gauche des immeubles un peu plus vieux, ça fait du bien ! Ils sont pas très beaux, mais ça fait rien [*rire*] ! On va par là ? Bon alors là y a bien l'abaissement du trottoir pour l'accessibilité. Bon, je ne sais pas que dire. Les trottoirs sont plus lisses... le goudron des trottoir est plus lisse que la rue, que le goudron de la rue qui est plus caillouteux. Tous ces restaurants moi je les trouve assez sympathiques. Surtout que maintenant il y a les terrasses. On peut avoir envie de s'y installer, bon, pas à cette heure-ci, mais je crois qu'il doit y avoir du soleil dans la journée. C'est branché hein ! C'est pour, oui !... C'est... Je sais pas qui fréquente ces cafés, j'ai pas fait la sociologie de ce quartier. On dirait qui ? Y a un petit peu de tout ! Des gens qui bossent par ici peut-être ou... c'est plutôt jeune, je crois, comme population. Et puis là de l'autre côté il y a les lignes qui sont... ça fait un peu no man's land on... avec des tout petits arbres ! Ah oui, oui ! C'est vrai que... On dirait... Ils ont une forme un peu comme ça, si on regarde la perspective de l'avenue, ils ont une forme, ils me font penser à des petits sapins ! Y a une forme, je sais pas, conique, comme ça, simplement dans la perspective, c'est pas du tout des sapins. C'est juste des petits arbres avec un vert tendre. C'est pas mal mais... Oui c'est... ça se construit. Dans trois ans les arbres seront plus imposants, on y croira davantage ! Là y a un peu un côté on laisse faire mais, faut que ça pousse, faut que le temps, faut que la nature fasse son chemin mais c'est tellement domestiqué, tellement en ligne droite, c'est tellement bétonné devant le MK2 que... Bon, oui, c'est un peu bizarre.

Ah là, c'est un bel espace [*parvis du MK2*] ! Alors les jeunes je pense qu'ils doivent bien aimer pour faire du skate. Je sais pas s'ils en font, du skate ou de la patinette, parce que, oui, oui, c'est bien... c'est bien bétonné ! Bien... c'est du beau lisse bétonné, des grandes dalles... Ah ! Ils ont ajouté, c'est vrai qu'ils ont ajouté... Bon c'est pas des fontaines, mis ces bancs circulaires avec de la végétation, mais bon, la végétation on dirait qu'elle dépèrit un peu. Y a des petits arbres qui ont l'air un peu éteints et par contre y a du vert qui sort de terre. De ce côté-là, en regardant la Seine, je préfère. C'est du verre aussi, mais du bâtiment d'habitation. Enfin, il me semble. C'est-à-dire qu'on voit des balcons. Disons que c'est pas aussi neutre et aussi lisse que la perspective qu'on avait là en sortant du métro. Je trouve qu'il y a peut-être un peu plus de désordre dans les façades. Enfin dans celle où y a les plantes là-bas, celle-ci c'est un immeuble de bureaux donc y a rien à faire de ce côté-là.

Et puis j'aime pas du tout, par contre, j'aime pas du tout ces cages. Ces cages végétales m'ont toujours... pas exaspérée mais me font peine. J'ai de la peine pour le végétal. Et en plus ça donne, au lieu d'avoir une perspective un peu vivante, on a seulement le dos de ces cages ou des p'tites feuilles qui dépassent, des p'tites branchettes, mais bon... y a de la prison, quoi ! Et puis la bibliothèque, bon, c'est la prison des livres, je ne sais pas ! Donc prison des arbres, prison des livres. Mais bon, pour les livres c'est quand même pas mal qu'ils soient là [*rire*] ! Mais y a eu un tel problème pour les mettre en hauteur quand même, je sais pas pourquoi la verticalité elle est problématique dans ce lieu. C'est une verticalité tellement domestiquée : faut empêcher le soleil d'entrer pour que ça n'abîme pas les vieux bouquins, faut empêcher les arbres de sortir ou de s'exprimer ou de s'étendre parce que, je sais pas, ça serait dangereux pour la ville ! Je sais pas ! Et ne parlons pas du bois. Je suis déjà venue par temps de pluie et... En fait, écologiquement parlant, je suis contre tu vois. Ces bois-là, y en a aussi sur le Pont des Arts, je crois, qui a été refait, et oui, c'est des choses que j'ai vaguement pensées mais que j'ai jamais vraiment exprimées mais... dans l'univers de la ville, j'ai pas envie qu'on importe des aussi belles matières, qui n'ont pas leur place parce qu'elles sont dangereuses en plus. On peut se casser la figure, je ne sais pas combien d'accidents il y a eu ici donc, pourquoi ? Du bois dans la ville oui, mais pourquoi ces bois si ils glissent, si... C'est comme le jardin au fond de la bibliothèque, ça me fait peine ! [*Rire*] Tu vois, je répète un peu la même chose. Là par contre oui, les arbres commencent à devenir plus vivants. Les arbres qui sont plantés le long, devant les immeubles sur la droite. [*Son du vent dans l'enregistrement*] Oh ! Y a un p'tit vent là, oh ! Ouhai ben finalement je m'étais jamais rendu compte que... c'était aussi sévère. Je viens de temps en temps. J'aime bien le cinéma MK2, c'est un lieu que je fréquente. La BnF j'y viens de temps en temps, mais pas très souvent. Peut-être qu'à un moment donné j'y viendrais plus. Mais je connais le coin pour le MK2 que je trouve confortable ! Et donc le dimanche c'est parking ou trouver une place par là et monter ces escaliers avec leur drôle de rampes avec les... Ah oui, c'est ça ! Je les trouvais curieuses, mais c'est parce que, en fait, les supports ne sont pas à la verticale, ils sont penchés. Ils suivent l'inclinaison de... ils suivent la pente en fait. Mais alors oui, ça je... À la limite, je crois que je préfère le parcours à l'intérieur, entre... On peut ? Entre les cages végétales et... En fait, rentrer un peu plus dans l'enceinte de la bibliothèque.

Très venté... Toujours !... Mais, y a quelques accidents de parcours : avec des trous par-ci, une tour par-là ! Et puis on a un peu plus de... Enfin, le bois s'étale devant nous, là, en largeur. Y a le son du bois aussi, ça j'aime bien ! J'aime bien avoir les pas qui sonnent. Enfin, ils sonnent pas vraiment, mais le petit bruit des pas sur le bois. Ah oui, et puis y a tout un tas de grilles ! Des grilles avec le bruit en dessous donc des souffleries, où on est vraiment dans le monde fabriqué ! On n'est pas dans la nature ! Et puis... Ben oui, y a quand même la vue sur la rive d'en face. Je peux pas dire qu'elle nous invite vraiment à... à, enfin je sais pas, à... elle nous offre pas une très très belle vue. C'est les arbres, et tant mieux. C'est les arbres qui bordent la Seine et puis sinon, de l'autre côté on aperçoit les berges avec le flux de voitures, et bon, je crois que c'est assez quotidien, surtout à cette heure-ci.

Et puis oui, sur la gauche, là, y a pont. Alors c'est la passerelle Simone de Beauvoir [*vent fort*] avec, c'est bien parce qu'elle met, attend, je vais m'approcher parce qu'avec le vent... Parce que la passerelle elle met un peu de courbes dans ce monde d'horizontalité avec Bercy derrière, les immeubles devant qui sont plutôt plats et, bon ce ne sont pas des immeubles de grande hauteur mais... Ah, on aperçoit, oui, les grandes tours de la porte de Montreuil, les je sais plus, les Mercuriales ou quelque chose comme ça, là-bas, et puis... et puis y a ce mur... Ah oui, y a que des murs, que des parois !... Et puis si je me retourne et que je regarde de l'autre côté, des immeubles, grands immeubles, petites tours, oui c'est du 13, 15 étages... Oh ! C'est très carré [*rire*] ! J'avais jamais vu !... Ah, ça me plaisait mieux avant ! Je redécouvre que... [*rire*] Oooh ! Oui, que de l'horizontal et du carré. Bon y a un élément un peu plus vivant, c'est l'eau. La Seine, là, quand on arrive près de l'escalier. Y a toujours, ça me fait toujours ça, on a l'impression quand, je suis à, je sais pas, 3, 4 mètres du bord, on a l'impression que c'est un mur, que c'est une paroi, que c'est la verticalité, qu'on va tomber dans le vide. Et c'est vrai, quand on s'approche, l'escalier est quand même pas très... enfin ffffff, on se dit qu'il faut faire attention en descendant. Y a même pas de rampe ici. Y en a une un peu plus loin. [*Vent toujours très fort, de plus en plus gênant pour entendre les propos de l'enquête*] Mais bon, il pleut pas.

On peut y aller. [Descente des escaliers de la BnF, quai F. Mauriac] Il est de couleur un peu grisâtre. En fait il est assez chauve-souris on dirait, le bois des escaliers, et donc on voit à peine les arrêtes des bords... Y a pas trop de monde. Y a beaucoup de voitures finalement. Beaucoup de voitures, pas trop de passants par ici. C'est assez désert ce coin. L'esplanade elle est complètement déserte, à part les quelques malheureux qui sortent de la bibliothèque. Voilà, on s'approche, c'est le bruit des voitures de beaucoup plus près, c'est vraiment caractéristique.

Mais c'est peut-être l'effet de la Seine ou du... j'ai l'impression que le bruit des voitures est beaucoup plus important que dans les rues de la ville. Pour un même flux j'ai l'impression que c'est plus... enfin que ça remplit davantage les oreilles. Alors je sais pas si c'est qu'il y a de la réverbération, peut-être ? Je sais pas. Ça remplit l'espace, en fait j'en sais trop rien. Là le bruit peut pas s'échapper vers le haut des immeubles. Bon, euh... Moi y avait une époque je me demandais si j'allais pas habiter ce quartier qui sortait de terre, et bien aujourd'hui je suis très contente de ne pas l'habiter ! Ouhai ! Je préfère de l'autre côté, du côté Bercy. Je le trouve plus chaleureux le nouveau quartier de Bercy. Celui-ci, il est pas terminé mais, il est monumental et très froid quand même. C'est plus joli la nuit. Je me souviens, c'était euh... Tu sais les « Nuits Blanches ». À une nuit blanche j'étais venue par ici et y avait des... pas des vidéos mais des... des images qui étaient projetées sur les tours et ça, ça les rendait vivantes et en plus elles étaient adoucies par la nuit urbaine, c'était... ça me plaisait bien ! Mais la seule dimension que j'aime bien ici, c'est quand je regarde le ciel. C'est... Parce que dans Paris c'est... le ciel c'est rarement dégagé. Et là, si je regarde au-dessus de la bibliothèque, au-dessus des escaliers, y a le soleil qui nous fait de l'œil et puis... on aperçoit des petits nuages et... En fait, le côté naturel il est peut-être dans les nuages poussés par le vent et le ciel. [Silence] Bon, que dire... Ah ! Une péniche. Oui, y a quelques bateaux qui sont accostés là-bas, de l'autre côté. Y a le bateau-phare mais je sais pas, le bateau-phare il est parti ? Ah non, il est là. Je crois que c'est ça le bateau-phare, non ? C'est le rouge ? Je l'avais pas deviné, là, derrière les arbres... Voilà, et bon... C'est pas... C'est pas un coin où j'aimerai m'attarder. Si je suis seule, je marche vite là je pense. Et... ouhai... Les feux. Ben voilà un élément stable et classique de Paris. C'est pas les... parce qu'à la sortie du métro c'était des feux récents, des modèles récents, qu'ils ont mis sur les champs Élysée ou je sais plus où. Enfin, ils ont adopté un autre modèle pour changer un peu. Mais ceux-là... ça me fait plaisir de voir ça dans ce contexte ici où tout est neuf et en verre [rire]... en verre, en béton, en métal là peut-être. La passerelle est peut-être métallique ? Je l'ai déjà empruntée cette passerelle pour voir ce que ça faisait, un dimanche. Le dimanche c'est... Un dimanche de beau temps, y avait beaucoup de monde, c'était agréable. C'était plus... plus vivant qu'aujourd'hui en jour de semaine. Y avait des familles, y avait des gamins, y avait des vélos... Fallait faire attention d'ailleurs quand on marchait sur la passerelle pour pas rentrer dans quelqu'un. En fait, vu d'ici ça ressemble, tu sais aux... aux, comment ça s'appelle ? Les architectes ils font toujours des dessins là, tu sais, avec les grandes feuilles... Comment ça s'appelle ? Où ils dessinent le futur, la forme, trois lampadaires, quelques habitants, tu vois ? Ils font ça sur ordinateur aussi... En fait j'ai l'impression que c'est exactement ça ici. C'est comme si ça n'avait pas pris corps. Ça me rappelle l'esquisse, le dessin, la projection complètement utopique des archis, enfin, des urbanistes. Ah ben voilà une vieille rue ! Le passage piéton c'est un passage piéton tout accidenté, ça fait du bien.

Voilà, par contre là on va grimper, on va... on va sur la passerelle. Ah ! J'aime bien ! Ce que j'aime bien, c'est le métro là-bas [sur le pont de Bercy, à l'Ouest de l'esplanade, au-dessus de la Seine]. J'aime bien ce pont. C'est le pont de Bercy je crois, qui est là-bas, avec les arcades, enfin les arcs pour les bateaux et puis au-dessus la passerelle, du moins le niveau du métro, des voitures et du métro. Je sais pas pourquoi mais ça m'évoque un peu... qu'est-ce que je vais dire comme bêtise euh... comme un ancien aqueduc ! Bon, ça n'a peut-être rien à voir. Ah, ici ça fait guinguette ! La Dame de Canton [bateau bar-restaurant-concert, amarré allée Arthur Rimbaud, quai François Mauriac]... Je pense, effectivement que ça doit danser ou, je sais pas, j'imagine que ça danse le samedi soir. Et puis au mois de juillet [vent fort qui masque la parole enregistrée] (...) y en a qui ont lieux sur ces quais, sur ces berges. Oh bé là y a même pas d'enfants qui jouent avec leur skate ou leur je sais pas quoi, alors que c'est les vacances ?! Oooh, ben alors ! Je sais pas ! [Vent fort] Ah si y a des patins à roulettes sur la passerelle parce que c'est sans doute plus drôle. Oui, elle est assez jolie cette passerelle. J'aime bien ces courbes et puis le mouvement... y en a qui passent au-dessus... Et puis la vue [vent fort qui masque la parole enregistrée] (...) vers euh, là c'est quoi ? l'Ouest ? Vers l'Ouest. C'est joli. ... Mais y a aucun des monuments de Paris, typique, enfin... mais... Non, j'aime bien l'idée de la ville que ça donne : le fleuve avec ses ponts, et puis de chaque côté... Oh mais ! Oh là ! J'aime pas trop quand même ! J'aime pas le fait qu'elle tremble. Et là elle tremble peut-être de la... Je veux bien presser le pas ici, si tu veux bien, parce que je vois l'eau... je sais pas... et les structures, je, je euh... je suis pas forcément très à l'aise. On passe pas ici en revenant d'accord ? [Vent fort, silence]

Quelques bateaux... Ah et là-bas, je sais pas ce que c'est, je me demande si c'est pas nouveau ça là-bas ? (...) Ah, c'est une piscine [piscine Joséphine Becker, sur la Seine]. Ah non, c'est de l'autre côté, vers Austerlitz qu'il y a un nouveau bâtiment vert, qui est dédié à la mode je crois. Ah oui là les voitures ça coince bien [à propos de la circulation sur le quai de Bercy]... Ah ben oui, y a les pompiers. Y a eu un accident. [Beaucoup de vent] Quand je vois ces voitures, c'est tout ce que j'aime pas, c'est tout ce que je fuis dans Paris [rire] ! Et les bords de Seine sont

aussi, je trouve, assez déserts. Alors qu'il y a des berges assez larges. Ah ! Des sportifs ! Deux, deux, c'est quoi ? Des joggers. Un ascenseur, transparent... comme on fait maintenant, je sais pas pourquoi mais... peut-être pour la sécurité... pour qu'il se passe rien à l'intérieur, pour qu'on voit tout [rire] ! Moi ça me fait un peu peur les ascenseurs comme ça, enfin de voir le vide, disons.

Alors si je regarde, là on est presque à la fin de la passerelle, ça remonte un petit peu. Ah oui ! C'est plus intéressant quand on découvre !

Même de l'autre côté... Y a un peu plus de... Oui, on voit mieux les bâtiments que sur le trottoir en bas des escaliers au pied de la BnF. Et bon, certes, c'est le quartier plein d'immeubles, je sais plus quel quartier, rue d'Alésia, par-là, ou Tolbiac. Et puis ces lampadaires-là m'ont toujours amusé, je vois comme un... je vais dire n'importe quoi... comme un noyé qui met les bras en l'air, qui sort les bras de l'eau [éclat de rire et mime] ! Mais quand il y a de la lumière, c'est assez joli ! J'avais jamais pensé ça, mais voilà. Et ces immeubles-là, qui se trouvent entre le métro « quai de la gare » et la BnF, je trouve ça assez, je vais pas dire joli mais... je conçois bien un îlot d'habitat dans cet endroit. Voilà. Et elle est belle là... d'ici elle est belle la passerelle. Là-bas y a les grandes tours [grandes cheminées], ça fait comme du Fernand Léger. À gauche y a les grandes tours [grandes cheminées], je sais pas si c'est le chauffage parisien, le chauffage urbain, mais y a toujours ces énormes fumées qui sortent. Ça m'a toujours impressionné cette fumée blanche, et oui, ça me fait penser à... aux tableaux de Fernand Léger.

Voilà, on va passer de l'autre côté, vers Bercy. C'est quand même un quartier, même la passerelle, c'est quand même un quartier un peu de promenade. Les gens qui sont là, le rythme de la passerelle est plus lent que le rythme à l'angle là-bas à la sortie du métro. On arrive dans le parc de Bercy. Y a un petit peu de soleil. Oh là ! Oui, y a eu un accident. [Silence] Là, ici, ça donne vraiment l'impression qu'on a coincé le monde des voitures entre le mur du parc et la Seine. [Silence] Ah ! mais là, en approchant, y a les odeurs de verdure. Je ne sais pas si on a tondu le gazon, mais y a des odeurs de verdure quand on arrive ici, d'herbe. Et oui, et le vert est bien... c'est le vert du printemps. Y a les arbres là, dont les branches atteignent presque le parapet, enfin le... de la passerelle. Et... oui, je ne sais pas ce que c'est comme arbre mais c'est un joli vert. Ah oui, ces sculptures, je les ai vues déjà. De face. C'est pas des chinois ? C'est curieux de les voir en creux, de voir leur creux.

Ici, alors à, là on est au bout de la passerelle, on arrive dans le parc de Bercy et sur la gauche, on aperçoit le... ben Bercy, le... le lieu de spectacle. Mais on voit aussi un enchevêtrement de bâtiments. Peut-être pas enchevêtrement, mais différents niveaux. C'est un peu plus complexe que ce qui se présentait de l'autre côté vu d'ici. Et voilà le parc bien ordonné, avec ses travées. On est bien dans le parc à la française, mais les pelouses ne sont pas interdites, c'est déjà... C'est peut-être une nouveauté ici, en France. Et encore un escalier ! Y a un peu beaucoup d'escaliers, je trouve, dans ce parcours : les escalators mais IMMENSES du métro, les escaliers de la BnF qui vont vers... qui sont RAIDES, et puis là aussi on a l'impression qu'on arrive à une paroi verticale. Voilà, y a deux volées d'escaliers, enfin de marches, qui... qui nous emmènent ailleurs. Mais c'est un joli parc. Je l'aime bien le parc de Bercy. J'y viens rarement mais... Surtout quand y a les fleurs, il est joli. Parce que y a des coins différents où on peut... On peut s'asseoir dans le coin des fleurs, on peut jouer sur la pelouse. (...) Là c'est du sable ou du gravier ? Non, du gravier. Ah mais c'est tellement rectiligne les arbres en France, mais c'est terrible ! Ah ! Vu d'ici... je sais pas si... Quand ces arbres sont plus grands, y a un côté majestueux, mais là, on n'est pas encore dans la majesté de... avec la hauteur des arbres et... je trouve ça... Ah ! je trouve que tout est petit ! Tu vois ce que je veux dire ? Oui, c'est... On est dans un jardin petit, voilà c'est carré, c'est tout... Effectivement, c'est pas un parc immense. Oui, c'est marrant parce que... y a un côté, y a un côté quand même très monumental, je trouve, du côté de la BnF, et puis là on est dans le parc CARRÉ. Avec des carrés... et des lignes.

Alors là on repart de l'autre côté. Y a le soleil qui fait du bien, là, sur la droite, qui va se coucher vers l'Ouest. Y a toujours un peu de vent, mais pas trop. C'est agréable. Et puis ce chemin, oui, ce chemin qui s'offre à notre vue et qu'on va emprunter, il est agréable, avec ses monts et ses creux. Et puis le MK2 derrière que j'aime bien. Que j'aime bien, enfin, je l'aime bien parce que je le fréquente. Si je le découvrais seulement comme ça, il ferait partie du paysage... Mais c'est curieux, cette balade me... retire... retire un peu de valeur à ce que... à ce coin par rapport à l'idée que j'en avais, à l'intérêt que j'y portais, ou au plaisir que je pouvais avoir de venir dans ce quartier. Ah par contre, je trouve ça plus... avec le soleil sur la gauche, vu d'ici... je trouve ça assez intéressant. Mais ces grandes tours, enfin ces grandes cheminées avec deux autres là-bas et une grue, on sait qu'on sort de Paris. Et puis y a une cimenterie ou je sais pas une industrie sur la Seine et... oui, on est aux limites de Paris je pense. [Silence] Et voilà le bateau-phare. Là on le voit bien. C'est curieux ces bateaux qui sont installés sur la Seine. Alors ici, y a pas trop de bateaux euh... d'habitation, mais je crois qu'il y en a un peu plus loin vers Austerlitz. Ah, je sais pas quoi dire. Moi, quand j'étais petite, c'était les péniches qui me faisaient rêver sur le canal St Martin. Ma grand-mère nous emmenait avec ma sœur, on allait les voir. Mais j'en garde un souvenir très... très chaud et très poétique. Et quand je vois ces bateaux, bon ceux-là ils sont fait pour les clients mais, même quand je pense à ces bateaux qui sont sur les quais de Seine, j'ai l'impression qu'y a plus trop de poésie. Ce sont des habitations équivalentes à un appartement dans le... je sais pas, dans le 5^{ème} ou le 6^{ème} et ce serait le 5^{ème} ou le 6^{ème} qui cherche une fausse poésie... enfin, ce sont des jugements de valeur, mais disons que je ne retrouve pas le côté poétique. Mais bon, on est sur la

Seine aussi. Le canal St Martin c'est plus petit. C'est autre chose. Oui, c'est bien de marcher sur ce... Même si j'aime jamais trop les petits interstices parce que j'aime pas voir le vide en dessous mes pieds... Mais oui, pour pas qu'on glisse, ils ont bien mis des petites bandes anti-dérapantes là, un peu rugueuses. C'est curieux le parapet on sait pas si c'est [vent] (...) ça fait bateau, c'est pour faire bateau ces espèces de filets ? [Silence] Oui, c'est bien. Y a l'horizontale du pont mais y a déjà plusieurs niveaux, et puis derrière on voit déjà un autre arrondi, je crois que c'est le pont d'Austerlitz qui est derrière. Ça j'aime bien. J'aime bien quand on aperçoit des lignes différentes ou qui s'entrecroisent... Voilà. On a une belle vue sur les lampadaires [de l'esplanade de la BnF], ils crient tous : « Au secours ! » [éclat de rire]! [Silence et vent fort] J'espère que le vent ça va pas trop jouer sur l'enregistrement. (...) Oui c'est agréable de marcher sur cette passerelle.

Et alors là, on nous indique 80 mètres. Alors, 80m sans quoi ? Sans vélo. Faut pas prendre de vélo. Faut pas prendre de roller. Faut pas prendre de chien et... le skate. Sinon, si on a tout ça, faut passer en bas. Sinon, c'est peut-être pour les jours de pluie ou de verglas !... [Silence] Y a beaucoup d'angles... Y a beaucoup d'angles droits... Ohfff !... Quand je revois cette cabine d'ascenseur c'est... C'est du verre à angle droit... Et bien c'est pas moi qui le prendrait en tout cas, l'ascenseur ! Ouchh !...

Ah voilà, on va arriver sur l'esplanade de la BnF. Oui, on arrive à ce niveau. Et bien c'est plus agréable que de descendre sur la rue et de prendre la passerelle en bas. À ce niveau, oui, c'est plus... c'est plus humain, je trouve, comme échelle. Enfin, la perspective devant nous. Y a des petits arbres rouges devant nous, je sais pas si c'est une variété ou si c'est des arbres vieillis, ou aux feuilles rouges... (...) Fanés ! Oh là là là ! Et ils ont... Non mais voilà ! Non mais !... On peu pas faire confiance ! La nature elle est mal menée de tous les côtés ! On amène du bois de je sais pas où, euh... on laisse les arbres fanés... Oooh ! Je sais pas ce qu'on pas y faire, mais faut faire quelque chose !...

Oui et là ces grands murs... Je sais même pas ce que c'est ça... c'est... c'est un peu réfléchissant... Je sais pas à quoi ça sert... Peut-être pour éviter que le vent, peut-être pour faire des brise-vent. C'est pas des brise-lame, c'est des brise-vent, peut-être. Une petite guérite aussi, on sait pas, elle est posée là. On sait pas si y a un guignol qui va sortir [rire]! J'ai cette impression. Le fantôme du bibliothécaire, baahhh [rire]!!!

Et alors ce jardin ?! Aah la là... Heureusement, à l'intérieur, on travaille bien. C'est très calme. C'est d'un calme... Je suis étonnée qu'il y ait autant de respect du silence. Et ces pauvres arbres enterrés... Aah... Avec des essences rares ! paraît-il ! On les voit à peine. Ouhai... On est comme ailleurs dans Paris, ici. Ah, d'un seul coup y a plus de bruit [même le vent a disparu sur l'enregistrement]. Les voitures on les entend plus. C'est marrant... Oui c'est un havre... bon, de paix c'est un bien grand mot mais... Je ne sais pas si je pourrais trouver la paix avec autant de verre autour de moi... Peut-être que l'été, quand il fait très chaud, la brise de l'esplanade est agréable. [Silence] Oui, je suis un peu déconvenue... [Retour du vent qui empêche de comprendre les paroles sur l'enregistrement] (...) Je ne sais pas ce qu'il photographie à cette hauteur [à propos d'un photographe que nous croisons sur l'esplanade]... Ben, je sais plus quoi dire... euh... (...) Donc là on va vers l'Ouest. Y a comme une grande paroi qui s'enfonce dans le sol... Heureusement dans cette paroi de la bibliothèque on aperçoit les escaliers, l'ombre des escaliers [à propos de la maille métallique des pignons des tours qui laisse entrapercevoir les escaliers à l'intérieur] et...

Je préfère être au-dessus parce que là je sais pas pourquoi mais je trouve que ça tremble un peu [nous nous trouvons dans le petit passage rabaisé le long du grand patio]. Peut-être que là aussi, mais ça m'a l'air plus stable ici. Oui, j'aime bien l'ombre des escaliers, là, de profile, sur le flanc des tours de la bibliothèque. [Silence] Tu vois les livres, normalement, ça peut être accueillant. Mais alors là... tu te dis pas que la grande bibliothèque va t'accueillir... va te prendre dans ses grands bras [rire] affectueux ! Ouchh !... Oui, ce côté, y a un petit côté bateau avec [vent fort qui rend inaudible les propos tenus] (...). Oui en fait y a un p'tit groupe, en fait il fait pas si froid en fait, ils sont un peu à l'abri du vent peut-être et c'est vrai... à d'autres moments, quand il fait meilleur, il peut y avoir des gens qui s'assoient, qui... qui s'installent sur ce bois. Oui, parce que le bois ça peut inviter à s'asseoir aussi. Voilà. Que dire... [Silence] C'est assez désert. C'est le grand désert même. À part ce jogger... oh là là, oui !... Ah, encore deux autres coureurs là-bas... Je suis étonnée par le silence quand même. Ça fait comme un îlot qui est protégé de... du bruit urbain. Mais j'aime pas du tout cette promenade ! Ça a un côté abandonné. En fait on a l'impression qu'ici personne nous verrait... C'est marrant, y a comme des embruns, non ? Tu trouves pas ? Et ça vient de quoi ? Parce qu'il a pas plu. Et il pleut pas. C'est peut-être des machines souterraines qui envoient leur brume...

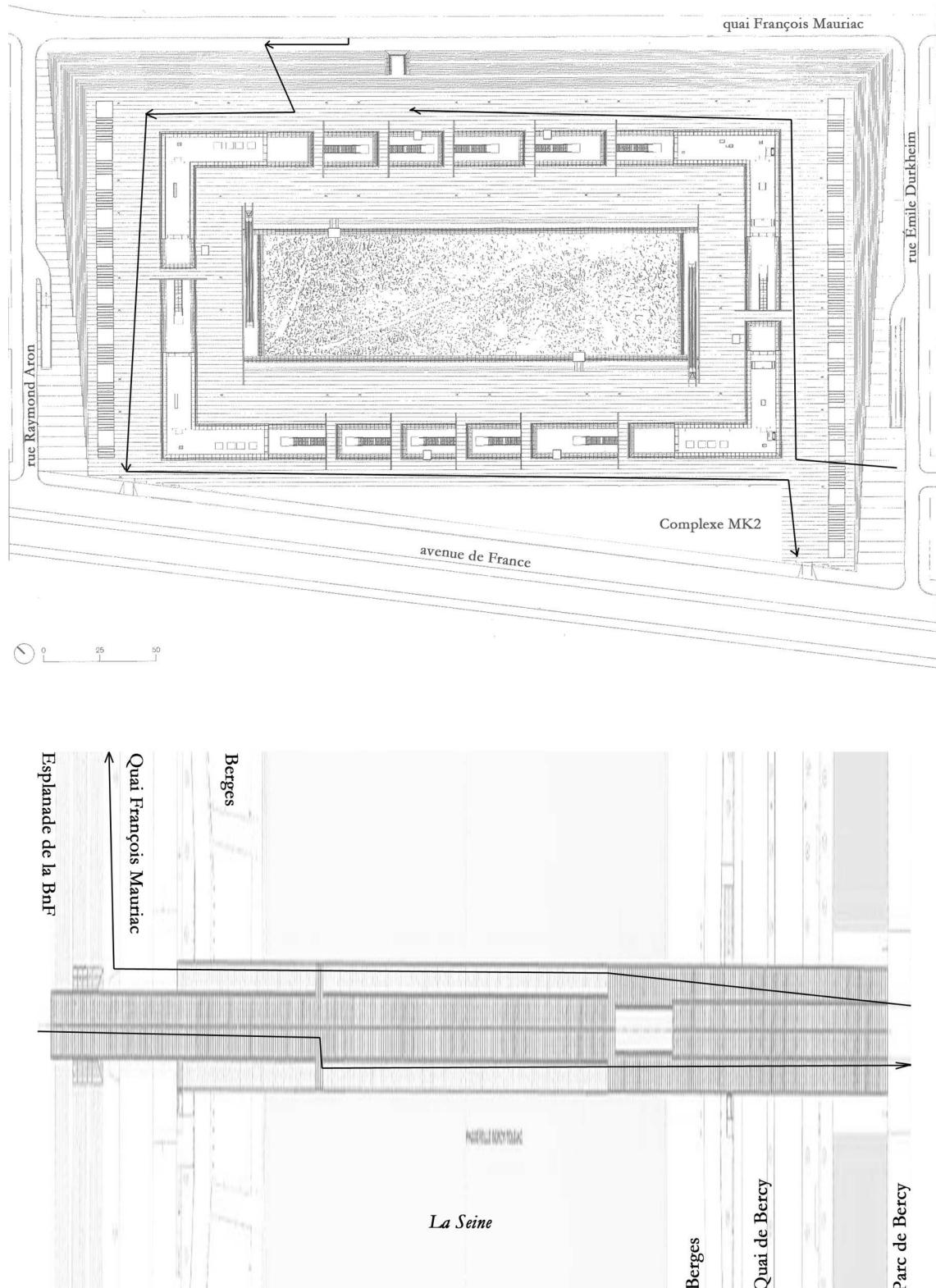
Ah un p'tit parasol là-haut ! ça fait du bien de voir des p'tits signes comme ça de vie humaine [vue sur un immeuble de la rue Aron entre les deux tours Ouest]... familiale peut-être dans ces immeubles. Ici c'est un peu plus dégagé, là on sait qu'on peut sortir. Y a la rue qui est au bout. Donc c'est moins étouffant, c'est moins... c'est moins anxiogène que le passage où on était, que le... ça me rappellerait presque ces vieux films... Je pense à un vieux film d'Antonioni, « Désert rouge » peut-être ? C'était le monde industriel ou je sais plus ce que c'était comme monde, mais c'était... un monde inhospitalier. Et bien voilà, je trouve pas ça hospitalier ici, mais alors, pas du tout. Et je pense que, j'imagine le soir, dans la pénombre, ces arbres enfermés... C'est un cimetière ! C'est un cimetière d'arbres, un cimetière de livres, ben voilà ! La BnF, un cimetière de livres ! Les pauvres ! Et là, c'est la

cage aux fantômes. Le soir on ouvre la porte et ils sortent ! Ah, y a quand même une cabine téléphonique. Y en a encore. [Silence]

Là je sais pas ce que ça va devenir [*à propos des lignes de chemin de fer, avenue de France*], je sais qu'il y avait eu des projets pour que ce soit couvert et qu'il y ait des immeubles dessus, mais je crois que ça verra pas le jour parce que c'est trop cher. (...) - Ah bon, alors ça verra peut-être le jour alors...

Alors là, oui, c'est une autre perspective, oui. Je prends ce chemin parfois, mais j'avais jamais regardé comme ça. Ah ben c'est là-bas qu'on aperçoit bien les deux cheminées. Ah, c'est la police ! ça aussi j'avais pas fait attention qu'il y avait la police ici. Ah ben voilà les arbres asséchés ! On sait pas ce qu'ils ont eu. C'est peut-être l'hiver. L'hiver a été rude. Alors là... il faut prendre une décision... Ou alors leur mettre des guirlandes [rire]... on peut en faire un décor ! Mais si c'est ça, il faut faire un petit effort. Il faut mettre de la couleur. On pourrait les bomber ! En vert ! Ou en jaune !... Oui, c'est assez tranquille là et le vent a tombé ou a tourné, je sais pas. On le sentait pas trop mais là on recommence à le sentir. C'est comme au bord de la mer ici, je trouve, par rapport au vent. Y a toujours un moment où y a une bouffée de vent qui va nous venir dans la figure. Bon, vu d'ici, les noyés [*les lampadaires*] sont moins dépités [rire]... mais quand même, ils ont un petit côté... mais ça me fait penser, je pense, à des dessins. Ah, voilà un restaurant, des caisses de bouteilles, et bien tout de suite au moins ça s'éclaire ! Y a un resto et y a quelque chose, y a une activité humaine, qui n'est pas uniquement intellectuelle, froide et... et ventée !... Je sais pas vraiment à quoi servent vraiment ces murs, tu vois ? Ces parois, qui sont toutes seules. Ça descend, et ça mène où là ? Ah oui, c'est une petite cour. Celle-là est pas très aménagée. Et puis en dessous, les souffleries, les machines... On les entend... qui ronronnent... Et ben... Tu vois ici, c'est un restaurant... je sais pas comment dire. Je trouve qu'y a rien de... c'est au niveau de l'imagerie, je trouve qu'il y a rien de populaire dans ces endroits. Ce restaurant il est... il est BCBG quoi ! Bon y a du rouge... il était plus sympa au début. Je me souviens avoir dîner là il y a longtemps, et il me semble que c'était pas aussi rangé, strict, bien confort... cadres moyens et cadres supérieurs [rire] ! C'est pour ça que les cafés qu'on a vu quand on est arrivé vers le métro c'est... ben y a plus de... D'abord, y a plus de monde et puis quand il commence à faire beau c'est fréquenté, y a les terrasses, et c'est plus vivant et... Bon, c'est pas populaire au sens titi parisien, mais au moins, ça amène de la couleur humaine, qui manque un petit peu, je trouve, ici. C'est terne. Voilà, c'est terne. Malgré le couchant qui se reflète dans les vitres de la tour... Ouchh, ça y est, il fait très froid... Ah je sais pas, quand je vois toutes ces lames de bois, comme un grand parquet, une grande passerelle de bateau... aaahhh ! je sais pas où ça mène[rire] ! Comment dire... c'est comme un chemin, mais sans but. Qu'est-ce qu'il y a au bout ? La rue ? Deux cages d'arbre ? [Silence] Il pourrait y a voir le côté un peu... Y a un côté peut-être un peu jeux, aussi, qu'on pourrait faire sur ce sol qui est... qui est inhabituel quand même en ville... Alors, est-ce qu'on peut croire qu'on est sur un bateau ? Bof, c'est difficile !... Ouhai, l'imaginaire viendrait des pieds tu vois ! Des pieds et du ciel. Et l'entre deux c'est... c'est froid !

Parcours commenté SM – 24.04.09 – 9h



[Début du parcours gare F. Mitterrand, en bas de « l'amphithéâtre », l'interviewé arrivant du RER C et l'interviewer du métro 14] Je t'explique un peu pourquoi je passe ici ? – Oui. – Ok. Bon, d'abord, j'habite à Ivry-

sur-Seine, c'est juste à l'extérieur de Paris, à une station de RER d'ici donc je passe par cette station très régulièrement, pour aller dans Paris, pour choper la ligne 14 et systématiquement pour aller à la gare de Lyon chaque semaine où je travaille. Par ailleurs, je fréquente la BnF. Selon la période, ça peut être tous les jours, après, il peut se passer un mois, deux mois avant que j'y retourne mais, quand même, j'ai une pratique tout le temps importante de cette station parce que je vais aussi pour cette raison-là. Voilà. Je peux aussi l'éviter. Ça m'arrive de prendre mon vélo. À pied, ça me prend une demi-heure, ce qui n'est pas beaucoup étant donné qu'en banlieue, tout d'un coup, tout devient plus lâche et enfin, on n'a pas le même sens des distances. Mais c'est, j'ai l'impression de vivre juste à côté. Voilà. Et ça peut être aussi en bus. Mais le plus souvent, c'est par ici. (...) - Sur l'espace même, c'est une perspective d'architecte que tu vas avoir. D'autant plus que j'ai travaillé dans l'agence qui a fait la station. C'est l'agence Grumbach. Cette station, je l'aime pour sa clarté. Le fait qu'il n'y ait pas de tubes sans fin qui vont dans les fonds, qui font tout le temps perdre le sens de l'orientation. On sort du RER ou on sort du métro ici, et on est, avec un minimum de connaissance de la station, on est parfaitement callé dans l'espace. C'est le côté positif de cette architecture qui fait un peu station de métro de Moscou, avec son ??? formel que je n'aime pas par ailleurs quoi. Sinon y a, oui, une certaine liberté de mouvement, le spectacle des gens qui passent. Je me rends compte que c'est la seule station où j'ai une sorte de conscience distanciée des gens qui passent. Par exemple là, devant nous, on dirait un ensemble, un groupe d'oiseaux migrateurs qui suivent tous le même chemin. Je pense qu'il n'y a presque aucun autre endroit dans le métro parisien que je connais, où on peut avoir ces moments de prise de distance pour observer les flux de personnes de cette manière. C'est peut-être dû au fait d'avoir un léger surplomb. Tu es toujours dedans. C'est pas, disons, l'œil désincarné, caché, tu es toujours dedans, mais quand même, un peu en hauteur. Et y a ce moment où on peut prolonger la descente parce qu'il y a l'escalier qu'on peut prendre et, ou l'escalator évidemment, et c'est pendant ce temps-là qu'on observe. Voilà ! Je ne sais pas, c'est l'anecdote de la station et parce que c'est une station de RER et qu'il y a beaucoup de gens qui veulent rentrer chez eux le soir. Enfin, on a un spectacle un peu drôle où des gens se mettent aux portes du métro, et dès que les portes s'ouvrent, ils courent. Et le premier à être sur l'escalator, je suppose que c'est une sorte de jeu, on gagne à être le premier sur l'escalator, et après on continue à courir, oui, enfin, on court jusqu'à ce qu'on voit les moniteurs et après on voit les gens partir comme des flèches ou bien, se détendre, en fonction de l'horaire d'arrivée de leur train. Voilà, ça fait partie du folklore de la station. Je crois pas seulement pour moi. Voilà. [Silence, il marche, se déplace dans la station pour sortir].

[Dans l'espace après les barrières de sortie, juste avant d'emprunter les escalators vers la rue] Déjà, sur le plan fonctionnel, on a une grande facilité à circuler ici. C'est en partie grâce, à cause de la clarté du plan et de la générosité des espaces. Y a pas de couloir quoi. Et puis j'avoue, j'aime bien cet espace en long et très haut. Pour une fois je trouve que, c'est seulement ici que la monumentalité de la station me frappe de façon positive. On va le dire comme ça. C'est très impressionnant. Je pense que Grumbach a dû avoir en tête les escaliers de palais et il a réussi, c'est un espace public qui a une véritable grandeur. [Silence. Nous prenons l'escalator] Bon, et ce quartier... C'est drôle, les gens en général sont relativement sévères par rapport à ce quartier. J'ai une appréciation un peu plus nuancée. Je ne peux pas dire que je l'adore mais, je suis pas malheureux de la fréquenter très souvent comme je le fais. Et ça me plaît d'observer comment, au jour le jour, il évolue. La vie, la vie peu à peu s'installe dans la coquille qui était assez vide au début.

[Nous arrivons dans sur la rue Neuve Tolbiac] Il y a des rythmes qui s'établissent à travers la journée, des... Par exemple des gens qui travaillent dans des bureaux, qui évidemment sont très nombreux à fréquenter les restaurants pendant la journée et qui font que certaines rues sont pleines de monde, mais qui restent aussi le soir, parfois même jusqu'à tard dans les pubs et les petits bars du coin. Y en n'a pas beaucoup qui fréquentent, mais ici [pub en face de la sortie de métro, à l'angle de la rue Neuve Tolbiac et l'avenue de France], y a un monde fou tous les soirs. Voilà. Et puis curieusement, je fais ma course à pied plusieurs fois par semaine, et je passe, je viens de chez moi vers ici, même si c'est mon trajet de travail, j'ai du plaisir à faire à peu près le même trajet quand je fais ma course à pied. Sauf que, je vais descendre ensuite vers les quais et partir le long des quais que je trouve vraiment agréables. Parce que c'est l'un des rares endroits à Paris où l'on peut, où on a une rue avec des petits commerces, où on a un confort pour marcher et tout ça, le long des quais, c'est vraiment pas habituel. Y a des endroits où j'aime bien prendre mon café quand il y a un beau soleil. Aujourd'hui j'aurai été tenté de la faire sur les quais. Voilà. Je suggère qu'on passe par la deuxième rue parallèle à l'avenue de France [rue Jean Anouilh]. Bon l'avenue de France, mettons de côté le côté presque tragique d'un point de vue urbanistique de cette rue [pour laquelle] on n'a pas réussi à se donner les moyens de faire une vraie avenue comme on aurait voulu. C'est un peu le quid de tout un tas de compromis. Mais il faut voir maintenant ce qui va arriver quand on aura couvert les voies de train. C'est déjà pas désagréable. C'est une de mes routes préférées à vélo. Voilà. Ça m'arrive de me balader aussi sur une petite partie quand je vais au cinéma MK2, que j'aime bien, qui est juste à côté. Voilà. Je suis un grand fan du Vélib', même si c'est pas aussi pratique qu'on aurait aimé. Y a trop souvent de raisons pour lesquelles ta carte ne marche pas, y a des stations où on sait qu'on n'aura pas, où on n'est pas certain qu'on pourra laisser un vélo ou de pouvoir en prendre mais, ça m'arrive parfois d'arriver aussi ici en Vélib', de faire un trajet mixte à pied, en vélo...

Bon alors, c'est pas grand-chose mais, c'est mon café du matin préféré avant d'aller à la BnF hein, attention, pas le week-end. Ces rues parallèles, je m'en rends compte maintenant, ne sont pas moins bruyantes que l'avenue de France mais, [rire] j'ai quand même l'impression qu'elles le soient, ces rues piétonnes. Le matin je viens ici pour prendre mon café tranquillement, entre guillemets. Et c'est aussi, je suis très sensible au positionnement du soleil. Le matin, c'est forcément là, sauf si c'est complètement plein ou l'un des rares jours où le café n'est pas ouvert, et après je fais le compromis et je me mets sur l'angle là-bas. Y a peut-être un effet de réduction d'échelle de domesticité ici, les gens qui habitent le quartier l'ont parce qu'ils ont leur cour, mais moi je ne l'ai pas en tant que visiteur régulier, et c'est un coin où j'y participe un peu. Le petit magasin qui vend des journaux, les cafés. Ici, c'est à travers ce lieu, peut-être, que j'ai l'impression d'être un peu plus habitant que je ne pourrais l'être quoi. Bon derrière nous il y a le quartier qui... qui est plein d'architecture... disons, de niveaux d'intérêts différents mais, grâce à sa petite pente, la taille des îlots qui est relativement petite, les magasins qui commencent à s'installer, on a une impression de variétés d'expériences qui... qui, non, je dirai : ça marche, ça marche. Je ne dirais pas non à l'idée d'y vivre, si je pouvais me permettre. [Silence en marchant en direction de la BnF] Les vues qu'on a par moment à l'intérieur des îlots, de part et d'autre de la BnF, sont très intéressantes. On a réussi à donner une sorte de densité, de possibilités d'usages et de... de caractère spatial à travers des plantations, du mobilier et parfois des petits bâtiments. Y a une église, par exemple, à l'intérieur d'une cour de l'autre côté. Et c'est ça qui... ça contribue beaucoup, je crois, aux qualités de ce lieu. Moi je suis... mes remarques sont un peu urbanistes mais j'aurai du mal aussi à être autrement, c'est un peu trop tard ! [Silence en marchant].

[Nous montons les marches de la BnF, rue É. Durkheim, dans le prolongement de la rue J. Anouilh] Bon, la BnF, pendant qu'on monte les marches. Euh... là c'est vraiment une relation... un hainamour, je dirais, parce que, enfin... Qu'est-ce qu'on peut dire d'un bâtiment qui à ce moment, à cette époque utilise des tonnes et des tonnes et des tonnes de bois exotique pour faire un deck sur lequel les gens glissent et se cassent la figure à chaque fois qu'il pleut. Et cette espèce de maniérisme minable qui... qui finalement, je me demande si c'est pas carrément une provocation de la part de l'architecte que de mettre les arbres à l'intérieur des cadres qui étaient autrefois engrillagées, avec des grilles autours, au nom de... enfin pour avoir cette espèce d'esthétique de voile, de vue filtrée etc. Il se permet des choses qui auront une charge symbolique pour les autres. Moi, en tant qu'architecte, j'ai cette déformation qui me permet de ne pas être tant que ça choqué par l'idée d'un arbre dans une cage. Mais je me demande à quoi il joue l'architecte quand il fait des choses pareilles. Je comprends tout à fait que les gens soient extrêmement embêtés par ça. Bon, voilà pour en finir avec la partie plus haineuse de ce que j'ai à dire. C'est un bâtiment d'une monumentalité absolument... à l'échelle des pharaons quoi ! Y a une... Disons que, y a des espèces de spectres de Le Corbusier ici, c'est un petit bout de la ville radieuse qui a été réalisée etc. C'est aussi un monument national... Enfin voilà. C'est un grand monument national, évidemment, et... quand on est obligé de faire des monuments qui sont à ce point dans la monumentalité froide et impressionnante, pas seulement l'architecte, mais aussi ceux qui décident de construire, je dis qu'il y a une espèce de crise d'identité de la nation, ou une espèce de crispation qui doit être en train de jouer. Y a quelque chose qui ne va pas. Y a quelque chose qui ne va pas. À partir de là, la qualité de réalisation... c'est pas que en tant qu'architecte que je le fais maintenant, est absolument époustouflante et c'est qu'après, cette architecture, à mon sens, est sauvée, presque, par la beauté et la chaleur, l'élégance du mélange de légèreté et de pesanteur du travail de détail. Ces espèces de grands écrans en métal, les volets en bois, les tapis rouges, les luminaires à l'intérieur qui donnent une lumière diffuse. Et personnellement, sur le plan de l'expérience, alors que je trouve plus que ridicule et presque criminel de mettre les livres dans les tours et de mettre les gens en sous-sol, y a... y a un côté de l'expérience qui, pour moi, est saisissante. Ça emmerde les autres mais moi j'aime bien le fait de monter sur la plateforme, de contourner la tour, de descendre la rampe qui est là, pour ensuite descendre deux fois deux escalators distincts, pour ensuite prendre un grand couloir pour aller à mon bureau, à mon espace de travail qui est très ample, qui est plutôt bien éclairé. Y a une chaise en bois et une surface de table en bois, tout ça avec vue, évidemment, sur les arbres de la cour à laquelle on ne peut pas accéder, une espèce d'aquarium, bon, sur lequel je me pose des questions par ailleurs. Mais, quand on est chercheur, quand on est sur un travail un peu solitaire et où on peut douter, beaucoup, cette espèce de cérémonie de descente me calme énormément. C'est... Il nous donne l'impression que peut-être que ce que je fais a une certaine importance ! Ahahahah [rire] ! Et du coup, à partir du moment où je me sens, où j'ai un peu de mal à travailler ou à y croire, je viens ici. Donc ça a un côté, peut-être que la monumentalité du bâtiment me sert un peu aussi, en même temps que je râle dessus avec toutes mes forces, tous les jours. Voilà. [Silence en marchant] (...) - Bon alors, ce qui, comment dire... D'une certaine manière, comment dire... Je vais donner deux exemples concrets. Quand on est dans les salles de lecture ou ici à l'extérieur, y a ces grillages en métal qui... bon c'est du métal tressé, très lourd, très très cher sans doute aussi à produire et à mettre en place ; mais qui crée un effet de textile ou de tapisserie, qui capte la lumière et qui a des reflets un peu bruns, et qui finalement dégage beaucoup de chaleur. Dans les salles de lecture, le fait d'avoir drapé avec un seul morceau de métal, ou ce qui paraît être un seul morceau de métal, comment expliquer ?... Ça commence dans un côté de la pièce : y a une espèce de rouleau

tout en haut dans le coin ; cette matière passe par-dessus, ça traverse la pièce en descendant, comme un morceau de textile l'aurait fait sur une pente, pour redescendre sur un des murs jusqu'au sol. On a l'impression d'être emballé par un grand rideau quoi. Sauf qu'il ne bouge pas. Y a un côté saisissant parce que ça ne tremble pas quand le vent y touche. Voilà, c'est, quelque part, toujours entre le textile et le métal. L'idée du textile dans le métal, si tu veux, crée une sorte de, ça ??? un thème que je ressens un peu partout dans le bâtiment qui est celui de la légèreté et de la pesanteur en même temps quoi. Ok ? Y a aussi une manière de traiter l'éclairage dans le bâtiment : tu as des longs tubes qui sortent des murs, qui sont parallèles au plafond, et de temps en temps, on a une petite lumière qui descend. C'est beaucoup d'effort pour peu de choses et c'est totalement, c'est du maniérisme presque impardonnable encore une fois, parce que c'est coûteux ! Mais en même temps, ça donne, ce côté presque capricieux et à la fois très gravement sérieux et élégant à la fois, donne une sorte d'air un peu paradoxal aux choses, tu vois ce que je veux dire ? Tout le bâtiment est plein de gestes comme ça qui sont... qui se veulent modernistes efficaces, mais qui sont en même temps gratuits et presque capricieux. Ça finit par... Y a des jours où ça agace profondément, et y a des jours où on se prête au jeu et on est enchanté. Voilà. [Il recommence à marcher]

Le fait que... Bon, y a une chose vraiment insupportable pour moi ici, architecte ou usager, c'est avec les deux que je parle maintenant, c'est ces histoires de puits de lumière qu'on a et qui correspondent à chaque bibliothèque, chaque bibliothèque thématique au niveau de la bibliothèque publique. Y a les murs sur un côté de ces puits de lumière et y a un escalier qui descend dans une grande cour où il y a, je crois, de la végétation en général. Mais aucun de ces escaliers, pour des raisons de contrôle des livres, ne peut être utilisé [*beaucoup de vent*], c'est purement symbolique. Et on aurait dû le savoir quand on a fait le bâtiment (...) [*propos inintelligibles à cause du vent*]. Monument d'accord, mais y a des excès comme ça, des choses qu'on réalise alors qu'on ne va jamais les utiliser, c'est pas possible. Voilà. Euh, pas possible non plus : l'interdiction quasi totale de mettre des cafés, ou autres kiosques, qui amèneraient un peu de vie sur cet espace. Je crois que c'est écrit dans les contrats avec l'architecte que la place devrait rester vide, vide. En tant qu'architecte, je n'ai jamais compris, peut-être que j'ai un côté usager qui n'a pas été complètement tué [*rire*] par ma formation d'architecte, mais quand les architectes parlent du vide, j'ai envie de les étrangler. Je ne comprends pas ce que c'est un vide en architecture. C'est toujours évidemment un plein d'une sorte ou d'une autre. Le dommage que les architectes s'expriment mal est leur problème. Mes chers collègues s'expriment mal, le vrai problème c'est lorsqu'ils essaient vraiment de créer des vides, la plupart du temps, ça ne donne rien de bon. Après c'est une autre discussion. Voilà. Moi j'aurai été très heureux de prendre mon café ici. Il faudrait être un peu protéger du vent mais, ça serait quand même sympa. Voilà.

Le son est beau. On a une espèce de conscience de ses pas ici. [*Silence en marchant, on écoute le son de ses pas sur le sol en bois de l'esplanade*] On a une conscience de ses pas, et on a aussi une sorte de, pour moi au moins, de... je deviens très très sensible à l'angle du soleil en fonction du moment de la journée. C'est une sorte de grande surface qui met en présence le soleil qui tourne. À travers les... Disons, la lumière qui tombe sur les façades et qui est très richement, qui donne un relief très riche parce qu'il y a le bois derrière, quelques endroits où il y a les ombres, et surtout les ombres jetées par les bâtiments sur le lieu où je marche. Ça fait des différences climatiques très intéressantes. Intuitivement, je m'en rends compte maintenant en parlant, que, intuitivement, empiriquement et de manière un peu inconsciente, j'ai des connaissances sur les conditions climatiques de ce plateau. Je sais en hiver, quand j'arrive par là, le vent est un peu plus rapide, la vitesse du vent va s'atténuer un petit peu quand je vais arriver à l'intérieur la plupart des jours. S'il y a un petit peu de soleil, je vais l'avoir le matin et je n'aurai pas autant froid. Donc sinon je marche plus vite. Il y a ... J'ai aussi peut-être des petites idées comme ça, à moitié inconscientes, concernant les rampes qui descendent, même si je ne fréquente pratiquement jamais cette espèce de... de, comment dire, de baisse dans le plateau autour de la cour, pareil, je sais ce que ça peut donner selon le moment de l'année etc. J'arrive à avoir des idées par rapport à ça. Évidemment c'est pas que ce que je sais de ce lieu qui m'informe dessus, mais c'est aussi des années de pratique, parce que dès le premier jour j'ai eu des tas de raisons de venir ici. Voilà.

La passerelle. Alors Aurore, ce sera la première fois que je l'ai prise de cette terrasse. Oui, j'ai tendance à la prendre à partir d'en bas parce que c'est un autre moment de ma vie. Je pense que je n'ai, peut-être que je l'ai fait une fois, l'été dernier quand j'étais curieux de voir comment était la piscine qu'on a installée sur les quais. C'est à d'autres moments de ma vie que je vais me servir de la passerelle, pour aller à Bercy. C'est avec ma famille, le plus souvent, le week-end. [*Silence en marchant sur la passerelle*]

Oui, juste un mot. Je pense que, une des raisons, malgré tout ce que je peux dire de mal contre cet endroit, il y a quelque chose de très personnel qui se joue. Je viens de Toronto, au Canada, qui est une ville de ravins. Une grande grande ville Nord américaine, traversée par des ravins dans lesquels y a des voitures qui passent. Et qui par ailleurs est tramée de manière implacable, un peu comme ce quartier. Y a quelque chose... donc la trame, ici, avec ses dimensions particulières qui quelque part, que je mesure avec mes pas, qui évoque des souvenirs. J'en suis

conscient pour la première fois en faisant le trajet avec toi. Et autre chose, c'est les moments de surplomb. Je n'arrête pas de le dire à mes étudiants, mais je le sens profondément que, la présence des voitures qui passent peut-être, comment dire... agréable c'est trop banal, ça peut être apaisant, ça peut être touchant, un peu comme la présence d'un fleuve, mais à condition d'avoir le bon surplomb, la bonne distance, de percevoir le son de manière très clair mais sans être totalement, comment dire... assourdi en même temps. Du coup, ici, je suis plutôt heureux, je suis plutôt content de voir et d'entendre les voitures passer. Voilà. *[Il reprend sa marche, en silence]*

Oui, quoi dire d'autre... Le pont. Je suis d'abord surpris par l'unanimité, de l'approbation de ce pont par les gens que je connais à Paris. Je n'ai jamais entendu une seule personne dire du mal, ou dire : « bof, tout cet argent pour ça ». Personne. Les gens aiment énormément ce pont. Il touche quelque chose pour eux j'ai l'impression. Et moi je l'aime bien. Je suis surpris par l'enthousiasme, mais je l'aime bien. *[Les paroles commencent à être très difficiles à entendre à cause du vent qui les masque]* je suis très sensible, dans ce quartier qui est très plat, qui continue au-delà de là où j'habite (...) un élément qui introduit un événement topographique, comme ici ces très belles courbes sinuées qui montent et descendent, je trouve ça vraiment agréable. Ça a de la force quoi... Ici, pour le coup, y a un côté monumental, c'est pas rien ce pont, mais y a un côté, aussi, léger, un peu, comment dire... comme si c'était à la limite de la cassure. Bon, y a un autre pont comme ça à Paris qui permet, qui raccorde deux niveaux, qui est près d'Orsay *[passerelle de Solferino]*, et dans ce cas, comme ici on peut très bien comprendre pourquoi il est intéressant de gérer les deux niveaux. Mais dans les deux cas aussi, il y a eu la décision d'en faire un spectacle, enfin de générer une topographie à partir de là. Et du coup, c'est un moment de, c'est pas que le fait d'y arriver quoi. C'est aussi l'élégance avec laquelle on le fait. Là c'est une gratuité, pour le coup, que je trouve absolument superbe quoi. Y a... On sera, j'imagine, pendant très très longtemps, heureux de pouvoir profiter de cet espace qui a quelque chose, enfin, qui nous invite à un jeu et qui en même temps sert quoi. Ça n'a aucun des défauts de la BnF à côté, tout en étant à sa manière monumental. Et puis, y a aussi un côté nautique. Y a un côté nautique qui n'est pas du tout forcée en rien mais auquel je suis très sensible. Quand je vois des étendues en bois, comme ça, à proximité de l'eau, je suis embarqué. Y a rien à faire quoi ! En plus, y a des bateaux à côté *[rire]*. On est dans Paris mais en même temps un peu transporté ailleurs. C'est aussi un lieu d'observation. C'est un point d'observation des autres ponts parisiens. Moi j'adore ça. J'adore les ponts parisiens et... chacun différent des autres. Ça fait partie des joies de Paris pour moi. Voilà. Et puis pour moi, ces grandes vues dégagées qui rendent vivable l'extrême densité qu'il y a par ailleurs. Même si on n'habite pas tout à côté. *[Il reprend sa marche]*

Je t'ai dit que j'ai travaillé avec l'architecte qui a fait la station, il était aussi mon prof. J'ai un rapport particulier avec ce parc parce qu'il a été dessiné par Bernard Huet qui était aussi un de mes enseignants, d'ailleurs à l'époque, il construisait le parc. Si tu veux, je ne peux me défaire de l'association du souvenir de Huet comme personne qui était mon enseignant. Je ne peux pas m'en défaire tout en voyant ce parc avec sa métaphore de site archéologique qui superpose les tracés de différentes couches de l'histoire et qui vont construire une espèce de fiction à partir de ces superpositions-là. Voilà, la métaphore de base, si on peut l'appeler comme ça, étant celle de la ville comme un site archéologique. Je l'aime et en même temps il me dit un petit peu ce par rapport à quoi je me suis distancié *[rire]*. J'ai une lecture intellectuelle, son effet je le trouve par endroit assez agréable à vivre. Quand on a un enfant à Paris, on a l'impression, vraiment, de... non pas de pratiquer les parcs, mais de les habiter pleinement quoi ! Le nombre d'heures que j'ai passé dans les parcs parisiens avant que mon fils ait 8, 9 ans, je te dis pas ! Mais des jours entiers ! Les parcs sont le salon des jeunes parents, c'est très clair. Et y a des endroits ici où je me pose volontiers. Ici, on a pas mal joué au foot en fait, parce qu'il y a les grandes pelouses, toutes praticables, à la différence des parcs parisiens du centre. Toujours un peu humide, on rentrait toujours avec des vêtements un peu vert et marron mais *[rire]*, c'était pas très grave. On voit pire quand on est parent ! Mais, y a des gestes, par ailleurs, y a des gestes qui m'intéressent, je dirais sur le plan intellectuel, mais qui n'ont aucune valeur pour moi. Je jauge cela avec ma famille, et l'esprit que je suis en train de me détacher un peu de cette partie de mon existence quoi. Ce n'est pas pour autant que j'aurai envie de faire des critiques très fortes de cet endroit mais, il supporte de multiple manière de... Il permet, je dirais, des tas de façons d'habiter, des tas de lectures plus ou moins, je veux dire, intellectuelles ou intuitives. Il est, parmi les parcs récents c'est, il engage les gens d'une manière ou d'une autre. Chacun à sa manière, j'ai l'impression, de rentrer dedans quoi. Je l'aime bien pour ça. On est sur les grandes terrasses qui sont face à la Seine et qui font écho, très évidemment, aux terrasses qui sont sur les côtés des Tuileries. Finalement, on a profité de cette idée qui a été mise en œuvre au parc de Tuileries pour nous mettre un peu en hauteur par rapport aux voitures qui passent. Ça a été, ben je sais pas... Je préfère le rapport aux voitures de l'autre côté. Sur les marches de la BnF, j'ai l'impression d'être à la juste distance, mais y a aussi moins de passage. Ici, y en a beaucoup et on est plus proche... Ouhai, ça n'engage que moi, mais je me sens un peu envahi, ici, par les voitures. Alors que de l'autre côté, on est ami. Ici, on est un peu concurrent et je trouve que les vastes proportions, ces vastes espaces comme là où on est au bout du pont, il peut y avoir du monde parfois, mais moi je les sens comme étant un peu arides. J'ai pas envie d'être là. Je me déciderai pas comme ça de me poser là avec mon bouquin. J'irai beaucoup plus volontiers dans le parc en bas, et je me positionnerai par rapport à quelque chose. Ou bien, par rapport aux gens, c'est-à-dire aussi loin que possible, avec les miens sur la serviette ; ou bien sous un

arbre, le dos à un arbre ; éventuellement sur un banc. Voilà. Donc, le tout est coupé en morceaux. C'est un tout, c'est grand ouvert, mais en même temps c'est découpé, on a des petits morceaux qu'on a, et ça permet, malgré tout, rien que ces chemins qui traversent, de posséder un morceau quoi, on va le dire comme ça. On peut posséder un morceau mais les morceaux se ressemblent, mais ne sont jamais les mêmes. Parce que les arbres qui étaient là avant sont restés, ne sont pas plantés à des endroits, enfin, y a une non correspondance voulue. Les arbres sont là où ils sont. Ici, les pavillons sont au milieu de la pelouse alors que là, attelés à un chemin. Ils racontent pas la même histoire que les chemins. Ça fait pas mal de petits accidents, et c'est en fonction de ces accidents-là que je me situe. Ben tiens, voilà, une découverte. Lorsqu'on est face à une trame, ce qui te permet à l'intérieur de la trame de te poser quelque part et de posséder un petit morceau, c'est peut-être les accidents. La trame te donne une sorte de distance, de possibilité d'extension, de respiration, de ce que tu veux, voilà, selon l'endroit, y a des tas de choses qui peuvent jouer. Mais c'est dès qu'il y a un accident là-dedans, une chose qui fait qu'un endroit n'est pas égal à un autre, que tout se passe bien. Et quand il y en a pas, d'ailleurs, on ne sait plus où on en est²⁸⁹. Encore une fois, pour comparer avec la BnF, y a des jours où je suis paumé [*rire*] pendant 5 min, parce que les quatre coins se ressemblent à un tel point que je ne sais plus si je suis au Nord ou au Sud, à l'Est ou à l'Ouest ! Vraiment paumé. Totalement paumé. Avec le temps on arrive à s'orienter un peu mieux, mais parfois on oublie. Mais le plus souvent on peut s'orienter en fonction des œuvres d'art, en fonction des cafés, ce qui commence à faire que chaque angle est un peu différent. Après des années et des années que je fais usage de ce bâtiment, y a toujours un moment de temps en temps où je suis paumé quoi [*rire*] ! Bon... je n'aime pas du tout cette eau [*en parlant de la fontaine aménagée en cascade dans les grands escaliers reliant la terrasse au reste du parc de Bercy*]. Je n'ai pas, cette fontaine qui descend, je la trouve niaise ! Niaise, je suis désolé, c'est plus fort que moi [*rire*] ! Ça ne me parle pas du fleuve au-delà, sauf que je me dis : ben tiens, on a voulu me parler du fleuve. Mais du fait que l'eau commence beaucoup plus haut que fleuve pour terminer au niveau du fleuve... c'est n'importe quoi pour moi ! Je... Et puis ces espèces de bandes avec l'eau qui coule entre, on a fait ça, on aurait pu faire autre chose. Ça n'a aucun intérêt [*rire*] ! On a fait un dessous gigantesque. Les terrasses c'est comme les terrasses, comme j'ai dit, des tuilleries, probablement 3 à 4 fois plus large à des endroits, et ça fait un dessous qui est gigantesque, et encore une fois, à l'époque où j'avais un enfant, il fallait trouver des toilettes. J'ai découvert qu'il y a tout un côté louche du parc. C'est pas que le fait que les espaces soient tagués. Mais j'ai l'impression, vraie ou fausse, que ce sont des lieux de vente de drogue et de drague quoi. Je pense pas me tromper complètement. Là-bas, quelque part, y a un endroit où y a des toilettes, sous la terrasse et c'est pas super agréable. On y allait, en général on n'est pas craintif, mais ça fait partie de la géographie affective du lieu si tu veux. Je me plains même pas finalement, c'est la vie, c'est Paris. Je suis pas sûr que... À la limite je suis un peu malheureux que Paris soit si propre partout maintenant. Alors qu'il y a 15 ans tu avais quand même des coins qui ne l'étaient pas et je trouvais que c'était mieux [*rire*] ! Faut pas le prendre comme une espèce de critique mais... [*Silence*] Bon, sans commentaire. La fontaine finit plutôt mal en bas : une descente monumentale pour faire flaque d'eau sur le trottoir... j'ai un peu de mal à comprendre ! Mais bon. J'imagine que, enfin je sais pas... Non, je ne connais personne, enfin, j'ai pas le souvenir de gens qui mettent leurs pieds dedans par exemple. Si c'était une partie de l'escalier sur laquelle l'eau coulait, je pense que si on pouvait le comprendre comme ça, j'aurai eu plus d'affection. Mais, c'est même tout le contraire parce que, avec ces bandes, si on met le pied dessus, on glisse et on se casse la figure quoi. Ah ben tiens ! Ces espèces de redans dans lesquels y a des lieux... où il y a le cours de basket, je pense que plus loin il y avait un skate park, je ne sais pas s'il est toujours là, j'adorais. Là aussi, j'y vais plus, mais à l'époque ou mon fils avait 4, 5 ans, on passait beaucoup de temps à observer et parfois à aller dedans et à jouer. Je les trouve super agréables ces espaces. Voilà... Le côté site archéologique, l'esprit de superposition, enfin, l'approche par superposition donne ici des couches visuelles en 3D. Comme les rangées d'arbres, qui ne sont pas les mêmes sortes d'arbres, qui ne sont pas complètement parallèles l'une à l'autre probablement. Et du coup, on a des effets, des effets, comment dire, de... des vues un peu filtrées, un peu changeantes... y a des centaines de façons dont la lumière est captée par les arbres et les objets, et ça crée une vraie richesse ici. C'est un bonheur ça ! C'est vraiment un bonheur... C'est pas du tout aride cet endroit. C'est... Il n'a pas le côté gadget que certains parcs contemporains peuvent avoir. Tout naturellement il produit, il engendre une diversité d'expériences et... et je l'aime beaucoup pour ça. Et il semble aimer les vieux objets qui l'encadrent quoi. J'avoue que tout à coup quand on est à Cours St Émilion, c'est n'importe quoi. Je suis à Disneyland... Tu comprends, pour des milliers de gens qui sont contents d'y être, c'est toujours plein à craquer de monde dès qu'il fait beau. Mais personnellement, je trouve ça [*éclat de rire*]... Je-ne-l'aime-pas ! Je n'irai JAMAIS là pour manger au restaurant, jamais de la vie. À la limite c'est pas pire que faire ses courses à un autre centre commercial, c'est même peut-être un peu mieux, mais mon usage serait ça. Enfin, mon usage EST ça, mais une fois par année. Y aller parce qu'il y a un magasin que je

²⁸⁹ C'était le cas pour moi par exemple lorsque je faisais le relevé de l'esplanade, à compter les dalles, toutes identiques, l'espace vaste et uniforme ; à plusieurs reprises je reprenais mes décomptes avec toujours l'impression de me tromper. Les lampadaires, d'une certaine manière, étaient un peu de ces repères qui me permettaient d'assurer, de rassurer, mon relevé.

peux voir là, mais que je pourrais aussi avoir ailleurs, parce qu'ils sont tous comme ça de toute façon puisque c'est des chaînes ; éventuellement aller au cinéma parce que le film joue au bon horaire et pas loin de chez moi. Mais, je ne le dénigre pas à 100%, mais je ne l'aime vraiment pas quoi. Alors que j'aime beaucoup le MK2 de l'autre côté. Là, j'y vais volontiers. Quand je dois aller au cinéma, souvent je vais me dire : je veux voir tel film, est-ce qui joue au MK2. C'est cette idée de savoir que je vais rentrer dedans et de savoir que j'aurai, oui, d'accord, ils m'ont compris. Ils m'ont compris, même si l'architecture est assez banale finalement et que tout est très loin d'être parfait, ils m'ont compris en ce sens que les cinémas ont des fauteuils confortables, le son est bon, quand je sors du cinéma y a des cafés à proximité mais aussi des librairies où je peux acheter des DVD ou regarder, et ça fait une expérience qui, disons, dans l'ensemble, qui marche très très bien pour moi. C'est aussi un lieu où il y aura des librairies ouvertes alors que les librairies seront fermées ailleurs. Sauf à St Germain des Prés par exemple. Voilà quoi ! C'est le contraste entre les deux côtés. *[Silence. Nous reprenons la direction de la passerelle Simone de Beauvoir. Long silence en marchant]*

[Il s'arrête et reprend la parole sur la passerelle, au-dessus des voies de circulations du quai de Bercy] Les choses ont commencé à bouger du côté de Bercy et, enfin, j'habite Paris depuis 1990, et j'étais étudiant un semestre il y a longtemps avant, enfin, y a quelques années avant, et euh... Les travaux ont commencé et ensuite on a commencé à réfléchir et à mettre en place des choses de l'autre côté. Donc on a vécu, on ne peut pas dire que ça a pris beaucoup de temps de mettre tout ça en place. Du côté de la BnF c'était fulgurant même. Mais, c'est long à vivre quand même quand tu as face à face de grandes choses qui se passent, de part et d'autre de grandes choses qui se passent, et qui ne sont pas liées. Donc il y avait une attente de ce pont. Je pense que pour la plupart des gens, c'est, ce qui se passe d'un côté est là pour vivre avec ce qui se passe de l'autre. Mais on ne pouvait pas passer. Et ce n'était qu'au fruit d'un grand détour qu'on n'a pas le temps de faire dans l'espace d'une balade quoi. Et donc je pense qu'on est toujours dans des années, bon, ce pont, on va lui souhaiter mille ans de vie, mais on est dans les 10 ou 20 premières années d'existence, non seulement de ce pont, mais aussi du cadre qui l'a rendu nécessaire, d'accord ? Et je sens encore cette espèce de sensation : ouf, je peux traverser. C'est drôle ! Parfois, je ne sais pas, c'est peut-être pas vrai, mais j'ai l'impression, là je te parle en tant que collègue, qu'il y a des dimensions de la mémoire d'un espace [auxquelles] on n'est pas assez sensible. C'est-à-dire, bon d'accord, on a peut-être tendance parfois à laisser les temps de développement de la ville, les moyennes durées, pas vraiment les longues durées, aux historiens, alors qu'on les ressent en nous, on les porte en nous peut-être un peu plus, enfin, c'est une pensée que j'ai depuis quelques jours. Je suis sensible au fait qu'à l'échelle de 20, 30 ou 40 ans, sa vie et la vie de ses parents, il y a vraiment, vraiment une place importante à faire, sans doute, à la mémoire. Pour moi ce lieu est saturé, vraiment saturé de souvenirs que je ne peux pas sortir du contexte de moment de changement de la ville. Ma pratique des quais ici, je passais à vélo à une époque donnée très très régulièrement. Maintenant j'aurai tendance à passer de l'autre côté parce que c'est aménagé pour moi et j'aime bien etc. Ici, je venais souvent avant. Il y avait un côté, avant que le pont arrive, et avant que ces bateaux arrivent, assez intimiste ici. Même à un point un peu choquant parfois. Mais je ne vois plus par exemple, je ne vois plus les pêcheurs sur ces pontons. Je les voyais avant. Je ne vois plus les amants, je ne vois plus les gens qui se bronzent tout nus, et à l'époque y avait ça. C'était un mélange d'activités où, ceux qui ne pouvaient pas aller à la campagne, on allait là quoi *[rire]* ! Alors que c'est complètement minéral ! De l'autre côté, un peu pareil. Ces espaces sont devenus publics, agréables, on est heureux de voir comme ils sont maintenant mais ils avaient une vie un peu plus bigarrée, des côtés secrets, pas toujours avouables, le plus souvent avouables mais parfois un peu moins. C'était intéressant, ça donnait du relief. Et le pont, le pont est LE grand événement, si tu veux, qui fait basculer les choses. Enfin, tout aussi important en soi que les développements de part et d'autre. *[Silence en marchant]*

Oui, et pour cette histoire de temps, on a fait des aménagements. Y a le haut et y a le bas, y a plus bas encore. Y a parfois des reliefs assez complexes sur les berges ici. Y a toujours du monde, mais jamais tant de monde que ça. Sauf quand il y a une fête sur un des ces bateaux. Et euh... y a un côté un peu émouvant et assez rassurant aussi en ce sens que, on a fait tout ça, qu'on a dépensé pour faire tout ça et que maintenant on est en attente d'accueillir le public pour lequel on l'a construit, et qui n'arrivera peut-être pas avant une vingtaine d'année. Tu vois ce que je veux dire ? Ça, on a rarement cette expérience maintenant, je crois. Alors que cette idée que, le sens de, la ville est construite, on peut faire une chose, on peut construire un édifice pour ce qui va arriver dans 30 ans quoi. Ici on a un peu ça encore. Même si je peux être très ému par le côté imprévisible, très changeant, on a des vitesses de changement très rapides, par exemple de Ivry, là où j'habite, quand je viens ici, je suis un peu ému par la confiance qui permet de construire dans la, avec une autre durée de temps en fait. Ceci dit, je ne pense pas que ces marches de la BnF ne vont jamais servir à grand-chose. Hélas. C'est un... À part être un revêtement de grand luxe, pour les magasins de livres qui sont au sous-sol... Voilà. De temps en temps y a une personne mais... y a quelques personnes qui prennent le déjeuner assises sur les marches avec vue sur le fleuve mais il est tellement plus agréable de passer de l'autre côté ! Au lieu d'être dans ce rapport qui pour le coup devient trop proche avec les voitures. Tout ça c'est de la pure rhétorique. Voilà... Dans le mauvais sens du terme. *[Silence]*.

[*Nous traversons le quai François Mauriac et commençons à gravir les marches de l'esplanade. Il s'arrête dans la volée de marche du milieu*] C'est assez saisissant ces petites balustrades qui semblent être en train de trébucher et de tomber, de tomber... Voilà, on a l'impression, parce que les [montants] sont, ne sont pas verticaux mais callés à 45°, pour moi, on a l'impression de choses fragiles qui pourraient, d'un moment à l'autre, être emportées par le vent parce qu'il y a une perte d'équilibre. C'est chic. C'est chic mais en même temps, y a vraiment des gens qui se cassent la figure tous les jours sur ces marches. Y a vraiment des gens qui se cassent la figure, et en plus, qui se casseraient moins la figure s'il y avait des balustrades continues du haut en bas. Mais l'architecte, bien évidemment, n'a pas supporté de faire des montées directes quoi! Si on est vraiment de ces personnes qui ont peur de se casser la figure, on va monter LÀ, traverser pour venir ici pour retraverser et monter là. Le seul vrai vide, voilà, le vrai vide dans ce cas, c'est le vide dans la tête de l'architecte, à mon avis. [*Silence jusqu'en haut des escaliers*]

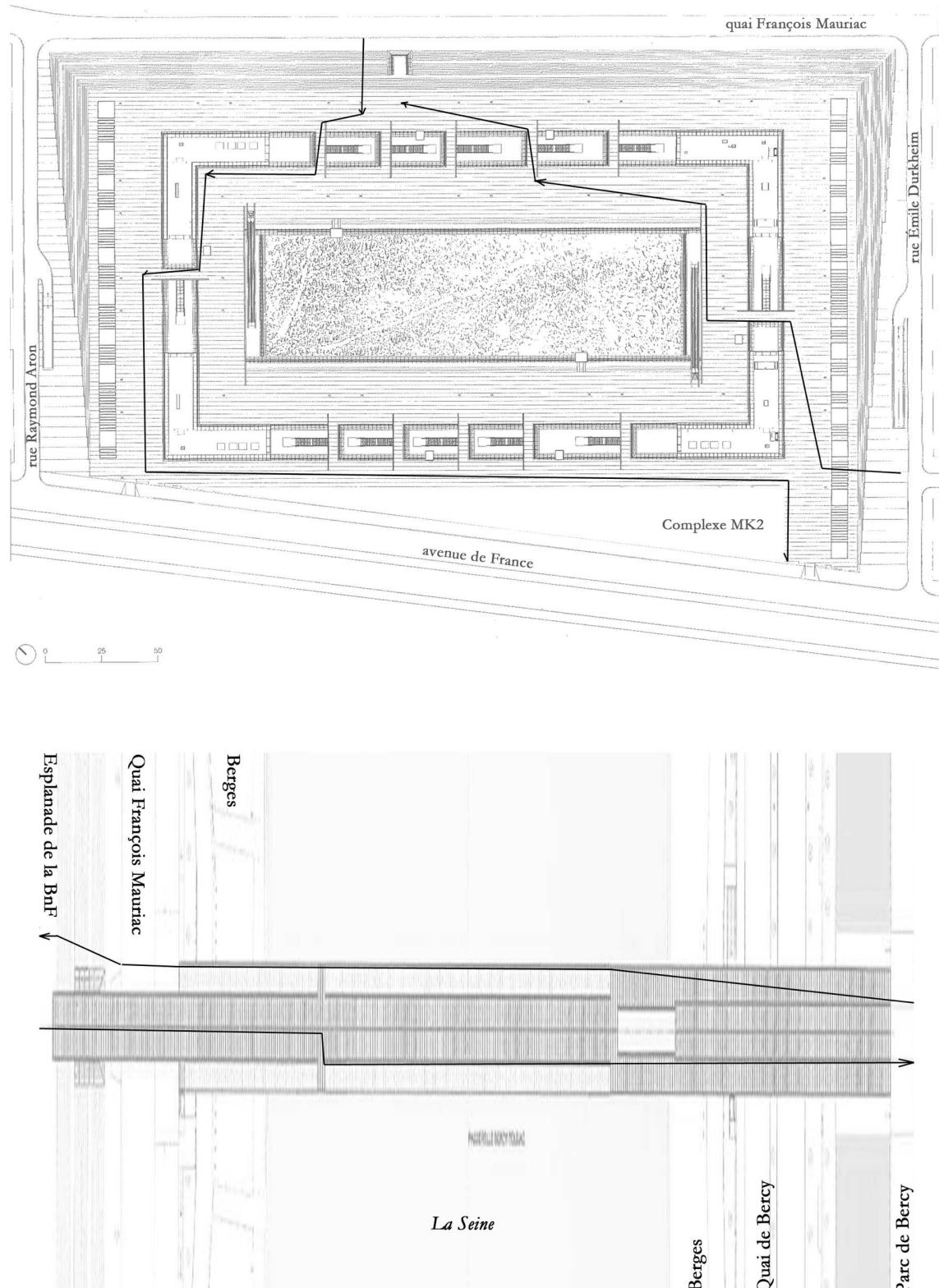
Ceci dit, ces tours sont d'une élégance, d'une beauté terrible ! [*Rire*] Je les trouve très très belles. Sur ce point, y a rien à dire. [*Silence en marchant sur l'esplanade*]. – *Tout à l'heure vous parliez d'accidents qui permettent de s'établir dans le parc de Bercy, sur la passerelle, est-ce qu'il y a de ces accidents ?* – Non, non, il n'y a pas d'accident, mais par contre il y a ... il y a quelques moments... Ce n'est quand même pas rien de faire deux lignes sinuées qui s'entrecoupent. Là où elles s'entrecoupent, je crois qu'on n'a pas besoin d'être architecte pour chercher à voir comment l'événement à lieu quoi. Qu'est-ce qui se passent quand les deux se croisent ? Donc moi j'ai tendance à ralentir le pas là où la rampe du haut rencontre la rampe du bas et à regarder ce qui se passe à l'intérieur. Il y a toujours un moment où mon regard tourne de l'eau vers l'intérieur du pont et je regarde ce qui se passe au milieu. [*Long silence en marchant*]

J'aime beaucoup les clous [*à propos des platines de fixations des dalles de lames de bois de l'esplanade*]. Ils sont superbes. Ça dit, pour moi ça dit : « nous avons bien fait les choses et nous voulons que ça se voit » [*rire*] !... Ils renforcent le rythme et y a une espèce de musique qui s'installe parce qu'il y a le rythme qui se joue, qui s'installe, enfin une musique qui se met en place entre ces clous, enfin ces espèces de plaques, et puis, si tu veux, il y a le fait que tout ça soit scandé par la largeur, par la dimension qu'il y a entre les lames et puis les traits, les longs traits dans l'autre sens [*platines, espaces entre les lames de bois et les longues lignes qui se dessinent de l'alignement des dalles de lames*]. Entre ça et le mouvement de mon corps et le rythme de mes pas que j'entends très bien sur le bois, je ne m'ennuie pas à faire le trajet. J'ai conscience personnellement de ça, et tous les jours je le ressens et c'est un petit plaisir du lieu quoi. [*Nous continuons d'avancer en silence*] Voilà, tu vois ? On est à l'ombre de la tour, et cette ombre pèse LOURD quoi. [*Rire*] Elle a une lourdeur qui lui est prêtée par la tour qui l'a créée quoi, c'est drôle ! C'est un événement. Et même quand on bouge, c'est beaucoup plus froid. [*Silence tout en avançant*]

Bon, l'idée d'avoir le MK2 ici je trouve super. Ça aurait été mieux si on avait pu faire quelque chose avec la terrasse. La seule option possible pour les commerçants, c'est de mettre les tables de l'autre côté. C'est pas mal non plus, mais il n'y a pas de raison qu'on n'ait pas des tables des deux côtés. Sauf que monsieur Perrault n'en a pas voulu ! Ah voilà, sinon [*rire*], ces trucs-là [*poteau métalliques du MK2*], j'ai l'impression que si je donne un coup de pied juste un peu plus fort que ça, je pourrai le craquer et le faire partir du reste. C'est beaucoup trop anecdotique, conceptuel dans un mauvais sens, pour tenir contre une architecture de, aussi, disons aussi sérieuse malgré tout que ça [*que celle de la BnF*]. Que le reste soit banal, comme qualité forte c'est très bien, c'est pas un problème mais... Y a ce côté... c'est la fâcheuse tendance des architectes français de créer des gestes un peu... qui se veulent... ah je sais pas, on les appelait conceptuels... ce qui ne convainc pas. [*Silence*] Ça participe aussi au rythme des murs, même si c'est pour la mauvaise cause quoi. [*Silence*] En fait, des murs qui scandent comme ça [*à propos des parois métalliques au bout des patios*], on aurait bien aimé les avoir pour couper le vent et donc pour pouvoir installer les cafés. Ça aurait été super [*rire*] ! Mais pas pour ne rien faire. [*Silence, toujours en marchant*] Il fait toujours froid ici [*passage entre la tour T3 et le MK2*], c'est frais donc l'été on peut être content de ce petit passage. Mais la plupart de l'année il fait un peu frisquet quoi. [*Silence*]

Oui bon, ce coin devant le MK2 fait place et je pense vraiment que cet espace fonctionne vraiment comme une place. C'est-à-dire que les gens viennent spontanément l'occuper, pour se poser, pour retrouver des gens pour aller prendre un café (...) [*propos très difficilement audibles à cause du vent vraiment très fort à cet endroit*] y a des tas de petits gestes (...) et qu'on peut faire ici comme poser son sac sur les bancs, attendre en profitant de l'abri du vent par la façade. Du coup, y a toujours des petites choses qui se passent, y a toujours du monde (...). Ça ne vit pas de façon très spectaculaire (...). Malgré le changement de surface, moi j'ai pas une grande mémoire du moment de changement entre le bois et la pierre, du moins plutôt le béton ici. (...). – (...) – (...) peu à peu les gens ont commencé à venir (...)

Parcours commenté BS – 24.04.09 – 14h30



[Début de parcours dans la station, au passage des portes vers le métro] Donc je ne connais pas du tout cette gare. En fait je connais juste le RER parce que de temps en temps j'ai pris le RER, mais j'ai jamais pris la 14 du coup.

[Silence] Donc le principe c'est que je me déplace par moi même, que je sorte et que je me dirige vers la bibliothèque. D'accord. Bon on va sortir. Euh je sais pas, on va essayer de voir les différentes sorties comme je connais pas du tout la station. On m'a parlé tout à l'heure de la rue du Chevaleret, donc j'aimeraï peut-être sortir de ce côté-là pour voir où ça mène. On vient d'entrer par l'avenue de France je crois, donc on va aller voir. [Long silence] – *Comment est-ce que vous percevez cet espace ?* - Ben la gare c'est un peu labyrinthique parce qu'y a, je sais pas y a comme une espèce d'architecture, je sais pas on dirait qu'il y a comme des arcades et tout ça donc on ne sait pas trop... C'est immense ! Parce que là... Je pense sortir rue du Chevaleret. Sinon les indications sont plutôt bonnes. En même temps c'est fou parce que ça paraît toujours désertique parce que y a des longs couloirs et donc on n'a pas l'impression qu'il y a beaucoup de monde. Quand on arrive au métro on se rend compte que oui, y a beaucoup de monde. (...) Là je ne sais pas du tout où nous arrivons. C'est encore un espace immense avec un grillage au plafond.

Effectivement, je vois pas trop où on est... Si en fait je crois qu'on est en bas... On est dans une petite rue qui à l'air plus ancienne et faut monter par en haut. On va monter les escaliers je pense, pour retourner, ah oui, je vois un bout de la bibliothèque. Ceci dit, c'est quand même agréable d'arriver dans cette rue parce que c'est plus humain que les grandes entrées avec tous les immeubles qu'il y a autour. [Silence en montant les escaliers de pierres depuis la rue du Chevaleret pour rejoindre la rue Neuve Tolbiac] Donc là on arrive... dans un espace plus connu [essoufflée]... Donc la rue de Tolbiac où y a tous les bus que moi je prends d'habitude [rire] ! Donc on est dans un espace encore en chantier... Et je me rends compte que c'est l'entrée que je prends parfois quand je prends le RER, l'entrée de métro, là [bouche de métro à l'angle de la rue Neuve Tolbiac et de l'avenue de France]. En fait quand je viens de temps en temps à la bibliothèque, enfin j'y vais pas souvent à la bibliothèque proprement dit, mais je viens voir des fois les petites expos, ou je vais au MK2. En fait j'aime pas passer par l'avenue de France parce que y a toujours... J'aime pas les cafés, c'est bête mais je trouve ça... J'ai l'impression qu'ils sont trop chers et que c'est trop des marques... Enfin des marques, des enseignes qui me donnent pas envie. En fait je trouve ça très faux, je sais pas pourquoi... Et puis tout le quartier même, à chaque fois que je viens, à part la petite rue là, en bas, rue du Chevaleret là où on est arrivé où c'était un peu plus ancien. Je sais pas, j'ai l'impression, on est face à des immeubles qui sont des architectures, qui sont des grosses palissades et que tout est rajouté. Même si y a de la végétation, par exemple, la végétation elle a été rajoutée là après quoi, je sais pas comment dire, les arbres n'ont pas poussé sur place, on les a ramenés. Et je sais pas, je trouve que ça me dérange un peu... Surtout que cette avenue elle est pas très accueillante parce que : elle est large, y a les... oui, y a pas de rupture dans l'espace, on le voit comme une grande perspective et c'est pas... y a pas de petits coins où notre regard y peut se poser... En général je descends à l'arrêt de bus qui est là-bas, c'est le 64, et je passe entre. Là y a des habitations, on va passer par là, y a des jardins intérieurs avec les gamins qui jouent... C'est plus sympa que les grosses devantures et les gens qui se font bronzer à la terrasse. En fait, ce qui est assez drôle c'est que, par rapport au week-end, c'est vraiment animé la semaine alors que le week-end y a jamais personne. [Silence] Ici on est sur la rue de Tolbiac, pas très loin des frigos. En fait souvent, je passe par là où y a le tabac, les quelques fois où je suis venue, et alors ça c'est [rire] !... Voilà, chacun on a notre perception de l'espace mais en fait le tabac, c'est vraiment les piliers de comptoir qui sont là et [rire] les irréductibles ! Bon voilà, moi j'aime bien, des fois moi-même j'aime bien me mettre dans un bistrot où j'ai l'impression qu'il y a des gens du quartier qui sont là et donc ça me fait rire... parce qu'il est particulièrement miteux en plus ce tabac-là [rire] ! ... Là on arrive, y a toute une ligne de bureaux et là c'est un peu le seul immeuble dans le quartier où y a des habitants. Donc, ça se ressent parce que là y a une librairie, y a des p'tits commerçants, enfin le marché. Voilà le jardin dont je parlais. Donc là on arrive et c'est plutôt plus sympathique... Les irréductibles [rire]... Et c'est plus silencieux aussi, parce que sur l'avenue y a du monde. Voilà, alors là y a un petit espace avec des habitations, et c'est quand même plus agréable, on voit tout de suite que ça vit plus que les grands immeubles avec les entreprises... Surtout quand on vient le week-end, les côtés où y a juste les entreprises, y a jamais personne, c'est toujours, voilà, les bureaux sont fermés... Alors qu'ici, on entend les oiseaux ! Et l'autre problème, je trouve, par rapport à la bibliothèque, c'est tellement grand qu'on sait jamais par quel bout rentrer. Et l'avantage c'est, quand on arrive par là, on n'est pas loin de l'entrée ! Alors, une rue totalement désertique [rue É. Durkheim], alors qu'à côté y avait plein de voitures... Avec le parking...

[Nous montons les marches de l'esplanade, repère sonore des pas sur le bois] Donc la BnF, monstre sacré [rire] ! On arrive là, c'est impressionnant quand même. Même si y a des escaliers partout pour nous dire de venir, quand on arrive c'est un peu désert... On se sent un peu seul dans cette esplanade mais... en même temps des fois ça fait du bien de temps en temps d'avoir un peu d'espace vide, un peu dégagé... Même si ça fait un peu hall, pas comme les parkings, mais un peu... ouhai y a le côté un peu désertique et puis avec ces... ces... ces panneaux qui empêchent de tomber dans les trous, on se sent un peu cadré là-dedans. Et en même temps c'est sympa le bois, c'est vrai que c'est un des rares endroits où on peut se poser. Alors je me souviens, j'avais fait une nuit blanche, alors c'était au tout début, je crois que c'était quand Delanoë c'était fait poignarder, c'est ça il s'est ? Bref, c'était une des

premières éditions et c'était la première fois que je voyais la bibliothèque et c'est là où y avait, sur les marches y avait des projections et puis... Je connaissais pas du tout.

Mais ce que j'aime beaucoup ici c'est quand même le jardin. Mais le jardin on le voit mal, d'en haut. Il faut aller à l'intérieur pour le voir... Et là encore en fait, je crois que c'est le meilleur point de vue que j'ai trouvé, parce que, à chaque fois en fait, on se met sur les côtés avec les espèces de barres, et du coup on voit moins bien. Et finalement ici, on voit bien.

Et donc, ce que je disais, l'avantage en arrivant par là, c'est qu'au moins, on est près de l'entrée [*entrée Est*] quand on veut visiter. Parce que c'est vrai, moi je fais surtout des expos. Et puis en général, là je crois que sur l'esplanade ils vont remettre un truc. Je sais qu'une fois j'étais venue, je sais pas ce que c'est. C'est des événements, ils montent une tente. Et quand je viens là, en général je ne viens pas toute seule et donc je vais au MK2 voir ce qu'il y a. J'ai jamais été au MK2 ici mais à chaque fois je vais me renseigner. Mais c'est rare que j'arrive de l'autre côté par exemple. C'est toujours par là que j'arrive, y a pas... par la passerelle. En fait c'est plutôt en général que je pars de la bibliothèque pour aller vers Bercy. C'est rarement dans l'autre sens. Voilà le MK2... Si, je suis déjà venue au MK2. C'était pour la nuit des courts-métrages. [*Silence*]

Là c'est comme je disais, on n'a pas une trop belle vue, je trouve, avec les trucs devant... Ou alors c'est l'impression que j'ai parce que là c'est plus fleuri, enfin, y a plus de feuilles, alors qu'en hiver j'ai l'impression de rien voir mais c'était peut-être juste parce que c'était l'hiver. C'est étrange parce que j'ai l'impression qu'on les voit bien... ils dépassent même. Ce qui est dommage c'est qu'il n'y a pas quelque chose qui traverse, parce que c'est tellement grand... il faut faire tout le tour.

Alors ce que j'ai jamais compris ici par exemple, c'est les p'tits, les p'tis espaces, là [*à propos des petits patios entre les tours*]. Y a rien en fait. Peut-être qu'y a quelque chose, mais à chaque fois que j'ai vu des petits espaces, j'avais l'impression que c'était totalement désertique à côté du grand espace [*grand patio*]. L'histoire du jardin, en fait, je trouve que ça ressemble à ce que je disais tout à l'heure dans la rue, parce que c'est ça qui, et puis même le jardin [*Jardin des Grands Moulins*] qu'on a passé tout à l'heure, là où y a la passerelle à côté de Béton Salon²⁹⁰, en fait c'est que, on vient et c'est totalement artificiel. On vient ramener des choses. Et ici, je me souviens, donc c'était demandé par Mitterrand, et là il voulait ramener des espèces d'une forêt ou je sais pas quoi, et donc il a carrément transplanté des arbres en grand et il les a mis, d'ailleurs on voit les câbles puisqu'ils ont pas fait leurs racines, enfin, leurs racines se sont pas développées sur place ils sont plus fragiles, enfin c'est... Je sais pas. C'est vrai que ça me fait bizarre de me dire... Pour moi la nature c'est fait pour passer par dessus tout le reste et là, on vient et : « ok, on va faire une zone avec des habitants » et... on a peu le même problème à Béton Salon mais en fait c'est qu'y a pas de vie de quartier, y a pas de passé, c'est tout qui arrive et qui... on vient et on plaque des choses et puis y a rien qui. Finalement ça prend du temps tout ça, c'est pas immédiat, c'est pas quelque chose... Même si les promoteurs aimeraient bien que d'un coup ça marche en disant voilà, si on fait des architectures où finalement les gens ils peuvent se croiser et en même temps ils se voient pas ou... Alors qu'en fait, c'est beaucoup plus long que ça quoi. C'est des choses qui se font naturellement. Mais bon, je vis pas ici et peut-être que je me trompe aussi et qu'il y a quelque chose. Mais bon, j'ai pas l'impression qu'y ait une ambiance... à part au p'tit bistrot d'à côté où ben finalement [*rire*], la soif appelant les hommes, ils sont obligés de se retrouver là, mais bon, ça manque un peu de lieux de vie.

Là on est un peu au zoo. On se fait regarder par les bureaux. [*Silence*] On ressemble plutôt à des fourmis en fait ! Parce que quand je vois la taille des gens par rapport à l'espace... C'est bizarre parce que je me souviens, les globes de Coronelli avant, ils étaient pas dans la même aile, et plutôt que de passer par l'extérieur, il faisait beau d'ailleurs quand j'étais venue, je crois qu'on va au plus près, on était descendu directement en bas et on était passé par l'intérieur. Même pour voir le jardin. Il faisait beau pourtant, on aurait pu passer par l'extérieur, mais je sais pas, comme on arrive pas bien à identifier où sont les entrées, du coup, plutôt que se tromper, on est passé directement par l'intérieur plutôt... Ouh là quand ça cogne, y a pas beaucoup d'ombre...

Je vais juste regarder quelque chose parce que j'ai l'impression qu'il y a rien [*à propos des petits patios, elle va se pencher au-dessus de l'un d'eux*]. Voilà, y a juste du gazon... Alors l'hiver c'est un peu triste parce que, là encore c'est vert avec des p'tites fleurs, mais sinon, c'est un peu de la terre grise. Ah, je crois que c'était là la projection qu'y avait à la Nuit Blanche...

Là c'est super sympa la passerelle, j'avais bien aimé... Parce que, quand on se promène le dimanche comme moi, c'est sympa d'avoir un parc à proximité, qu'on puisse rejoindre sans passer par les voitures. C'est celle-là la passerelle, oui ?! En plus elle est ludique. On peut choisir. Ah ben c'est drôle y a toujours, enfin moi je l'ai, enfin les quelques fois où je l'ai prise, y a les enfants qui veulent passer sur le côté, les parents qui veulent passer dessus, les amoureux qui se séparent genre : « oh t'as vu, non, on fait pas notre chemin ensemble » [*rire*]. Les vélos qui passent là où ils peuvent.

²⁹⁰ BétonSalon, Centre d'art et de recherche pluridisciplinaire, 9 esplanade Pierre Vidal-Naquet, Paris 13.

Et voilà, on évite les voitures. [Silence] L'inconvénient c'est que, quand il fait soleil comme ça, encore que là le soleil est pas trop fort mais, tout est clair et ça éblouit vachement les yeux. Même à la BnF, ou les quais, ou même la passerelle aussi quand il y a les reflets de l'eau en plus.

Et donc moi, c'est systématique, je passe dessus [rire] ! – *Il y a une raison particulière ?* - Ben j'aime bien être en haut en fait, et puis pour voir, pour pouvoir voir sans avoir quelque chose au-dessus parce que quand on passe par en dessous, je trouve qu'on a... y a les ombres et puis je pense que... oui, on se sent en dessous et on voit mieux d'en haut et puis sinon on est un peu au même niveau que les voitures. Mais bon après, si je suis avec quelqu'un qui passe par en bas, je passerai par en bas mais je pense que, assez naturellement on passe par le dessus. Alors je ne sais pas si le monsieur devant a laissé ces enfants en bas ou pas, mais y a toujours quelque chose qui se passe avec ces deux côtés à chaque fois. J'aurai du mal à choisir en bas, je sais pas pourquoi je... C'est peut-être plus drôle aussi parce que ça monte, ça descend, ça monte, ça descend... Je pense qu'y a une question de point de vue, je pense qu'on a un meilleur point de vue d'en haut. [Silence]

Oui c'est vrai qu'y a pas ??? Et je sais plus ce qu'il y a au centre, entre les deux... Oui tout à l'heure il faudra repasser parce que... entre les deux... Je pensais qu'il y avait un autre passage mais c'est vrai qu'en fait c'est un peu bête parce que ça passe par le dessus... On a l'impression que c'est deux choses qui s'entrelacent mais non, c'est pas possible sinon... [Silence]

Là on arrive à... parc de Bercy. Qui est un parc assez étrange. En fait c'est ferme parc parce qu'il est tellement cloisonné, en fait y a tellement de portions différentes que ça fait pas parc. Y a comme une progression un peu. Un peu parc d'attractions : vous allez à tel endroit et puis après c'est à tel endroit, c'est, c'est... des choses différentes. [Silence]

Y a du monde sur les pelouses, il commence à faire beau ! On aimerait bien nous aussi se poser dans le parc [rire] !... Ce qui est pas mal aussi dans ce parc, et je pense que c'est un projet d'urbanisme, d'avoir cette butte, vraiment ça isole des voitures. On peut facilement... Voilà, quand on était sur la passerelle, on entendait beaucoup les voitures et puis voilà, on arrive ici et tout de suite ça disparaît. [Silence] (...)

On va prendre par le bas la passerelle, comme ça je vais pouvoir voir si au centre il y a quelque chose ou si y a un trou [rire]. En même temps, ça serait bizarre qu'il y ait quelque chose parce que je sais pas pourquoi quelqu'un irait en dessous l'endroit du pont où ça monte. Peut-être que y a que moi qui vais y aller parce que je veux voir [rire] ! [Silence] Donc nous reprenons la passerelle de l'autre côté. Alors ça va me donner un autre point de vue parce que, si c'était sympa de ce sens là, de la bibliothèque vers le parc parce que c'est vert, de ce côté là c'est des gros bâtiments [rire] !... Et on voit vachement les poteaux, qu'on remarque pas d'habitude, les lumières. [Silence] Oui, on fronce les yeux, c'est trop blanc. On voit ces tours et là, quand on arrive, on voit que c'est tout vide au centre. On a même l'impression que c'est deux choses séparées tellement c'est long...

Et là, qu'est ce qu'il y a ? Ah ? Ah ? On peut... Aaaah y a des bancs ! D'accord ! Donc, c'est un arrêt à l'ombre... Donc voilà, c'est pour faire une pause à l'ombre. Mais la vue n'est pas extraordinaire quand même mais bon... La question est [vent fort dans l'enregistrement, il couvre la voix] (...). Enfin, on voit que ça peut être un lieu de squattage parce que y a des trucs, des traces de bières. Dormir sur un banc, littéralement [à propos d'une personne étendue sur un banc]. Ou dormir dans le pont... Alors y a un truc d'écrit [à propos des pictogrammes incrustés dans la passerelle]... c'est dit : interdit aux chiens, interdit aux vélos, aux machins... ah je pensais que... attends, je comprends pas, c'est juste en bas ?... 80 mètres... Je crois qu'on a le droit de monter mais qu'on n'a pas le droit de descendre. [Silence]

[Arrivée sur le quai F. Mauriac] Donc là on va monter sur les marches du savoir ! On va savoir si on arrive à passer les deux portes du Sphinx ! Oui, c'est bien le Sphinx ?!... Ah oui y a plus de... bon... C'est vrai que ça impose un peu et... Je trouve cette architecture assez... assez... dans l'idée assez intéressante, mais en même temps je trouve ça assez impressionnant parce que c'est... Effectivement, la grande esplanade avec les bâtiments... J'ai jamais travaillé là, c'est vrai que je fais pas de recherche mais c'est vrai que c'est pas... En fait je connais quelqu'un qui travaillait là, qui préférait venir ici qu'au Centre Pompidou parce que, au Centre Pompidou y a toujours plein de monde, donc pour ça il était tranquille, mais je trouve que ça a, ça en impose un peu. Mais en même temps c'est vrai que le fait d'être isolé c'est pratique... On peut y aller... attention [traversée des voies de circulation pour piéton]...

Voilà... En tout cas y a beaucoup de marches. [Silence en montant]

Donc là en fait, on peut pas aller en face. Même si on a l'impression que c'est proche, il faut faire tout le tour. [Silence]

En fait c'est trompeur de passer par là car il faut faire le tour... C'est bizarre quand même ces espaces verts là... ça peut jamais être investi. Y avait une, oui, je crois que c'était l'ambassade de France à Berlin, où y a des petits espaces comme ça, différentes hauteurs de jardin, mais eux par contre ils mettent des choses à l'intérieur. Ça me fait penser un peu... c'est... ils mettent des sculptures ou...

Ce qui est pas mal en fait c'est que les barrières sont à hauteur d'homme, en fait les marches sont en fait, on est un peu en contre bas et en fait ça fait un peu comme si ça plongeait, comme les piscines qui ont pas de rebords, qui

donnent directement... En fait sur les photos ça rend bien, mais j'imagine que dans la réalité ça doit pas être si joli. Mais sur les photos à chaque fois on voit que la piscine elle tombe...

En fait je me suis toujours demandée si ça bougeait les panneaux. Ça doit bouger, mais je suis déçue à chaque fois de pas les voir fermés. C'est joli comme ça, fermé, mais quand on les voit ouverts après avec les bureaux c'est moins... Et je me dis : par rapport au soleil, même si c'est incliné, ils ont quand même le soleil, ça protège pas. C'est pas comme les rideaux où la lumière rentre mais elle est plus tamisée. C'est pas mal l'idée de mettre des plantes derrière... Voilà, le seul brin d'ombre. Ça repose les yeux. Et les poteaux, oui, les... j'avais jamais vu, enfin j'avais jamais fait attention mais c'est quand on est arrivé tout à l'heure que je me suis rendue compte que c'était très très très haut par rapport à des... des lampes ordinaires de ville. Et y en a beaucoup en fait, ça fait comme un petit champ. C'est un petit champ de lumières, comme les... les paratonnerres en fait... Je sais pas si c'est éclairé la nuit ? Je sais que les bâtiments sont éclairés parce qu'on les voit du métro ou tout ça, mais je sais pas si le LIEU, ou alors c'est la forêt qui est éclairée ? En tout cas ils ont pas l'air orienté... Ah ! non, c'est pas pour éclairer... Non c'est vers le bas... J'avais jamais remarqué, c'est ma mère qu'est allée voir l'exposition sur [Dominique] Perrault, et elle m'a parlé du grillage qu'est là, sur le côté. Et je crois que c'est tissé enfin c'est... c'est tricoté quelque chose comme ça. [Silence]

Il est drôle cet immeuble entre les deux tours en face. C'est quoi ? c'est les tours [Ouest]. En fait il a l'air plus... ouhah... il a l'air plus ancien. Autant celui-là c'est [vent] (...) alors que celui-là il est plus basic, plus... En même temps ça joue un peu sur les portes de la bibliothèque. Quand elles sont ouvertes ça fait un peu le même effet...

Là on se dirige vers le MK2. On voit bien d'ailleurs quand on est sur le pont le logo au loin. [Silence]

Je crois que je suis jamais allée par là-bas... Je sais pas si c'était avec tous les bâtiments, le MK2... C'est encore le MK2 derrière ! Dit donc, c'est immense ! Parce que y a le bois qui va jusque là bas... Je pense que ça a dû être prévu, mais en même temps c'est pas la même... ça ressemble pas trop à la bibliothèque. [Silence] Je sais pas si l'enregistrement ça va donner quelque chose parce qu'y a tellement de vent que... Et voilà, c'est ce que je disais ! On transplante des arbres et voilà, maintenant ils sont tous morts ! Ils sont pas habitués. Ou alors c'est... C'est bizarre... ils ont quand même l'air d'être morts...

Là on est sur la grande avenue où je pense qu'il y a les bus parce que... à chaque fois que je suis venue ici c'était le week-end et y avait pas de voitures... Alors c'est très long. C'est tout droit. Ça longe une voie ferrée et là on voit les petits arbres qui essaient de prendre l'espace mais y a pas grand-chose. Et la fin de la bibliothèque que je ne connaissais pas. [Silence]

On voit les bâtiments derrière la BnF, et celui que je disais qui était peut-être plus vieux, il est pas vieux. Mais c'est peut-être le style un peu, qui donne cette impression. Je me rends compte que c'est pas très agréable comme place derrière parce qu'on a un grand espace de bitume avec des motos et des scooters. Ouf. Ça sert à rien quoi, je sais pas, à moins qu'y ait un marché mais je crois pas, y a pas de traces... On a un peu l'impression d'être dans un no man's land... y a pas grand-chose... Là y a rien. C'est simple, y a des rues avec rien. (...) Sur ce point, je trouve pas que ce soit un espace public du tout. Les seuls moments où pour moi c'était un espace public c'était à la Nuit Blanche quand il y a eu quelque chose. Je trouve que c'est pas un espace où les gens ils s'arrêtent, y a pas de, comme par exemple un parc, ou même des places ou des endroits à Paris où y a les familles qui viennent là, qui font du vélo ou des choses... Y a pas trop ça sur l'esplanade. Là c'est tous les gens qui viennent à la bibliothèque, mais ça donne pas l'impression que c'est des habitants du quartier qui viennent se poser là... À part le monsieur qui fait des claquettes... Mais en même temps, il fait des claquettes mais il est dans l'espace le moins peuplé autour de la BnF, derrière dans le fond, derrière des tours, voilà c'est... Je crois qu'il veut être visible sans être visible non plus... Ah oui, ils sont en train de mourir... [Silence]

Là pour moi c'est une voie de circulation, de circulation de voiture, mais même des gens. Je trouve qu'y a comme une sorte de flux qui se fait. Et c'est bruyant. Là on donne en plein soleil donc c'est pas non plus très agréable. Alors que c'est vrai que de l'autre côté, avec le bois, et puis le fait de voir loin aussi, c'est plus agréable que d'être dans là... Bon, comme c'est à côté de la gare c'est pas très sympathique... le chantier... Voilà, la voie avec tous les gens à côté qui sont aux terrasses... Je comprends qu'ils soient au soleil aux terrasses, c'est agréable mais, ça fait un peu « je passe devant tout le monde ». Et y a une chose à mon avis qui est pas très bien exploité c'est ces passages avec la verdure, c'est comme des plus petites portes, les bâtiments ça fait des portes, tout à l'heure je parlais du Sphinx, mais les petites portes sur les côtés [vent, propos inaudibles] c'est agréable parce qu'on arrive, y a la circulation qui se fait, et ça par exemple là on l'a pas de ce côté là, on l'a que sur les côtés latéraux. En plus là la végétation est en train de mourir un peu, ce qui est pas très agréable. Je préfère vraiment passer par cette entrée-là, je sais pas c'est moins impressionnant. Ça se fait naturellement comme le bus me dépose pas loin, je passe par là. (...) En fait je pense pas que ce soit, je vais pas dire volontaire, mais oui, ça donne, c'est beaucoup plus chaleureux et beaucoup plus sympathique de marcher sur du bois, même... aux pieds c'est agréable, peut-être la couleur, je sais pas. Mais c'est vrai que, après ça donne une perspective plus... Un endroit où on peut tomber par exemple où, enfin y a quelque chose de plus noble et c'est vrai que ça fait une progression, mais je crois pas que ce soit la même chose, c'est vraiment distinct. C'est vrai que on peut partir de la bibliothèque et arriver de l'autre côté et y a une

certaine continuité qui se fait. Mais oui, comme je le disais, on a plus tendance à partir de la bibliothèque vers le parc que l'inverse. Et peut-être que le fait que ce soit en bois y a quelque chose qui se fait naturellement. (-*Question par rapport à la dimension ludique de la passerelle qu'elle avait exprimé auparavant*) - C'est qu'on puisse monter ou descendre. C'est pas les trois, c'est les deux. Et oui le côté ludique c'est que... ça... on peut se dire tout à coup voilà on se met un peu à l'écart d'un groupe ou... comme les enfants, ils aiment bien en même temps « aller on se cache et on réapparaît ». Je pense que ouhai, je pense que tout le monde essaie de se prêter au jeu de se dire « attend je passe par là et on se rejoint après ». C'est quelque chose qui se fait naturellement mais c'est pas, voilà c'est séparé en trois. C'est plus : « ah je peux me mettre en dessous, je peux me cacher... », c'est dans ce sens-là.

**Tableau récapitulatif des séquences du corpus vidéo ayant servi à
l'analyse**

Date de la prise de vue	Terrain	Localisation	Nombre de séquences	Horaire	Durée	Appareil de prise de vue
6 février 2008	Esplanade	Angles sud-est et nord-ouest	8	9h-10h	20'	Caméra
	Passerelle	En traversant de la BnF à Bercy	10	10h-11h	25'	Caméra
14 avril 2009	Passerelle	Depuis console Bercy	4	13h-13h30	3'	Appareil photo
15 avril 2009	Esplanade	Entrée est	1	10h	3'	Appareil photo
		Déambulatoire nord	2	11h-12h	43'	Caméra
		Déambulatoire sud	2	10h30-11h30	10'	Caméra
		Seuil Bercy	1	14h30-15h	7'	Caméra
16 avril 2009	Passerelle	Console et lentille depuis la BnF	2	11h30-12h	10'	Caméra
17 avril 2009	Esplanade	Emmarchements	12	10h30-12h	16'	Caméra
			1	17h30-18h	6'	Caméra
19 avril 2009	Esplanade	Chemin de ronde nord	2	17h30-18h	7'	Caméra
		Déambulatoire nord	1	18h-18h30	10'	Caméra
	Passerelle	Console et lentille depuis la BnF	3	17h-18h	30'	Caméra
20 avril 2009	Passerelle	Depuis console Bercy	3	16h-16h30	6'	Caméra
		Depuis l'allée Arthur Rimbaud	6	15h-16h	14'	Caméra
		Depuis le quai François Mauriac	3	16h	12'	Caméra
21 avril 2009	Passerelle	Depuis pont de Tolbiac	2	12h30-13h	50'	Caméra
		Depuis console Bercy	1	13h40	0'15"	Appareil photo
		Depuis l'allée Arthur Rimbaud	2	13h-13h30	14'	Caméra
		Depuis le quai François Mauriac	1	13h30-14h	11'	Caméra
		Depuis le quai François Mauriac	1	16h30-17h	11'	Caméra
	Esplanade	Chemin de ronde	3	8h30-9h	5'	Caméra

		est					
		Déambulatoire sud	2	9h-9h30	2'	Caméra	
		Déambulatoire ouest	2	9h-9h30	5'	Caméra	
23 avril 2009	Esplanade	Chemin de ronde sud	6	8h30-9h30	25'	Caméra	
			10	17h-18h30	17'	Caméra	
		Coursive nord	2	11h-11h30	0'20"	Appareil photo	
		Angle est	2	18h-18h30	4'	Caméra	
		Chemin de ronde sud	2	18h-18h30	5'	Caméra	
		Passerelle	Depuis console BnF	5	17h-18h	25'	Caméra
			Depuis l'allée Arthur Rimbaud	2	18h-18h30	14'	Caméra
24 avril 2009	Esplanade	Chemin de ronde nord	6	15h30-16h30	40'	Caméra	
Total des enregistrements vidéo (les deux terrains confondus)					7h30		
Total des enregistrements vidéo de l'esplanade de la BnF					3h45		
Total des enregistrements vidéo de la passerelle Simone de Beauvoir					3h45		