

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ESPACE-MOUVEMENT : VERS UNE ARCHITECTURE SENSIBLE.
ÉTUDE DES PRINCIPES DES *ESPACES RYTHMIQUES* D'ADOLPHE APPIA

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
ANNE SABOURIN

MARS 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice, Louise Pelletier. Merci pour son accompagnement attentif et pour son regard éclairant, qui m'ont guidée avec bienveillance tout au long de mon parcours. Merci aussi pour la richesse de ses connaissances et de sa culture, généreusement partagées. Elles ont nourri mon intérêt, ainsi que mon plaisir pour ce projet d'étude et, plus largement, pour la recherche. Je la remercie également pour les précieuses opportunités qu'elle m'a offertes, à travers diverses collaborations. Ces expériences ont joué un rôle déterminant dans mon développement personnel, intellectuel et professionnel.

Je tiens aussi à remercier chaleureusement mon codirecteur, Robert Reid. Merci pour la justesse de ses conseils et la clarté de ses orientations. Merci également pour son enthousiasme contagieux et ses encouragements soutenus. Je le remercie tout particulièrement de m'avoir incitée à affirmer davantage ma voix comme artiste et designer, à travers le processus de recherche et d'écriture de la thèse.

Un grand merci à celles et ceux qui ont généreusement participé à la résidence de recherche-crédation. Merci à Virginie Gratton et à Beatriz Pérez-Gómez pour leur aide inestimable dans l'organisation et le bon déroulement de la résidence. Merci aux participants – Laurence Castonguay Emery, Jennyfer Desbiens, Harmonie Fortin-Léveillé, Camille Lemay-Paquin, Xavier Malo et Bryan Morneau – pour leur confiance et leur engagement dans cette démarche de recherche.

Merci aux professeurs du Doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal pour leurs lumières, et plus particulièrement à Louis-Claude Paquin, dont les enseignements inspirants ont marqué mon parcours.

Merci à mes compagnes de rédaction – Florence Victor, Margarita Molina Fernandez, Véronique Bachand, Jennyfer Desbiens, Vanessa Suzanne, Magali Babin et Phuong-Trâm Nguyen – sans qui ce chemin aurait été bien plus long et plus ardu. Merci pour tous les échanges stimulants, mais surtout pour leur précieuse amitié.

Merci à Magalie Bouthillier, pour sa relecture et son œil de lynx.

Merci aux membres du personnel du Centre de documentation et de recherche du Musée d'art et d'histoire de Genève pour leur expertise, leur temps et leur accueil chaleureux.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, à la Fondation de l'Université du Québec et au Programme de perfectionnement longue durée du Syndicat des professeurs et professeures de l'Université du Québec à Montréal, pour leur soutien financier.

Et finalement, merci à ma famille et à mes amis, qui m'ont tous encouragée, de près ou de loin. Merci à Gabriel, d'avoir cru en moi. Merci à Bruno, pour sa patience, son épaule ainsi que sa présence rassurante dans les courbes inattendues de ce parcours.

À celles et ceux qui ont croisé ma route et en ont
modifié le sillage.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ.....	xiii
ABSTRACT.....	xiv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 CADRE CONCEPTUEL.....	12
1.1 La pensée architecturale d'Appia.....	12
1.1.1 L'espace vrai ou l'art de la pesanteur.....	12
1.1.2 L'utopie d'un art vivant.....	13
1.1.3 Vers une architecture vivante	17
1.1.4 La sensibilité, structure de l'expérience vécue	19
1.2 La réforme théâtrale : une nouvelle architecture	22
1.2.1 État des lieux de l'espace scénique	23
1.2.2 Wagner : le point de départ	28
1.2.3 Le corps vivant comme fondement de l'architecture	31
1.2.4 Une autre musique.....	37
1.2.5 De spectateur à acteur.....	39
1.2.6 Des architectures de résonance	40
CHAPITRE 2 MÉTHODOLOGIE.....	47
2.1 Méthodes	47
2.2 Territoire de recherche.....	51
2.3 Approche phénoménologique et créatrice.....	60
2.3.1 Description subjective.....	60
2.3.2 La marche : mesure de l'espace	61
2.3.3 La résidence de recherche-crédation.....	64
2.3.4 La présence matérielle des dessins des <i>Espaces rythmiques</i>	74
2.3.5 Le voyage comme modalité de l'espace vécu	75
CHAPITRE 3 LE SYSTÈME SPATIO-TEMPOREL DES ESPACES RYTHMIQUES.....	81
3.1 La pratique de la rythmique ou l'expérience d'une totalité	81
3.1.1 L'harmonie des rythmes dans le temps et l'espace.....	82
3.1.2 Le sentiment rythmique	85
3.1.3 Toucher l'espace.....	87
3.1.4 Mouvement et espace présents	91
3.2 L'obstacle : structure des <i>Espaces rythmiques</i>	97

3.2.1	Un dispositif pour habiter.....	97
3.2.2	L'obstacle comme outil pour ménager l'espace.....	101
3.2.3	L'art d'équilibrer les sentiments de l'espace.....	105
3.3	Un regard sur les <i>Espaces rythmiques</i>	120
3.3.1	Donner à voir l'invisible.....	120
3.3.2	Le passage comme ouverture.....	128
3.3.3	Hors du monde.....	134
3.3.4	Tension, opposition et articulation rythmique.....	138
3.4	Vivre les <i>Espaces rythmiques</i>	152
3.4.1	<i>Les cyprès</i>	154
3.4.2	<i>Porte au fond</i>	158
3.4.3	<i>Les deux piliers</i>	162
CHAPITRE 4 LES MODALITÉS DE LA CONCEPTION ET DE L'EXPÉRIENCE SENSIBLE DES <i>ESPACES RYTHMIQUES</i>		
		173
4.1	Le mouvement comme procédé de conception architecturale.....	173
4.1.1	Souplesse, indétermination et modularité.....	174
4.1.2	La ligne et le mouvement de la main.....	188
4.2	L'espace vivant : opposition et reconnaissance.....	191
4.3	L'atmosphère des <i>Espaces rythmiques</i>	199
4.3.1	La feuille de papier comme dispositif d'unité expérientielle.....	199
4.3.2	Un espace en grisaille.....	206
4.3.3	La lumière : un milieu, un mouvement.....	211
4.3.4	Un objet d'action et d'interrelation.....	217
4.3.5	Paysages du château de Glérolles.....	222
CONCLUSION.....		235
ANNEXE A COMPTE RENDU DE LA RÉSIDENCE DE RECHERCHE-CRÉATION.....		250
BIBLIOGRAPHIE.....		311

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Adolphe Appia, <i>La forêt sacrée, Parsifal</i> , acte I, 1896-1904. Source : Fondation SAPA (Archives suisses des arts de la scène), A-1602-IK-018-IC	36
Figure 2.1 Adolphe Appia, <i>La ronde du soir</i> , 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1979-0151	52
Figure 2.2 Adolphe Appia, <i>Les cataractes de l'aube</i> , v. 1909-1910. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-032-IC	53
Figure 2.3 Adolphe Appia, <i>La cascade (1)</i> , 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0050.....	54
Figure 2.4 Adolphe Appia, <i>La cascade (2)</i> , 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-029-IC.....	54
Figure 2.5 Adolphe Appia, <i>Les dernières colonnes de la forêt</i> , 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-030-IC	54
Figure 2.6 Adolphe Appia, <i>Les grands rideaux</i> , v. 1909-1910. Source : Fondation SAPA, 035.....	55
Figure 2.7 Adolphe Appia, <i>Cheminement</i> , v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0007.....	55
Figure 2.8 Adolphe Appia, <i>L'avenue des cyprès</i> , 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-031-IC	55
Figure 2.9 Adolphe Appia, <i>Quai</i> , v. 1909-1910. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-033-IC	55
Figure 2.10 Adolphe Appia, <i>À la lisière</i> , v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0002.....	55
Figure 2.11 Adolphe Appia, <i>Le plongeur</i> , v. 1909-1910. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-025-IC	56
Figure 2.12 Adolphe Appia, <i>La légende de l'île des sons</i> , 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1982-0019	56
Figure 2.13 Adolphe Appia, <i>L'ombre du cyprès</i> , 1909. Source : Theater Museum, Munich.....	57
Figure 2.14 Adolphe Appia, <i>La clairière</i> , 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-027-IC L :9.2.....	57
Figure 3.1 Exercice du lancer de la balle, 2021. Photo : Anne Sabourin	88
Figure 3.2 Exploration de l'influence de structures linéaires sur la rythmique, 2021. Photo : Virginie Gratton.....	108
Figure 3.3 Adolphe Appia, <i>Scherzo</i> , 1910. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/022-AM	109

Figure 3.4 Exploration de l'influence d'obstacles sur la rythmique, 2021. Photo : Virginie Gratton.....	112
Figure 3.5 Exploration avec un seul obstacle, déterminant une valence à l'espace, 2021. Photo : Virginie Gratton.....	113
Figure 3.6 Exploration avec quatre obstacles, conservant une certaine homogénéité à l'espace, 2021. Photo : Virginie Gratton	114
Figure 3.7 Exploration d'une composition faite à partir d'éléments simples et répétés, 2021. Photo : Virginie Gratton	116
Figure 3.8 Exploration de l'influence de l'escalier sur la rythmique, 2021. Photo : Virginie Gratton.....	117
Figure 3.9 Performance de rythmique avec escaliers, Genève, 1935. Photo : Fred Boissonnas. Source : Bibliothèque de Genève	117
Figure 3.10 Adolphe Appia, <i>Clair de lune</i> , 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/026-AM	124
Figure 3.11 Adolphe Appia, <i>Clair de lune</i> avec dalles carrées	125
Figure 3.12 Adolphe Appia, <i>Clair de lune</i> sans dalles de sol	125
Figure 3.13 Adolphe Appia, <i>Porte à gauche</i> , 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980- 0051	127
Figure 3.14 Adolphe Appia, <i>Ciel fermé</i> , v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0005.....	131
Figure 3.15 Adolphe Appia, <i>Trois marches</i> , v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0006	131
Figure 3.16 Adolphe Appia, <i>Espace rythmique</i> , v. 1909-1910. Source : Fondation SAPA, A-1602- IK/143-AM.....	136
Figure 3.17 Palais de Cnossos, Crète, 1927. Photo : Georges Chevalier. © Collection Albert Kahn.....	137
Figure 3.18 Giovanni Antonio Dosio, <i>La cour du Belvédère du Vatican selon Bramante</i> , v. 1558-1561. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cour_du_Belvédère	137
Figure 3.19 Adolphe Appia, <i>Ouverture</i> , v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0052.....	140
Figure 3.20 Adolphe Appia, <i>Neuf piliers</i> , v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0053.....	141

Figure 3.21 Adolphe Appia, <i>Le jeu des collines</i> , 1910. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/024-AM	142
Figure 3.22 Adolphe Appia, <i>L'escalier</i> , 1909. Source : Theater Museum, Munich.....	143
Figure 3.23 Adolphe Appia, <i>Porte au fond</i> , 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0001	145
Figure 3.24 Adolphe Appia, <i>Les deux piliers</i> , 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/034-AM	146
Figure 3.25 Adolphe Appia, <i>Les cyprès</i> , v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0054.....	149
Figure 3.26 Reconstitution des <i>Cyprès</i> . Photo : Virginie Gratton	154
Figure 3.27 Reconstitution de <i>Porte au fond</i> . Photo : Anne Sabourin	158
Figure 3.28 Reconstitution des <i>Deux piliers</i> . Photo : Virginie Gratton.....	162
Figure 3.29 Ensemble des <i>Espaces rythmiques</i> formant le corpus étudié.....	170
Figure 4.1 Modules semblables à ceux utilisés dans les cours de gymnastique rythmique à l'époque d'Appia, 1938. Photo : Allan Arthur Gulliland. Bibliothèque de Genève.....	175
Figure 4.2 Adolphe Appia, <i>La ruelle</i> , 1909. Jeu de blocs d'environ un mètre cube, à l'instar des plots de Salzmänn. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/028-AM	176
Figure 4.3 Décor d' <i>Orphée et Eurydice</i> par Adolphe Appia, présentée à la Großer Saal, Hellerau, 1912. Source : Bibliothèque de Genève	178
Figure 4.4 Axe central du Festspielhaus Hellerau, 1915. © SLUB, Deutsche Fotothek.....	181
Figure 4.5 Axe transversal du Festspielhaus Hellerau, 1913. © SLUB, Deutsche Fotothek.....	181
Figure 4.6 Heinrich Tessenow, plan du 2 ^e étage de l'Institut Jaques-Dalcroze, 1911. Source : https://doi.org/10.1080/17561310.2018.1551607	182
Figure 4.7 Heinrich Tessenow, plan du rez-de chaussée de l'Institut Jaques-Dalcroze, 1911. Source : https://doi.org/10.1080/17561310.2018.1551607	182
Figure 4.8 Configurations multiples des espaces de représentations. Schémas : Anne Sabourin	183
Figure 4.9 La Großer Saal avec le système d'éclairage de Salzmänn, vue vers les gradins, 1912. Source : FIER, Institut Jaques-Dalcroze, Genève.....	184
Figure 4.10 La Großer Saal avec le système d'éclairage de Salzmänn, vue vers la scène, décor d' <i>Orphée</i> par Adolphe Appia, 1912. Source : Bibliothèque de Genève.....	184

Figure 4.11 La GroÙer Saal, vue vers les passerelles et les portes qui ouvrent sur les deux scÙnes adjacentes donnant sur la cour arriÙre de l'Institut, 2007. © Joerg R. Oesen. Source : https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/chronologie/construction/9c5c779f-d95c-4b6a-ba8f-ba04bccf748-festspielhaus	185
Figure 4.12 La GroÙer Saal, vue d'une passerelle vers les trois portes donnant sur le hall d'entrÙe, v. 2007. Source : https://hellerau.org/en/technical-information	185
Figure 4.13 La GroÙer Saal, vue vers une scÙne adjacente au volume principal, v. 2007. Source : https://hellerau.org/en/technical-information/	185
Figure 4.14 Adolphe Appia, <i>Les trois piliers</i> , 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1979-0150.....	186
Figure 4.15 Vue de l'entrÙe de l'Institut Jaques-Dalcroze, 2024. Photo : Anne Sabourin	186
Figure 4.16 Heinrich Tessenow, Wolf Dohrn, Alexandre Salzmann et Harald Dohrn sur les marches de l'Institut Jaques-Dalcroze, entre 1912 et 1914. Source : Bibliothèque de Genève.....	187
Figure 4.17 Performance de rythmique sur le parvis de l'Institut Jaques-Dalcroze, 1961. Photo tirÙe du film <i>Die Befreiung des KÙrpers</i> (La libÙration du corps) de Norbert GÙller, © 2002 WÙstenrot Stiftung, Ludwigsburg.....	187
Figure 4.18 SchÙma des ÷volutions des acteurs pour la scÙnographie de l'acte III de <i>Die WalkÙre</i> (La Walkyrie) de Richard Wagner, v. 1891-1892. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/152-AM	193
Figure 4.19 Croquis de l'intÙgration des ÷volutions des acteurs dans la scÙnographie de l'acte III de <i>Die WalkÙre</i> (La Walkyrie) de Richard Wagner, v. 1891-1892. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/150-AM	193
Figure 4.20 Rendu graphique de la scÙnographie de l'acte III de <i>Die WalkÙre</i> (La Walkyrie) de Richard Wagner, v. 1891-1892. Source : Fondation SAPA, (A-1602-IK/005-AM)	193
Figure 4.21 Cours de rythmique extÙrieur donnÙ sur un grand tissu montrant l'importance du plan horizontal dans la pratique, Genève, 1910. Source : Bibliothèque de Genève.....	195
Figure 4.22 L'horizon soulignant la taille du sujet (l'appartenance entre le terrestre et le cÙleste) sur le palier arriÙre d' <i>Ouverture</i> , v. 1909-1910. Retouches : Anne Sabourin.....	198
Figure 4.23 Exemples d' <i>Espaces rythmiques</i> avec l'effet de toile de fond. À gauche, <i>Ouverture</i> ; à droite, <i>Porte à gauche</i>	203
Figure 4.24 Adolphe Appia, <i>La porte ouverte</i> dans son ÷tat actuel, 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0049.....	205
Figure 4.25 Reconstitution de <i>La porte ouverte</i> selon la couleur du papier prÙservÙe à l'endos du dessin. Retouches : Anne Sabourin	205

Figure 4.26 Adolphe Appia, <i>Dépendance</i> , v. 1909-1910. L'atmosphère diaphane confère un caractère mystérieux et envoûtant à l'architecture. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/023-AM.....	208
Figure 4.27 Adolphe Appia, <i>Avant qu'une main invisible ouvre la porte</i> , v. 1909-1910. L'air densifié s'impose dans sa proximité et sa distance. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0003.....	209
Figure 4.28 Adolphe Appia, <i>Idem</i> , v. 1909-1910. Un vent de pâleur enveloppe l'espace. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/021-AM.....	210
Figure 4.29 Adolphe Appia, <i>Terrasse avec trois piliers</i> , 1909. Les ombres renforcent la présence des piliers et l'effet de contrainte qu'ils exercent sur le mouvement du sujet. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0008.....	213
Figure 4.30 Adolphe Appia, <i>Ombre oblique</i> , v. 1909-1910. La trajectoire formée par l'ombre oblique guide le sujet au-delà du mur. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0004.....	215
Figure 4.31 Château de Glérolles, Saint-Saphorin, Suisse, 1904. Source : Photographie des Arts, Lausanne, https://notrehistoire.ch/entries/ZxwB6dvPW21	223
Figure 4.32 Château de Glérolles, 2023. Photo : Anne Sabourin.....	223
Figure 4.33 Correspondance entre la lumière tombante d'une journée chaude sur le lac Léman (Saint-Saphorin, 2023) et les <i>Espaces rythmiques</i> sur papier chamois, notamment <i>Neuf piliers</i> . Photo : Anne Sabourin.....	225
Figure 4.34 Correspondance entre la couleur verdâtre du lac Léman lors d'un après-midi frais (Saint-Saphorin, 2023) et les <i>Espaces rythmiques</i> sur papier bleu-olive, notamment <i>Ciel fermé</i> . Photo : Anne Sabourin.....	225
Figure 4.35 Correspondance entre la lumière bleue du matin (lac Léman, Saint-Saphorin, 2023) et les <i>Espaces rythmiques</i> sur papier bleuté, notamment <i>La porte ouverte</i> , reconstituée selon la couleur du papier préservée à l'endos du dessin. Photo : Anne Sabourin.....	226
Figure 4.36 Correspondance entre la grisaille d'un après-midi nuageux (lac Léman, Saint-Saphorin, 2023) et les <i>Espaces rythmiques</i> sur papier beige, notamment <i>Dépendance</i> . Photo : Anne Sabourin.....	226
Figure 4.37 Correspondance entre le paysage de murets inclinés (Saint-Saphorin, 2023) et <i>Idem</i> . Photo : Anne Sabourin.....	228
Figure 4.38 Correspondance entre le paysage d'escaliers et de murets inclinés (Saint-Saphorin, 2023) et <i>Le jeu des collines</i> . Photo : Anne Sabourin.....	228
Figure 4.39 Correspondance entre les successions des plans dans le paysage (Saint-Saphorin, 2023) et les horizons cadencés des <i>Espaces rythmiques</i> . À gauche, la cadence des terrasses. Au centre, la cadence des horizons marquée par la terre, le lac Léman et les Alpes françaises. À droite, <i>Ombre oblique</i> . Photos : Anne Sabourin.....	229

Figure 4.40 Correspondance entre les paysages des escaliers des vignobles en terrasses (Saint-Saphorin, 2023) et <i>Clair de lune</i> . Photo : Anne Sabourin.....	229
Figure 4.41 Correspondance entre les entrées des vignobles (Saint-Saphorin, 2023) et <i>Trois marches</i> . Photo : Anne Sabourin.....	230
Figure 4.42 Correspondance entre les entrées des vignobles (Saint-Saphorin, 2023) et <i>Porte à gauche</i> . Photo : Anne Sabourin	230
Figure 4.43 Correspondance entre les vues plongeantes sur le lac Léman (Saint-Saphorin, 2023) et <i>L'escalier</i> . Photo : Anne Sabourin	231
Figure 4.44 Kishō Kurokawa, la Cour des escaliers du Musée national d'ethnologie d'Osaka. Source : https://fr.osaka-info.jp/local_journey/en/stopby-osaka/suitaminpaku/?doing_wp_cron=1746935817.4909009933471679687500	242

RÉSUMÉ

À travers l'œuvre et les théories d'Adolphe Appia, metteur en scène, musicien et scénographe, cette thèse explore la dimension sensible de l'architecture. Elle propose de reconsidérer l'architecture non pas comme un objet, mais comme une expérience vécue, un milieu qui engage le sujet dans une relation de présence à lui-même et au monde.

La recherche s'appuie sur la prémisse que « l'Art vivant » imaginé par Appia et suggéré dans ses *Espaces rythmiques* – ces architectures de résonance conçues exclusivement en dessin – offre un terrain des plus féconds pour interroger les processus de conception de l'architecture et leurs influences sur l'expérience spatiale et temporelle. L'hypothèse centrale est que les *Espaces rythmiques* sont structurés par un mouvement de résonance qui engage et transforme le sujet qui en fait l'expérience.

L'objectif de la recherche est de comprendre comment Appia, à travers l'art vivant et les *Espaces rythmiques*, cherche à créer un espace du sentir, à instaurer un lien vivant entre le sujet et l'espace architectural, une atmosphère dans laquelle la vie intérieure entre en résonance avec le monde extérieur. Trois questions guident la recherche : 1) Quelles sont les modalités architecturales de la totalité mouvement-expérience-corps-monde mises en œuvre dans les *Espaces rythmiques*? 2) Comment l'architecture des *Espaces rythmiques* fait-elle écho à la rythmique intérieure du sujet et vice-versa? 3) Quels sont les limites et le potentiel de la pensée architecturale d'Appia et des principes de conception des *Espaces rythmiques* dans le projet de design?

La recherche se distingue par le regard engagé qu'elle pose sur les *Espaces rythmiques*. Reconnaisant les limites intrinsèques au discours théorique dans le domaine de la perception, des approches phénoménologique et créatrice sont déployées en complémentarité avec une approche théorique. Pour y arriver, la recherche étudie les principes des *Espaces rythmiques* en intégrant à l'analyse l'expérience vécue de l'auteure ainsi que celle des sujets participants.

La recherche enrichit la compréhension de l'œuvre d'Adolphe Appia et contribue à la connaissance des modalités spatiales et temporelles de l'architecture sensible. Elle permet également de relever des principes de conception architecturale qui engagent la dimension sensible du sujet.

Mots clés : architecture, expérience, processus de conception, mouvement, rythme, atmosphère, résonance, corps, art vivant.

ABSTRACT

This dissertation explores the sensitive dimension of architecture through the work and theories of Adolphe Appia—director, musician, and scenographer. Rather than treating architecture as an object, the research approaches it as a lived experience, a milieu that engages the subject in a relationship of presence—with the world and with the subject themselves.

The investigation is based on the premise that the Art vivant imagined by Appia and suggested in his *Espaces rythmiques*—architectural compositions conceived exclusively through drawing—provides fertile ground for examining architectural design processes and their impact on spatial and temporal experience. The central hypothesis is that the *Espaces rythmiques* are structured by movements of resonance which engage and transform the subject experiencing them.

The research aims to understand how Appia, through Art vivant and the *Espaces rythmiques*, seeks to create a space of feeling—a living connection between the subject and architectural space, an atmosphere in which inner life resonates with the external world.

Three research questions guide the investigation: 1) What architectural modalities of the movement–experience–body–world totality are enacted in the *Espaces rythmiques*? 2) How does the architecture of the *Espaces rythmiques* echo the subject’s inner rhythm, and vice versa? 3) What are the limitations and potentials of Appia’s architectural thought and the design principles of the *Espaces rythmiques* within contemporary design practice?

The research distinguishes itself through an engaged and embodied reading of the *Espaces rythmiques*. Acknowledging the limitations of theoretical discourse alone in addressing questions of perception, the project combines theoretical, phenomenological, and creative approaches. It integrates the lived experience of the author alongside that of participating subjects.

This study deepens our understanding of Adolphe Appia’s work and contributes to the knowledge of the spatial and temporal modalities of experiential architecture. It also identifies architectural design principles that engage the subject’s sensitive dimension, placing lived experience and presence at the heart of architectural creation.

Keywords: architecture, experience, design process, movement, rhythm, atmosphere, resonance, body, Art vivant.

INTRODUCTION

« *Something that you imagine is always stronger than what you see.* »

– Juhani Pallasmaa

Une architecture sans corps

Lorsqu'on observe les courants dominants de l'architecture contemporaine, un sentiment persiste : celle-ci apparaît souvent comme un espace conçu pour être représenté, regardé, plutôt que pour être habité. L'architecture se présente alors comme un objet formel, abstrait, voire même parfois comme une attraction visuelle. C'est le cas de nombreuses métropoles où les centres-villes se transforment en catalogues urbains, des architectures conçues comme des vitrines pour touristes. Ce sont des espaces construits qui captivent l'œil mais qui demeurent souvent vides de sens. Les dimensions sensibles et corporelles sont négligées au profit de l'image et de la logique formelle. Ce glissement n'est pas nouveau. Depuis le début de la modernité, l'architecture se développe principalement sous l'hégémonie visuelle et conceptuelle, offrant une architecture à voir plutôt qu'une expérience vécue qui marque l'humain en sa profondeur. Comme l'indique l'architecte Juhani Pallasmaa (2013b), elle devrait plutôt engager son être entier : « *In our postmodern society, dominated by shallow rationality and reliance on the empirical, measurable, and demonstrable, the embodied and mental dimensions of human existence are continually suppressed* » (p. 6). Cette pensée critique s'inscrit dans la tradition phénoménologique qui considère que la connaissance profonde de l'architecture se fait à travers un acte d'expérience sensible. Selon Merleau-Ponty (1945), le corps est le socle de cette expérience, l'outil primordial pour donner sens au monde : il est « l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle » (p. 117). Le philosophe Mark L. Johnson (2015) poursuit cette réflexion et avance que le sens de l'architecture ne peut se révéler qu'à celui qui lui porte un regard incarné : « *I am suggesting that we need an embodied view of mind and meaning to appreciate the significance of architecture. Any architectural theory based on a disembodied view will therefore be proportionately inadequate to the extent that it overlooks the embodiment of meaning* » (p. 40). La place grandissante de l'espace virtuel dans la vie contemporaine contribue à amplifier cette vision désincarnée du monde. Elle favorise une distanciation du sujet ainsi qu'une désensibilisation de la conscience du corps et son rapport à l'espace, et ce, malgré une renaissance, depuis une vingtaine d'années, de l'intérêt de la corporéité, de la philosophie aux pratiques sociales (yoga, Pilates, etc.) (Böhme, 2017). Le philosophe Hermann Schmitz (2024) dénonce également cette rupture dans la relation vécue au corps et au monde. Celui-ci avance que cette « crise de la corporalité » (*Krise der Leiblichkeit*), cet appauvrissement de la sensibilité, est due à une société qui privilégie les faits objectivables, mesurables, au détriment des vécus corporels, sensibles et

subjectifs. Elle relègue au second plan les résonances corporelles qui construisent pourtant notre façon d'entrer dans le monde. Comme chez Pallasmaa et Johnson, le corps n'est pas un instrument purement fonctionnel, mais le lieu où se forge le sens.

En somme, l'ère technocratique et numérique dans laquelle nous sommes plongés bouleverse et transforme le rapport à soi et au monde. Cette nouvelle réalité impose une réflexion sur notre relation avec l'environnement. L'architecture n'en fait pas exception. Au contraire, elle s'avère un domaine privilégié pour réfléchir à la présence sensible du sujet et son rapport à l'espace.

En réponse à ces changements importants, de plus en plus de chercheurs de diverses disciplines (philosophie, neurosciences, architecture, psychologie, physiologie de l'action, etc.) s'investissent à explorer une relation plus sensible entre l'espace et son usager¹. Par exemple, depuis une quinzaine d'années, les réflexions sur l'expérience spatiale se multiplient, comme le démontrent les nombreux groupes de recherche s'intéressant à la phénoménologie de la perception architecturale. Par exemple, en 2021, en Suisse, se tenait la 5^e Biennale de l'International Society of Philosophy of Architecture (ISPA). Celle-ci se penchait, entre autres, sur la transformation potentielle de l'impact de l'architecture sur le sujet à l'ère numérique et sa signification dans la perception du monde. La Société internationale Architecture et Philosophie (IGAP – Internationale Gesellschaft für Architektur und Philosophie e.V.) offrait, quant à elle, en 2024, une série de conférences axées sur la question du « devoir » propre à l'architecture. Celles-ci portaient sur son rôle premier, un refuge à la fois physique et spirituel. Le Symposium international sur l'architecture et la philosophie intitulé « Shared phenomenology » (Tokyo, 2024) témoignait également d'une attention grandissante à la dimension expérientielle de l'architecture à l'ère actuelle. Le nombre croissant des groupes de recherche sur les atmosphères, trop nombreux pour tous les nommer, témoigne également de cette tendance. Grâce à des méthodologies et des savoirs émergents qui s'inscrivent en prolongement des lectures sensibles de l'espace issues de la psychanalyse, le champ des atmosphères s'élargit. Ces recherches laissent entrevoir la possibilité de nouvelles approches d'une idéologie de l'architecture qui serait plus en phase avec la sensibilité du sujet. Cependant, l'ensemble de ces recherches sont peu perméables aux professionnels. Elles demeurent essentiellement théoriques et sont peu intégrées

¹ Dans le présent document, les termes employés pour désigner des personnes sont pris au sens générique; ils ont à la fois valeur d'un féminin et d'un masculin.

à l'enseignement et à la pratique de l'architecture, ce qui ne permet malheureusement pas la promotion et la diffusion d'une vision incarnée de l'architecture.

En revanche, quelques architectes contemporains proposent une architecture qui engage la dimension sensible de l'individu en le plaçant au centre du projet. C'est le cas, entre autres, de Tadao Andō, Peter Zumthor et Juhani Pallasmaa. Ces deux derniers appellent à concevoir une architecture qui émeut et transforme l'être en engageant son intellect et sa sensibilité. En plus de leur pratique, ceux-ci ont transmis à travers divers ouvrages leur vision, tels que *Penser l'architecture* (Zumthor, 2008) et *La main qui pense : pour une architecture sensible* (Pallasmaa, 2013a). Toutefois, ces ouvrages ne présentent pas concrètement les principes et outils de conception responsables d'une telle architecture, en particulier en ce qui a trait à la présence corporelle du sujet. En ce qui concerne leur enseignement du projet d'architecture, les deux architectes ont développé des ateliers dont la pédagogie est en marge d'une approche traditionnelle. Zumthor (4757755, 2013; Merin, 2013), par exemple, a élaboré un exercice qui consiste à concevoir une maison dont la présence se manifeste non pas visuellement, mais exclusivement à travers des dimensions sensorielles. L'objectif étant de sensibiliser les concepteurs à l'essence qui détermine un espace – son atmosphère – ainsi que son impact sur l'expérience émotionnelle. Pallasmaa a également donné des ateliers centrés sur la question des atmosphères, en lien avec le sacré, notamment².

Cependant, ces ateliers critiques demeurent ponctuels et en périphérie de la formation traditionnelle de l'architecture. Ils ne font que mettre en évidence « la crise de la corporalité » qui affecte notre société actuelle. Une problématique qui concerne non seulement la perception de l'espace, mais également son processus de création. En effet, cette désensibilisation apparaît dès les premières étapes du projet d'architecture et résulte, entre autres, de l'évolution des outils de conception : depuis le début des années 1990, le passage de la conception du projet faite par la main à celle assistée par ordinateur contribue à la production d'une architecture-objet qui se conçoit et s'appréhende en dehors de soi et de l'expérience vécue (Pérez-Gómez et Pelletier, 1997, p. 383). Cependant, bien que la culture du numérique soit solidement intégrée dans les écoles de design et d'architecture – que ce soit dans la formation ou dans la recherche, comme en témoignent les nombreux laboratoires portant sur les environnements virtuels dans la conception architecturale –, on observe une prise de conscience croissante des effets pervers de ces environnements et de leurs outils. Cela s'accompagne d'un regain d'intérêt pour le dessin à la main. Même

² <https://designinternational2011.blogspot.com/search/label/Juhani%20Pallasmaa>

si ce mouvement demeure pour l'instant relativement marginal³, des voix s'élèvent, en Suisse et en France par exemple. Le *Manifeste : La Main de l'architecte en fait état* (Buisson et al., 2024). Rédigé par des praticiens, enseignants et chercheurs en architecture en France, ce manifeste appelle vivement les Écoles nationales supérieures d'architecture françaises (ENSA) à réintroduire pleinement le dessin à la main dans la formation architecturale. Le manifeste affirme que la substitution du dessin à la main par les outils numériques dans la pédagogie du projet mène, entre autres, à une diminution de l'engagement corporel et à une perte de la compréhension de l'espace. Le symposium intitulé « Hand drawing: Why it still matters for architects in the digital age » (Carnegie Mellon University, février 2024, Pittsburgh, Pennsylvanie) témoignait également des effets néfastes de ce changement radical. Réunissant des scientifiques de divers horizons, il abordait le contenu visuel et haptique du dessin à main levée et sa valeur inestimable pour la discipline. Le théoricien de l'architecture Alberto Pérez-Gómez (1982) souligne également, dans *Architecture as drawing*, la portée du dessin à la main dans la conception d'une architecture envisagée comme lieu d'expérience où les choses prennent sens à travers leurs relations complexes. Pérez-Gómez dénonce l'effritement de ces relations depuis l'époque moderne au profit d'une approche techniciste relevant des logiques fonctionnalistes. Selon lui, le dessin à main levée constitue un espace de résistance face à cet appauvrissement. Il ouvre un espace à la fois réflexif et intuitif. Bien plus qu'un simple outil, il est un vecteur d'exploration, un lieu de révélation dans lequel se forge une pensée incarnée, une occasion pour le concepteur de cultiver et toucher le sensible. Mais le retour du dessin à la main dans la formation architecturale suffit-il à redonner au corps sa place dans la discipline? L'ajout de cours de dessin à la main peut-il assurer la réappropriation corporelle des jeunes concepteurs et le développement d'une vision incarnée? Est-ce probant, alors que la construction de leur pensée est déjà grandement influencée par l'espace sans corps dans lequel ils évoluent de plus en plus?

L'intégration de cours de mouvements dans le cursus contribuerait à développer une plus grande sensibilité corporelle et ainsi réintégrer l'expérience vécue du corps dans le design, comme c'était le cas à l'école du Bauhaus. De 1920 à 1933, le programme de première année du Bauhaus incluait un cours préparatoire de mouvement de six à douze mois, obligatoire pour tous les étudiants (Wick, 2003/2012). Parmi tous les

³ Il est à noter que, dans certaines écoles d'architecture, le dessin à la main occupe toujours une place déterminante dans la conception architecturale. C'est le cas, entre autres, de la Faculté d'architecture de l'Université de Porto (<https://noticias.up.pt/2021/02/15/faup-lanca-desafio-nos-241-anos-da-primeira-aula-de-debuxo-e-desenho/>) et de The Bartlett Faculty of the Built Environment, University College London (<https://www.ucl.ac.uk/bartlett/ideas/bartlett-review/bartlett-review-2017/drawing-end>). L'Azrieli School of Architecture & Urbanism de l'Université Carleton accorde aussi encore une grande importance au dessin artisanal comme le démontrent ses concours récurrents de dessins à la main (Marco Frascari Prize dans Architecture for Drawing, 2024; Murray & Murray competition, 2024). Cependant, ces écoles demeurent des exceptions.

cours de mouvement, l'enseignement le plus influent fut sans aucun doute la « théorie de l'harmonie » (plus tard appelée « théorie de l'harmonisation ») donnée par la musicienne et pédagogue Gertrud Grunow⁴. Ses cours portaient sur l'influence du son, du mouvement et de la couleur sur la créativité des élèves. Il s'agissait de donner aux étudiants les moyens de s'exprimer par leur corps, d'en faire l'expérience et d'éveiller leur expressivité. Il est important de souligner que sa pédagogie intégrait les principes de la gymnastique rythmique, une pédagogie musicale fondée par le compositeur et musicien d'avant-garde Émile Jaques-Dalcroze. Celui-ci encourage ses élèves à interpréter la musique par le mouvement de leur corps, afin qu'ils gagnent en expressivité. Cette pratique fut non seulement déterminante dans la construction de la théorie de l'harmonie et, par conséquent, influente dans le programme du Bauhaus, mais elle jouera également, comme nous le verrons ultérieurement, un rôle majeur dans l'œuvre d'Adolphe Appia.

En somme, la pratique du dessin à la main et l'intégration de cours de mouvement dans le cursus de la formation architecturale témoignent de l'intérêt de la corporéité, qui fut porté autrefois dans le développement du projet de design. Ces approches pédagogiques démontrent une volonté d'inscrire la pensée architecturale dans une expérience vivante, où le mouvement et la perception du corps vécu sont indissociables de l'acte de concevoir. Aujourd'hui, cette approche intégrée demeure marginale. Pourtant, elle s'avère cruciale pour répondre à la dévalorisation du corps vécu et de sa relation avec l'espace.

À la recherche du sensible

C'est à partir de l'ensemble de ces constats qu'est né ce projet de recherche. Celui-ci explore de nouveaux aspects de la pensée architecturale en ce qui a trait à sa dimension sensible. Il vise à repenser le rôle de l'architecture non pas comme un objet, mais comme un milieu qui permet la manifestation d'une action vivante, qui engage un rapport à soi et au monde synonyme de présence : un espace de contemplation, de reconnaissance et de participation. La recherche repose sur l'œuvre et les théories du musicien, metteur en scène et scénographe Adolphe Appia, dont les *Espaces rythmiques* mettent de l'avant la prémisse selon laquelle « l'Art vivant » constitue un terrain fertile pour explorer les processus de conception de l'architecture et leurs impacts sur l'expérience spatiale et temporelle. Conçus exclusivement en dessin, les *Espaces rythmiques* ne seront jamais construits. Souvent considérés à tort comme des scénographies, les *Espaces rythmiques* sont pourtant, selon Appia lui-même, des architectures. Ce sont des études à travers

⁴ En 1924, Grunow quitte ses fonctions. Elle n'adhère plus à la nouvelle orientation de l'institution, davantage technocratique, défendue par Walter Gropius et par László Moholy-Nagy, successeur de Johannes Itten. Les professeurs qui lui succèdent ne perpétueront pas sa pédagogie.

lesquelles il tente de donner à la fois corps et lieu à l'art vivant, une nouvelle forme d'art dramatique dépourvue de toutes conventions traditionnelles. C'est une expression de soi qui unit l'art et la vie et qui s'ancre dans le monde réel. L'hypothèse générale est que les *Espaces rythmiques* sont structurés par un mouvement de résonance qui transforme et engage le sujet dans sa relation à l'espace architectural.

La spécificité de la thèse réside dans le regard incarné qu'elle pose sur les *Espaces rythmiques*. Tenant compte des limites inhérentes au discours théorique dans le domaine de la perception, des approches phénoménologique et créatrice sont déployées en complémentarité avec une approche théorique. Pour ce faire, la recherche analyse les principes des *Espaces rythmiques* du point de vue de leur conception et de leur expérience, à partir de mon expérience vécue ainsi que celle de sujets participants. Elle vise à comprendre comment Appia, à travers l'art vivant et les *Espaces rythmiques*, tend à créer une relation sensible entre le sujet et l'espace architectural; un ressenti, une atmosphère, où la vie intérieure s'accorde avec le monde extérieur; un milieu qui permet un basculement entre l'espace-temps du quotidien et celui du sentir. Cela soulève trois questions principales : 1) Quelles sont les modalités architecturales de la totalité mouvement-expérience-corps-monde mises en œuvre dans les *Espaces rythmiques*? 2) Comment l'architecture des *Espaces rythmiques* fait-elle écho à la rythmique intérieure du sujet et vice-versa? 3) Quels sont les limites et le potentiel de la pensée architecturale d'Appia et des principes de conception des *Espaces rythmiques* dans le projet de design?

Sur le plan théorique, le projet de recherche contribue à la connaissance des modalités spatiales et temporelles de l'architecture sensible tout en contribuant à la compréhension de l'œuvre d'Adolphe Appia. Sur le plan pratique, il permet d'identifier des principes de conception qui réintroduisent la dimension corporelle du designer dans l'acte de création afin de favoriser la conception d'une architecture en écho à son corps sensible.

Pensées croisées : du vivant à l'architecture

Ainsi, pour explorer la dimension sensible de l'architecture, la recherche recourt au domaine du théâtre. Art de la présence⁵, le théâtre s'incarne dans un espace-temps extraordinaire. Il appartient au sensible, à l'expérience vécue; il est corps, il est vivant. Comme lieu paradigmatique de l'engagement du sujet, le

⁵ Dans *Presence in play: A critique of theories of presence in the theatre* (2008), Cormac Power propose un cadre de réflexion sur la présence au théâtre basé sur la phénoménologie et la sémiologie. S'enracinant dans le théâtre et la performance depuis le modernisme, l'auteur plaide en faveur de la « présence » comme concept clé du théâtre d'aujourd'hui.

théâtre constitue une lentille critique permettant de réfléchir à l'engagement sensible du sujet dans l'expérience architecturale. À ce sujet, Alberto Pérez-Gómez avance que l'architecture devient signifiante lorsque son expérience procède de notre participation à un événement spatialisé. Comme exemple, il cite la chora, un espace qui prend sens et se révèle à travers l'événement de la tragédie : « *It is here that architecture happens disclosing an order that is both spatial and temporal. [...] It is simultaneously the work and the space, its ground or lighting; that which is unveiled, the truth embodied by art, and the space between the word and the experience* » (1994, p. 14). D'après Pérez-Gómez, cette participation est fondamentale pour accéder à une expérience architecturale signifiante (p. 14).

Dans une perspective complémentaire, le philosophe Gernot Böhme (2013) désigne le théâtre comme modèle de la théorie des atmosphères. Ce dernier constitue un terreau fertile pour réfléchir et informer sur la manière de concevoir des ambiances, c'est-à-dire mettre en place des conditions qui favorisent l'émergence du phénomène. L'atmosphère est un élément fondamental de l'espace de la présence corporelle ainsi que l'avance Böhme (2017) : « *[T]he space of bodily presence is an atmosphere into which one enters, or in which one finds oneself* » (p. 91). L'atmosphère est formée d'une qualité unique qui envahit le tout et que Böhme nomme le « caractère » (*character*). Il explique que cette terminologie rapproche d'autant plus notre compréhension des atmosphères de la sphère théâtrale. Le « caractère » d'une atmosphère est la manière dont cette dernière communique un sentiment aux sujets participants. Le philosophe et psychologue John Dewey (1934) avance que c'est à travers ce sens qualitatif ressenti (le caractère) que débute l'expérience vécue de l'architecture. Vivre l'unité qualitative de l'atmosphère, c'est donner sens et identité à l'expérience spatiale (p. 38-39). En somme, l'atmosphère est une condition nécessaire à la dimension sensible de l'architecture. Elle anime nos sens et influence nos états émotionnels. Elle est l'expérience de la présence de l'architecture, mais celle-ci n'est possible sans la participation active du sujet (Böhme, 2013). Ainsi, comme lieu paradigmatique de l'engagement du sujet et de la conception d'atmosphères, le domaine du théâtre se présente comme un terrain de recherche des plus pertinents pour réfléchir à une architecture qui engage l'être entier : une expérience vivante.

Une posture en mouvement

L'approche transdisciplinaire de la thèse fait écho à mon profil de chercheuse. En effet, c'est à travers ma posture hybride qui jumelle une pratique architecturale et des arts vivants que j'aborde cette recherche. Je combine ainsi mon expérience sensible de l'espace comme interprète et ma réflexion sur l'organisation de l'espace comme architecte-metteuse en scène. Formée en architecture et en danse (classique et

contemporaine), je cultive une pratique dans les deux disciplines. Je possède également une expertise en théâtre corporel, et plus spécifiquement en mime corporel dramatique. J'ai collaboré à plus d'une quarantaine de productions dans le domaine des arts vivants comme danseuse, comédienne, metteuse en scène et scénographe. La relation du corps à l'espace a toujours occupé une place centrale dans ma pratique. Cette relation est à la fois un outil pour la construction de mes interprétations et l'essence de mes créations théâtrales, de mes projets architecturaux et scénographiques. Le rapport du corps à l'espace possède aussi une place privilégiée dans mon enseignement du jeu, du mouvement théâtral, de la scénographie, du design de l'environnement ainsi que de l'architecture. La notion d'atmosphère marque également mes créations théâtrales. La pièce *La couleur du gris*, présentée au théâtre Espace libre, en 2011, était le fruit d'un travail d'atmosphère créé principalement à partir du vocabulaire gestuel des personnages et de leurs évolutions dans l'espace. Ainsi, la dimension sensible et corporelle de l'espace m'a toujours habitée, que ce soit à travers mon rôle de conceptrice, d'enseignante, d'interprète ou tout simplement d'usagère.

Dans le cadre d'un atelier d'architecture thématique sur la relation entre l'architecture et la danse, donné en collaboration avec Georges Adamczyk, en 2020, à l'Université de Montréal, j'ai conçu une série d'exercices sur l'engagement corporel du concepteur dans la démarche du projet d'architecture. S'adressant à de futurs architectes, ces exercices visaient à accroître la qualité d'écoute de leurs sensations corporelles, à aiguïser leur sensibilité à l'espace architectural et à les reconnecter à leur environnement. La thèse fait écho à cette démarche. En effet, ce projet a sa racine dans un souhait personnel d'intégrer les principes d'une architecture sensible dans le projet de design. Cette volonté s'exprime à la fois dans ma pratique et mon enseignement. Cette thèse répond également au désir d'enrichir la pensée architecturale par mon expérience sensible de l'espace comme artiste de la scène. Elle résulte aussi d'un désir d'unir en une seule pensée le domaine des arts vivants et de l'architecture, trop souvent considérés à tort comme des disciplines étrangères, voire divergentes, en raison du caractère fictif, artificiel et éphémère de l'un, et de la dimension concrète, fonctionnelle et durable de l'autre.

L'œuvre d'Adolphe Appia incarne cette unification entre les arts vivants et l'architecture. Elle permet de poser un regard renouvelé sur l'architecture, axé sur l'expérience et la présence. Comme le souligne l'historien de l'architecture Jean-Louis Cohen (1997), « [c]e qui manque le plus au champ de l'architecture est un horizon de compréhension comparable à celui dont dispose le public dans les domaines du théâtre,

du cinéma ou de l'art » (p. 18). Or, c'est justement à partir de cette posture, celle du spectateur, que se construisent la pensée et l'œuvre architecturale d'Appia.

Adolphe Appia (Genève, 1862–Glérolles, 1928)

Appia jette les bases d'une nouvelle mise en scène au service de l'acteur, puis imagine l'art vivant, un art de la présence corporelle. Son œuvre et ses écrits renferment la majorité des principes de réforme scénique et de mise en scène qui ont mené au théâtre moderne (Bablot, 1983). Appia réalise seulement une dizaine de scénographies et de mises en scène, et la plupart de ses dessins restent des projets non réalisés. C'est donc à travers ses écrits, et principalement par ses dessins, qu'Appia exerce son influence et se fait connaître et reconnaître encore aujourd'hui. Tout en poursuivant une formation musicale professionnelle (Conservatoire de Genève, Paris, Leipzig et Dresde), Appia s'adonne à la peinture ainsi qu'au dessin industriel et artistique pour lesquels il démontre un talent certain. Mais les premiers spectacles de théâtre auxquels il assiste, dès l'âge de seize ans, éveillent en lui une passion pour le théâtre à laquelle il consacra sa vie entière. Les idées et l'expérience des œuvres de Richard Wagner sont à l'origine de sa réforme théâtrale. *Parsifal* (1886) et *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* (1888) confirment, entre autres, son désir de rompre avec la tradition théâtrale de l'époque et le style naturaliste. En 1888 – un an après la création du Théâtre-Libre par André Antoine et trois ans avant la publication de la première édition de *L'art du théâtre* d'Edward Gordon Craig –, Appia s'engage pleinement dans sa réforme. Il se consacre alors à l'écriture de nombreux scénarios pour des pièces de Wagner dont il se servira pour appuyer les principes avancés dans *La mise en scène du drame wagnérien* (1895/1983b) et *La musique et la mise en scène* (1899/1986k). En 1906, il fait la connaissance d'Émile Jaques-Dalcroze, créateur de la Rythmique, une pédagogie musicale qui reconnaît le rôle fondamental du corps et de son mouvement dans la perception, l'interprétation et la conception musicale. En 1909 et 1910, Appia conçoit la série des *Espaces rythmiques*, élargissant ainsi la pensée de Jaques-Dalcroze en plaçant les rythmiciciens dans un espace en résonance avec leur corps mouvant. En 1910, il collabore avec l'architecte Heinrich Tessenow à la conception de l'Institut Jaques-Dalcroze (à Hellerau, en Allemagne) et à sa salle de spectacle. En 1912, il y conçoit la scénographie d'*Orphée et Eurydice*, qui attire toute l'intelligentsia européenne, dont Le Corbusier, Bernard Shaw, Paul Claudel et Stanislawski pour ne nommer que ceux-là. En 1919, il publie *L'œuvre d'art vivant*, son dernier ouvrage capital. Puis, il se rapproche du théâtre dramatique et lyrique et réalise les mises en scène et scénographies de *Tristan et Isolde* (1923) et du *Ring* (1924) de Wagner ainsi que de *Prométhée* (1925) d'Eschyle.

Bien qu'aujourd'hui internationalement admirée, l'œuvre d'Appia demeure largement méconnue, comme c'était déjà le cas à son époque. Introverti et souvent retiré à la campagne en raison de nombreuses dépressions, le scénographe n'a jamais été sous les projecteurs – ce qui participe, en partie, à la marginalisation de son rôle dans l'histoire de l'architecture moderne. D'un point de vue théâtral, Appia a fait l'objet de nombreux ouvrages. Cependant, hormis quelques articles, portant majoritairement sur l'atmosphère de ses dessins, les études réalisées à partir d'une perspective architecturale restent très rares. Les recherches sur la perception des *Espaces rythmiques* selon une approche phénoménologique sont également très limitées. Parmi les écrits dans le domaine de l'architecture, notons les articles de Ross Anderson (2016, 2017, 2019, 2020) qui traitent principalement de la ligne d'horizon et de son rôle dans le langage spatial des *Espaces rythmiques*. Quant à l'ouvrage à caractère philosophique *Musique mouvement* d'Anne Boissière (2014), il aborde la question de l'expérience des *Espaces rythmiques*, mais à partir d'une perspective exclusivement théorique et sous la lunette d'une philosophe de l'esthétique. La thèse, quant à elle, constitue une analyse spatiale ancrée dans une méthodologie phénoménologique et corporelle issue des pratiques des arts vivants. Elle ne porte pas sur les mécanismes scénographiques des *Espaces rythmiques*, mais s'intéresse plutôt aux principes qui les déterminent comme des expériences sensibles et existentielles. Elle s'attache à la notion de mouvement comme instaurateur d'espace et transformateur de la relation du sujet à l'architecture.

Une composition en quatre temps

Divisée en quatre chapitres, la thèse est organisée de façon à mettre en relation la pensée architecturale d'Appia, ses affiliations théoriques, les moyens qu'il met en œuvre pour matérialiser ses intentions et les expériences vécues de son architecture.

Le premier chapitre pose les fondements théoriques de la recherche. Il permet non seulement de situer la réflexion dans le domaine scientifique dans lequel elle s'inscrit, mais aussi d'en souligner la pertinence. Cette section expose le lien étroit entre la pensée esthétique d'Appia et sa vision de l'architecture. Elle montre comment l'art vivant et la réforme théâtrale qu'il a entreprise ont influencé son architecture. Le deuxième chapitre se concentre sur la méthodologie qui a été privilégiée pour la recherche. Il fait état des trois approches déployées, soit théorique, phénoménologique et créatrice. C'est aussi l'occasion de présenter les architectures retenues comme terrain d'étude, leurs critères de sélection ainsi que les sujets qui ont participé à l'enquête phénoménologique. Le troisième chapitre, quant à lui, se penche sur le système spatio-temporel des *Espaces rythmiques*. Il porte sur le rôle fondamental du rythme dans la conception et

l'expérience des *Espaces rythmiques*. Dans un premier temps, il s'agit d'explicitement comment la pratique de la gymnastique rythmique ouvre un espace-temps auquel le sujet est intimement lié. Dans un deuxième temps, le chapitre examine comment l'intégration d'obstacles dans la pratique a influencé les principes spatio-temporels des *Espaces rythmiques*. Finalement, le quatrième chapitre expose les modalités architecturales de la conception et de l'expérience sensible des *Espaces rythmiques*. Tout d'abord, le chapitre montre la portée du mouvement dans le processus de création d'Appia, qu'il s'agisse du corps, de l'architecture ou de la main. Puis, la recherche se penche sur le concept de « l'espace vivant » élaboré par Appia et sa concrétisation dans les *Espaces rythmiques*. Enfin, le chapitre explore les principes de conception des atmosphères dans l'architecture d'Appia.

CHAPITRE 1

CADRE CONCEPTUEL

Ce chapitre offre un cadre conceptuel qui clarifie certains termes clés mobilisés dans la thèse. Il s'agit d'exposer les idées fondatrices qui ont façonné la pensée architecturale d'Adolphe Appia tout en parcourant son œuvre.

1.1 La pensée architecturale d'Appia

Cette section met en évidence l'étroite relation entre la pensée esthétique d'Appia et sa vision de l'architecture. À partir de la lentille de « l'Art vivant », et en s'interrogeant sur l'expérience sensible du sujet, il s'agit d'exposer la position idéologique du scénographe sur l'architecture, un espace vrai et intemporel qui ne prend sens qu'à travers sa rencontre avec l'activité de l'être humain qui s'y déploie.

1.1.1 L'espace vrai ou l'art de la pesanteur

L'architecture se situe à la croisée des aspirations populaires et de nombreux savoirs (technique, art, sociologie, philosophie, économie, etc.). Comme production matérielle et comme terrain d'étude, l'architecture a fait l'objet de multiples écrits scientifiques, cherchant à se constituer comme un langage permettant des formes de prise de conscience sur diverses préoccupations liées à notre façon de concevoir, de construire et d'habiter l'espace. Vaste, évolutive, parfois contradictoire, sa définition ne fait pas consensus. Dans ce contexte, il semble important de clarifier la perspective de cette recherche concernant sa manière d'appréhender l'architecture à travers l'œuvre d'Appia.

En circonscrivant le sens du terme *architecture*, on constate la multiplicité des définitions et le fait qu'aucune d'entre elles ne peut être réduite à une seule. Malgré cette pluralité, certains traits communs se dessinent. Dans son ouvrage intitulé *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Philippe Boudon (1977) relève la notion « d'espace vrai » comme caractéristique intrinsèque et partagée par une vaste majorité de conceptions de l'architecture. Par opposition à la notion de représentation, la spécificité de cette discipline résiderait dans un espace vrai, tridimensionnel, qui inclut l'individu. L'architecte Fernand Pouillon (1964/2005) souligne que l'architecture se fonde sur la maîtrise du poids, de la densité et de la masse, qui structurent l'espace et lui confèrent sa présence tangible. À cet égard, dans son ouvrage *L'œuvre d'art vivant, Appia (1921/1988k)* définit l'architecture comme la pratique de regrouper les masses. D'après lui, la pesanteur serait le premier principe esthétique de l'architecture, car « [c]'est par

elle que la matière s'affirme » (p. 372). Ainsi, par le phénomène de la pesanteur, les volumes manifestent leur présence et construisent par le fait même un espace architectural réel, vrai. L'architecture est « un art réaliste », « un art [...] de la pesanteur⁶ » (p. 365 et p. 360), déclare Appia.

Cet énoncé défend du même coup une position idéologique qui considère l'architecture comme un art. Cette affiliation ne fait certainement pas consensus. De nombreux débats sur la question mettent en relief autant de points de divergence (comme la comparaison des fins et des moyens) que de similitudes (comme objet investi d'une finalité expressive) entre les deux domaines. Ces éléments ont contribué au fil de l'histoire à rendre la frontière entre l'art et l'architecture illusoire et impossible à définir de manière précise, étant donné que les deux disciplines se recoupent immanquablement. Dans cette perspective, il convient de souligner qu'il ne s'agit ici ni d'affirmer ni de contester l'appartenance de l'architecture au domaine des arts, mais plutôt de considérer cette affiliation comme un postulat dans le contexte de cette recherche. L'objectif est plutôt de comprendre la pensée esthétique d'Appia, car elle est intimement liée à sa vision de l'architecture. Cette dernière doit être appréhendée comme faisant partie intégrante d'un vaste projet critique, l'utopie d'un art vivant, qui vise à transformer l'être humain dans son rapport au monde et à l'espace qu'il occupe.

1.1.2 L'utopie d'un art vivant

Appia est consterné par la relation distanciée qu'entretiennent la plupart des individus avec leur environnement, par ce décalage qui les maintient en dehors du monde. À travers la métaphore du « théâtre de la vie », il dénonce leur attitude passive : « Ils sont sortis; la porte de la loge s'est refermée, et le spectacle continue, parfaitement indifférent à leur absence et au carrosse qui les amène vers d'autres lieux » (Appia, 1988f, p. 440). Ces individus appréhendent la vie comme un spectacle qui défile devant eux. Malgré leur mobilité apparente, ils demeurent statiques, désengagés; pour eux, la vie est un panorama dont ils sont le centre (p. 441). Cette posture d'observation du monde constitue le problème de l'existence humaine pour le scénographe. Il estime que le but de l'existence réside dans une attitude agissante dont il importe de se rapprocher. « La problématique de la vue panoramique, c'est qu'elle se déroule autour de nous, et que nous ne découvrons nulle part autre chose que le spectacle qui nous est offert », soutient-il (p. 445). En réaction

⁶ Il est à noter que cette affirmation s'oppose aux principes de l'architecture moderne qui, à la même époque en Europe, s'affirme progressivement. Telle que décrit par Alfred Barr dans la préface du livre *The international style: Architecture Since 1922*, co-écrit par Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, le nouveau « style » met de l'avant la volumétrie plutôt que la pesanteur : « *Architecture as volume – thin planes or surfaces create the building's form, as opposed to a solid mass* » (Barr, 1932/1995, p. 29).

à cette problématique, Appia appelle au décentrement. Il oppose de ce fait une perspective ancrée et passive avec une perspective mouvante et engagée. La seule chose qui nous rend conscients de nous-mêmes dans la condition centrale, c'est cette vue du monde extérieur, explique le scénographe. En évoquant la figure du panorama, Appia critique la représentation comme modalité de relation au monde. Cependant, si le spectacle est celui de nos semblables, les réactions engendrées auront comme effet de rapprocher notre horizon au lieu de l'éloigner :

Il y est encore une activité où nous nous sentons bien vis-à-vis de nos semblables, mais avec cette particularité étrange que nous nous trouvons, du même coup, en face de nous même. Il y a dédoublement : nous voyons nos semblables, nous nous voyons nous-mêmes [...]. (Appia, 1988f, p. 445)

Cette activité est l'essence même de l'art, écrit Appia (1988f) : « L'art est cette force qui opère le dédoublement de notre personnalité » (p. 445). En ce sens, le dédoublement est une promesse de la conscience de l'altérité, une altérité qui est *réciprocité de présence*.

Ainsi, le décentrement convoque les phénomènes de la défiguration, du déplacement, du dédoublement et ultimement de la reconnaissance; une rencontre avec l'autre et, par conséquent, avec soi-même. Tous impliquent un changement de perspective. En ce sens, le concept de décentrement est un mode opératoire privilégié pour nous libérer de l'immobilisme et prendre conscience de ce qui se manifeste en soi dans le mouvement de ces multiples passages. À cet égard, l'écrivain Michel Collot (2014) décrit le décentrement comme un procédé perspectif qui offre la possibilité d'éprouver intimement l'œuvre d'art. Cela s'accomplit par un arrachement critique d'une posture exclusivement intellectuelle, établissant ainsi une connexion d'ordre phénoménologique entre expérience et mouvement ainsi qu'entre conceptualisation et immobilisme.

Appia nomme cette activité esthétique du décentrement « le geste de l'art ». Notons ici que cette expression, dans son sens littéral ou figuré, implique la notion de mouvement, à l'instar de la conception de Collot (2014). D'après le scénographe, ce geste n'est pas exclusif à l'art; peu importent les circonstances dans lesquelles le dédoublement agira, « la présence de l'art sera manifeste », et ce, malgré l'absence de l'œuvre elle-même. En ce sens, l'art serait de nous reconnaître dans nos semblables et, par ce mécanisme dynamique, de provoquer une transformation intérieure. En d'autres mots, l'art serait un mode d'expression de soi qui, à l'instar du théâtre antique, permet d'opérer une catharsis. À cet égard, le théoricien de

l'architecture Alberto Pérez-Gómez (1994) évoque le mouvement intrinsèque de la rencontre du monde extérieur comme étant l'élément-clé d'une expérience signifiante : « *the issue of meaning for man involves participation of a movement with a direction to be found or missed* » (p. 14). Pour appuyer son propos, il cite la chōra, un espace de contemplation, de reconnaissance et de participation.

Ainsi, selon Appia, l'art vivant nous offre la possibilité de nous identifier dans le monde. Comme l'être humain est le thème central de ce spectacle, nous pouvons considérer l'humanité comme un miroir où nous pouvons nous reconnaître (Appia, 1988f). Le corps vrai, comme entité tangible, ayant « trois dimensions honnêtement exprimées », demeure le représentant le plus signifiant de cette humanité (Appia, 1953/1992p, p. 146). Appia cherchera donc une activité impliquant le corps à travers laquelle la force opératoire du phénomène du décentrement (et du mouvement qui lui est associé) sera la plus effective. L'art dramatique ne correspondrait-il pas à cette activité souhaitée entre soi-même et l'humanité? Appia écarte cette possibilité, car même s'il est vrai que l'art dramatique se sert de l'être vivant, c'est à une fiction que l'individu compare son existence : « le corps, habillé [costumé, A.S.], n'est là que le porteur de cette fiction », soutient Appia (1988f, p. 458). Il n'en est donc pas l'expression directe; il incarne le phénomène et non son essence. Il devient donc impératif pour Appia de concevoir une autre forme d'art pour laquelle le corps serait sa seule raison d'être. Cette forme d'art, c'est l'art vivant, une conception nouvelle d'un art dramatique libéré de ses normes traditionnelles.

Appia définit l'art vivant comme l'expression des émotions d'une collectivité. C'est un théâtre de la vie; non pas un théâtre de plateau qui entretient la passivité du spectateur, mais une œuvre d'art rassemblant l'art et la vie. Il n'y a plus de fossé entre ceux qui regardent et ceux qui vivent le drame : « [N]ous serons à la fois la scène et la salle », affirme Appia (1988f, p. 458). La foule participe au drame par ses émotions personnelles et crée une communion sociale artistique : « [L]'art dramatique n'est pas de présenter *pour d'autres* l'être humain, il est indépendant du spectateur passif, il est *vivant* ou doit l'être » (Appia, 1921/1988k, p. 386). Qu'entend Appia par la notion de vie? Ce dernier spécifie que dans le cadre de sa recherche, « la Vie concerne celui qui la vit » (p. 386). On peut en déduire qu'elle ne s'appréhende qu'à travers l'expérience de l'être humain dans un espace-temps spécifique; jamais théoriquement, historiquement et en abstraction. L'affirmation de la vie, c'est la « vie *vivante* », la vie du « Présent immédiat ». Le scénographe explique qu'il ne trouve pas de mots pour cette notion vivante de la vie, mais qu'il est possible de la comprendre par l'attitude qu'elle suppose, soit une attitude « productive » (Appia,

1953/1992p, p. 144). Ainsi, la vie réside en dehors de tout champ notionnel; elle est issue de l'expérience, une expérience engagée et agissante située dans un ici et un maintenant.

De plus, l'art vivant n'a rien à raconter puisque la vérité remplace la vraisemblance. Pour cette raison, Appia se débarrasse de l'acteur et de l'espace théâtral pour laisser place à la vie du corps. Celui-ci est le créateur de l'art vivant, il en est sa source, son instrument et son expression. L'expérience de l'art vivant, c'est se retrouver en face des corps, le sien compris, c'est se reconnaître en soi-même : « [L]'œuvre d'art, c'est toi! » (Appia, 1912/1988h, p. 150). Le rapprochement souhaité par Appia entre l'être humain et le monde extérieur se manifeste donc de manière radicale dans la pratique de ce nouvel art fondé sur la présence et le don de soi; fondé sur le corps, « instrument d'un art collectif dont il sera juge et partie » (Bablet-Hahn, 1988, p. 348). La rencontre entre l'individu et le théâtre de la vie, entre soi et l'autre, entre soi et l'œuvre, est tellement intime que sujet et objet ne font qu'un. Appia (1953/1992p) résume cette expérience esthétique en ces termes :

Nous entrons dans une ère nouvelle où l'art nous demandera de *vivre* en lui, où nous exigerons en revanche de l'art qu'il *vive* en nous. Lorsque cette réciprocité magnifique sera définitivement établie, lorsqu'elle sera devenue presque un automatisme, si bien que nous ne pourrons plus concevoir l'art en dehors d'elle [...]. (p. 147)

Ainsi, Appia considère l'art vivant comme un point tournant dans le domaine des arts. Considérant la posture engagée du sujet dans son expérience, l'art vivant devient le « régulateur » pour tous les autres arts : « L'éveil de l'art en nous-même, en notre organisme, en notre propre chair, c'est le glas qui sonne pour une partie considérable de notre art moderne » (Appia, 1912/1988h, p. 150). Cet éveil incarné, c'est la manifestation de l'art en soi-même; sa création et son expression; c'est l'art vivant ou la vie de l'art. Appia (1992i) explique cette expérience active en prenant l'exemple d'un concert de chant :

Nous confondons vivre et sentir; celui qui a participé de sa voix au premier chœur de la *Passion selon Saint-Mathieu* et l'auditeur qui en a reçu le foudroyant message sont deux êtres parfaitement différents : le premier a vécu l'œuvre, l'autre l'a ressentie; et s'il nous assure qu'il l'a également vécue dans son for intérieur, il se sert du mot *vivre* au sens figuré. L'expérience primera toujours et partout; et c'est l'expérience de l'art vécu, de l'art vivant, que tous nous devons faire. (p. 54-55)

Ainsi, Appia aspire à une expérience vécue de l'art grâce à une vision incarnée, et ce, pour tous les domaines artistiques. L'architecture n'en fait pas exception.

1.1.3 Vers une architecture vivante

Appia (1992i) défend une architecture qui sollicite la participation active du sujet par opposition à une architecture-objet qui ne s'offre qu'aux yeux (p. 54). « L'architecture moderne n'est souvent que du modelage au travers d'un verre grossissant », critique Appia (1992a, p. 105). À son instar, Pallasmaa (2005) prône une architecture qui sollicite l'être entier : « *Significant architecture makes us experience ourselves as complete, embodied spiritual beings* » (p. 11). Par signifiante, Pallasmaa entend une architecture qui émeut et marque l'humain en sa profondeur. Conséquemment, afin d'offrir une expérience vivante, l'architecture doit être conçue en fonction de la présence des êtres humains, c'est-à-dire que la vie quotidienne doit façonner son cadre (Appia, 1992a, p. 103). Afin d'expliquer son point de vue, Appia fait référence à un entretien qu'il a eu avec « un grand architecte étranger⁷ ». À la question « Si vous étiez complètement libre, quel type d'édifice construiriez-vous? », l'architecte répond :

Je ne me consulterais pas moi-même, tout d'abord! Je chercherais, comme je le fais déjà avec constance, à pénétrer la vie de mes contemporains pour en découvrir les mobiles, les réussites, les défaites. Comme un professeur j'examinerais avec sollicitude les instruments que possède l'élève pour son travail [...] Si cela devenait indispensable je guiderais un peu sa main; mais je crois toujours préférable de ne glisser aucun intermédiaire entre l'œuvre et la main qui tient l'outil. (Appia, 1953/1992p, p. 148-149)

Le processus de création évoqué ici implique deux choses. D'une part, l'architecte sous-entend que le corps, représenté ici par la main, doit guider la conception, et ce, sans faire appel à d'autres facteurs extérieurs. D'autre part, il suggère que le corps est le véhicule qui porte et transmet la vie de l'être humain, symbolisée ici par l'outil. Ainsi, la vie de l'être humain, portée par son corps, doit déterminer directement l'architecture. Dans le même ordre d'idées, dans une lettre destinée à Jaques-Dalcroze, Appia donne son avis sur les principes de conception sur lesquels il souhaiterait que Tessenow s'appuie pour la conception de la Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze (Institut Jaques-Dalcroze). « *[L]architecture de cet édifice doit s'effacer devant la vie que vous voulez y faire naître* », écrit-il (Appia, cité dans Bablet-Hahn, 1988b, p. 97). L'architecture n'est donc pas au service d'elle-même (ou de son concepteur), mais des événements qui y ont lieu. Pour ce faire, elle doit intervenir avec retenue afin de laisser surgir la vie de l'être humain. En ce sens, la vision d'Appia rejoint celle de l'architecte Bernard Tschumi (1996) : « *My apartment reflects my*

⁷ Appia ne donne aucune information quant à l'identité de cet architecte. Cependant, on note de fortes similitudes entre les idées véhiculées dans son discours et celles d'Appia. Ces ressemblances se retrouvent même dans les termes utilisés et le style littéraire. Sans pouvoir le confirmer, on peut soulever un doute raisonnable quant à l'existence de cet architecte. Appia aurait-il inventé ce personnage pour légitimer sa vision architecturale?

views as an architect. It is minimal, austere. The architecture doesn't impose itself upon you. The apartment is a stage for other things to take place ». L'architecte explique que seuls les événements vécus spatialement donnent sens à l'architecture. À ce propos, Appia déclare (1921/1992c) : « L'architecture n'a de signification que mise au service de l'être humain » (p. 62). À travers cet énoncé, Appia défend non seulement la subordination de l'architecture à l'égard de l'être humain, mais également l'idée que, sans celui-ci, elle demeure dénuée de sens; dénuée de sens car dépourvue de vie, une vie portée par le corps : « Cet art de la pesanteur, en contact étroitement organique avec le corps humain, n'existant même que par lui, se développe dans l'espace; sans la présence du corps il reste muet » (Appia, 1921/1988k, p. 364). Lors de son discours de réception du prix Pritzker en 1995, Tadao Andō s'exprime sur cette relation entre la présence de l'architecture et celle de l'individu qui l'occupe : « l'espace architectural ne s'anime qu'en correspondance avec la présence humaine ». Cet espace vivant, évoqué ici, se retrouve dans l'architecture grecque classique, un modèle pour Appia (1953/1992p) : « Le Parthénon n'est pas beau; il est vivant, et la vie n'appelle pas de qualificatifs » (p. 146). Pour cette raison, les architectes grecs seraient les seuls dotés d'un réel sens des responsabilités :

Ils n'ont pas cherché l'inspiration dans des doctrines, des tendances personnelles de mysticisme ou de sensualité, dans un goût d'apparat et de luxe [...] ils sont partis, ingénument, du corps humain *vivant*, persuadés qu'ils étaient que l'architecture doit servir ce corps, et l'architecture lui devoir sa raison d'être. Aussi leurs édifices sont-ils immortels! (Appia, 1953/1992p, p. 147)

Conséquente d'une relation directe entre la vie et la conception architecturale, l'intemporalité de l'architecture serait essentielle pour assurer sa longévité, selon le scénographe. Ce dernier explique que « [l']art n'aura jamais de durée s'il n'est issu d'un sentiment d'étroite solidarité humaine » (Appia, 1953/1992p, p. 147). Pour cette raison, Appia dénonce la monumentalité en architecture. Celle-ci est entendue non pas comme la magnificence ou la prestance d'un bâtiment, mais fait plutôt référence à sa dimension temporelle et sémiotique. En effet, le scénographe oppose le monumental à la notion de vie, car il serait de l'ordre de la survivance (de la constance) et non du présent immédiat, une caractéristique intrinsèque à la notion du vivant tel que démontré précédemment. De plus, par son caractère historique, le monumental apparaît comme un signe (Appia, 1953/1992p, p. 150). Il appelle donc davantage à l'admiration des individus qu'à leur reconnaissance, et impose par conséquent une relation distanciée avec le sujet. Il s'appréhende avec l'intellect et non l'expérience; c'est pourquoi il n'entretient aucun lien d'étroite solidarité humaine. Ainsi, à travers la critique de la monumentalité, Appia dénonce du même fait l'architecture conceptuelle au détriment d'une architecture de la présence; vivante et immortelle.

L'architecte Peter Zumthor établit également cette opposition entre présence et signification. Lors de sa conférence à Tel-Aviv, en 2013, intitulée *Presence in architecture*, il déclare : « ... *a presence in architecture which is so silent and self-evident, not a pretentious form that talks to you, but something which glows from inside... not meaning but being, something should be and not mean* » (4757755, 2013).

En somme, dans le cadre de cette recherche, l'architecture est appréhendée comme un espace vrai mis au service de la vie de l'être humain qui doit y émerger. À l'instar de l'art vivant, elle vise à offrir une expérience vécue, une rencontre intime avec soi-même et le monde extérieur; un espace de contemplation, de reconnaissance et de participation. Indépendamment de toutes époques, tendances, doctrines ou significations, elle ne prend sens qu'au contact de la présence de l'être humain; à travers sa sensibilité.

1.1.4 La sensibilité, structure de l'expérience vécue

Comment définir cette sensibilité? Cette section vise à répondre à cette question. L'entreprise n'est certes pas chose simple. Déjà, le fait de circonscrire la sensibilité et de lui donner sens par l'acte intellectuel soulève de nombreuses interrogations, à savoir la valeur et la cohérence de la traduire par la raison. La sensibilité se trouve-t-elle dépourvue de moyens pour s'exprimer par elle-même? Est-il possible de discourir de sensibilité sans la trahir dans son essence? Les enjeux soulevés par ces questions ont pour effet de positionner l'intellectualisme et la sensibilité comme des antagonistes; le premier concernant la conception cognitive de l'être humain, et la seconde se référant à la conception affective. D'autres facteurs sont à l'origine de cette polarisation. Par exemple, il est entendu qu'une vision intellectuelle tend à unir les individus par les sens communs qu'elle génère alors qu'une appréhension sensible du monde sépare les individus par sa subjectivité et sa singularité. Ou encore, en raison de sa nature évolutive et changeante, le sensible est généralement opposé à l'intelligible, stable et permanent. En somme, la sensibilité et la raison sont parfois perçues comme deux manières contraires d'appréhender la vérité. Cette opposition s'ancre dans la philosophie moderne du xvii^e siècle où le corps et l'esprit sont perçus comme deux substances distinctes : les états mentaux et physiques, deux façons de rencontrer le monde. Descartes (1641/1992), entre autres, prône un dualisme dans lequel l'âme se soustrait aux déterminations du corps. En réaction à cette vision, au milieu du xvii^e siècle, le spinozisme propose une connaissance du monde rationaliste qui laisse place à la connaissance intuitive et à l'expérience vécue (Spinoza, 1677/1954). En continuité avec cette pensée, au xviii^e siècle, plusieurs penseurs, dont Diderot et D'Alembert (1751-1772), soutiennent que la connaissance procède à la fois de la sensibilité et de la raison, soulignant ainsi l'importance de l'expérience sensible dans l'activité cognitive. Au xix^e siècle, le philosophe Friedrich Schelling (1950)

soutient que même les notions les plus abstraites sont extraites de l'expérience vécue et que celle-ci est le point de départ de toute connaissance. Au milieu du xx^e siècle, les recherches du neuroscientifique António Damásio (1995) sur le fonctionnement des émotions réfutent également le dualisme et placent l'expérience corporelle au centre de la conscience. Ses recherches ouvrent la porte, d'un point de vue neuroscientifique, à une compréhension du monde où l'expérience est au cœur du savoir; l'expérience confère de la signification aux choses et donne accès à leurs dimensions sensibles. Cette théorie du savoir d'expérience, avancée par les neurosciences depuis les quarante dernières années, était déjà bien présente dans les concepts de la phénoménologie, dont l'assise est ancrée sur l'étude des phénomènes, des contenus de conscience et de l'expérience vécue. En effet, Merleau-Ponty déclare dès 1945 : « Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire » (p. 11).

En somme, il est désormais établi que la conscience et la connaissance du monde ne se limitent pas à une approche purement cognitive et objectivable. La perception de l'environnement qui nous entoure est également un acte d'expérience qui relève de la sensibilité et de la subjectivité.

Selon Kant, c'est à travers nos sens qu'on perçoit le monde. « La perception nous met de plain-pied, sans effort théorique ni discursif, avec les choses mêmes, comme si elles se donnaient à nous, qu'on veuille ou non les regarder, les toucher, les palper, les sentir ou les goûter », explique-t-il (Kant, cité dans Cléro, 2000, p. 25). Merleau-Ponty (1964b) soutient également que la perception relève de la sensorialité : la perception est le saisissement d'une seule structure des choses par l'être tout entier, une manière unique d'être qui interpelle tous les sens à la fois. Cependant, les neurosciences et la psychologie de la perception démontrent aujourd'hui que la sensibilité ne se définit pas exclusivement comme la propriété d'un sujet d'être informé par le monde (par le biais des sensations), mais aussi par sa faculté d'en être transformé, d'éprouver des émotions. En effet, il serait impossible de séparer les sensations des émotions puisqu'en dessous de toute perception sensitive se cache une réaction émotionnelle et, inversement, l'expression d'un état émotionnel renferme des racines sensibles indiscutables (Damásio, 1995). Malgré leur singularité, les sensations et les émotions seraient à la base une unique entité, un seul phénomène

autoperceptif : une relation entre l'extérieur et l'intérieur, le senti et le ressenti, la sensorialité et l'affectivité⁸. La sensibilité, c'est être affecté, être touché et transformé par ce qui est touché.

Si la vie est fondamentalement relation, et si cette relation engage un « aller-au-delà-de-soi » qui conduit à la possession d'un monde, cela se désigne comme la sensibilité (Jonas, 2001; Böhme, 2018) : une totalité non autosuffisante dépendante de son rapport avec l'extérieur, une connexion qualitative s'étendant à la fois vers le monde et vers soi. Cette relation, l'être humain l'établit par l'entremise du corps : la sensibilité est cette voie par laquelle le monde est inextricablement lié à un corps (Récopé *et al.*, 2013).

Le corps est indissociable du monde et de sa rencontre : « Être corps, c'est être noué à un certain monde » (Merleau-Ponty, 1945, p. 173). À cet égard, Mark L. Johnson (2007) soulève l'importance et l'impact des dernières découvertes des neurosciences relatives au rôle crucial de l'engagement du corps de l'individu dans son rapport au monde : « *Acknowledging that every aspect of the human being is grounded in specific forms of bodily engagement with an environnement requires a far-reaching rethinking of who and what we are* » (p. 3). Si le corps est indispensable à la connaissance du monde, il l'est tout autant pour l'espace : « [L]oin que mon corps ne soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas pour moi d'espace si je n'avais pas de corps » (Merleau-Ponty, 1945, p. 119). Créant avec l'espace un système, le corps lui permet de se révéler, il l'insuffle, l'anime et l'alimente intérieurement. Harry Francis Mallgrave (2015) corrobore cette interrelation entre le corps et la perception spatiale. Il explique que les activités conceptuelles et perceptuelles reliées à l'espace engagent l'aire sensorimotrice et la conscience corporelle (p. 20). De plus, il soutient que le fonctionnement intrinsèque de la perception du corps propre contribue à celui de l'espace. En ce sens, le corps n'est pas le terrain du sensible, il en est la condition même.

Ainsi, la sensibilité constitue la valeur directrice qui organise et structure « la totalité activité-expérience-corps-monde » (Récopé *et al.*, 2011). La constitution unique de chaque individu de même que son vécu personnel et son milieu socioculturel vont exercer une influence sur cette sensibilité et contribuer à modeler de manière significative l'expérience sensible de l'espace. En effet, la perception procède d'une sensibilité

⁸ L'affectivité désigne à la fois le pouvoir d'être affecté et le système des affects, lequel englobe les sentiments et les émotions. Selon Damásio (2003), les émotions sont des « modifications corporelles » [traduction libre] dans le sens que la perception des émotions est liée au ressenti du corps. Le corps conçoit « la perception des émotions à la manière de l'observation, depuis une fenêtre [...] » (Damásio, 1995, p. 11). Les sentiments incarnent ce processus perceptuel par lequel les émotions parviennent à l'esprit pour être reconnues. En ce sens, ils sont des émotions médiatisées, des « témoins de la façon dont la vie est vécue » (Pailler, 2004, p. 170).

individuée, comme l'explique le psychiatre André Delorme (2003). Ce dernier articule le processus perceptif en quatre étapes, soit la saisie de stimuli, leur traitement, la création de sensations, puis leur transformation en perceptions. Il est à noter que le traitement des stimuli s'opère de manière sélective. Chaque sujet choisit les stimuli à traiter que lui transmet l'objet (l'espace) en fonction de son vécu, de sa culture, de son époque, etc. Lorsque l'individu quitte son environnement, il se le remémore à partir de ses perceptions. Ce lieu devient alors une représentation, une recombinaison mentale de connaissances et de croyances que le sujet a enregistrées lors de son expérience (Merlin et Choay, 2000, p. 372). Ces représentations constitutives de l'expérience du lieu vont déterminer et influencer les pratiques ultérieures de l'espace qui, à leur tour, vont influencer les perceptions futures : « *What we do depends on what we have perceived, but what we perceive depends on what we do* » (Arbib, 2015, p. 77). À travers ce cycle « perception-représentation-pratique », l'humain saisit le monde, le recrée, le récupère, agit dans celui-ci et ainsi de suite... Il y a donc dans l'expérience de la réalité et dans le phénomène de la perception, la notion de création et d'imagination : « *Every act of perception is an act of creation* » (Edelman, 2005, cité dans Robinson et Pallasmaa, 2015, p. 69).

En résumé, dans le cadre de cette recherche, la sensibilité est définie comme la relation qualitative s'étendant à la fois vers le monde et vers soi, transformant l'individu qui en fait l'expérience. Elle est corporelle dans le sens où elle est le vecteur par lequel le corps est indissociable d'un monde rencontré. La sensibilité est la voie structurante de l'expérience vécue de l'espace et de l'architecture; elle organise la totalité activité-expérience-corps-monde. Éminemment subjective, elle dépend des particularités individuelles, des contextes socioculturels, de l'historique des espaces vécus et de l'imagination du sujet.

1.2 La réforme théâtrale : une nouvelle architecture

Cette deuxième section examine la réforme théâtrale d'Appia et comment elle a déterminé son architecture. D'abord, il s'agit de comprendre le contexte historique dans lequel sa vision s'enracine et d'analyser comment l'œuvre wagnérienne, par sa structure hiérarchisée et sa capacité à exprimer l'essence d'un phénomène dramatique, a façonné sa réforme théâtrale. Puis, c'est l'occasion de définir les principes fondateurs de cette nouvelle vision de la mise en scène, dont la forme représentative interdit tout emploi de moyens d'expression scénique qui ne seraient pas au service du corps de l'acteur. Enfin, cette section analyse la manière dont ce corps vivant – sous les ordres de la musique – oriente la conception des *Espaces rythmiques* : une architecture fondée sur le phénomène de la résonance.

1.2.1 État des lieux de l'espace scénique

Avant d'aborder la réforme théâtrale d'Appia, prenons un instant pour décrire l'état des lieux au théâtre à cette époque, afin de mieux comprendre le contexte dans lequel elle se situe. Tout d'abord, au cours de cette période, l'électrification des salles de spectacle gagne toute l'Europe (1883-1913). On aurait tort de croire que cette technologie est intimement liée à l'avènement du théâtre moderne. La lumière émise par la lampe à incandescence, mise au point par Thomas Edison en 1878, n'altère en rien la conception théâtrale à cette époque, si ce n'est qu'elle apporte une luminosité accrue (environ 30 %) et, surtout, une sécurité renforcée dans les théâtres. Les sources lumineuses et leurs emplacements restent inchangés, même avec l'introduction de la couleur (Lefèvre, 1894, p. 35). Cependant, les projecteurs électriques à arc voltaïque (1849-1918), inventés par Léon Foucault, ont contribué à la vie théâtrale et ont sans aucun doute influencé la réforme d'Appia. Il est raisonnable d'avancer que la grande intensité (environ quinze fois plus qu'une ampoule électrique), mais surtout la maniabilité, la mobilité et la diversité des appareils et des effets produits par cette technologie ont grandement influencé la lumière créatrice d'Appia en lui conférant une plus grande liberté.

En ce qui a trait à la configuration des théâtres à cette époque, en Europe, la salle à l'italienne est la plus courante. Celle-ci est caractérisée par une coupure marquée entre la salle et la scène. D'un côté, les lieux dédiés aux spectateurs : tout d'abord, le foyer (hall et escalier d'honneur), reflet de la hiérarchie sociale et lieu privilégié de l'avant-spectacle. Pour voir et être vus, les bourgeois y paradent, s'y pavanent, à la fois acteurs et spectateurs de leur propre performance. Puis, la salle, second reflet de l'iniquité sociale. Les spectateurs s'y répartissent selon leur statut, en face ou au pourtour de la scène, sur le parterre, au balcon ou dans les loges. Face à eux, de l'autre côté, se dresse la cage de scène : un grand plateau vide assis sur ses dessous et surplombé par ses cintres – une machine à produire des images, des effets spéciaux ou décoratifs dont les différents espaces techniques sont habituellement cachés. La séparation entre ces deux espaces est marquée par le cadre de scène et un rideau opaque renforçant la mise à distance des spectateurs avec l'action dont ils sont témoins.

Mais en 1876, une nouvelle configuration d'architecture théâtrale fait son entrée en Allemagne avec le Bayreuther Festspielhaus (le Palais des festivals de Bayreuth). Conçue spécifiquement par Richard Wagner pour la représentation de ses œuvres, la salle reste encore aujourd'hui le modèle le plus utilisé dans le domaine du spectacle. À première vue, le projet est révolutionnaire : rejetant la structure en fer à cheval du théâtre à l'italienne, Wagner reconfigure la salle pour y créer un immense gradin inspiré du théâtre gréco-

romain. L'idée est noble : concevoir une salle où la visibilité serait égale pour tous, abolissant ainsi les privilèges sociaux. Mais la principale innovation de la salle est sa fosse d'orchestre. Wagner l'enfonce sous la scène et la fait disparaître. Ce geste, aidé par la fabrication d'un noir total dans la salle, permet au public de se concentrer davantage sur le drame. Révolution dans la salle, certes, mais sur scène rien n'a changé. Les principes de la décoration théâtrale triomphent toujours : la scène conserve son cadre, et la position de l'orchestre dans « l'abîme mystique » n'a pas atténué la coupure entre l'espace de la fiction et celui des spectateurs. Au contraire, sur le plateau, tout est mis en œuvre pour renforcer l'illusion et maintenir l'auditoire à distance : le décor est un tableau, une image mise en relief par des plans multiples successifs suivant les lois de la perspective ou les techniques du trompe-l'œil. Un espace truqué, illusoire. Les idées novatrices de Wagner n'exercent aucune influence sur l'action qui s'y déroule. À ce propos, Appia (1992s) déclare : « [L]e Maître a placé son œuvre exceptionnelle dans le cadre traditionnel de son époque; et si tout dans la salle de Bayreuth exprime son génie, au-delà de la rampe tout y contredit » (p. 470). Ainsi, à Bayreuth, tout comme dans le reste de l'Europe, l'espace scénique reste embourbé dans ses vieilles conventions. Tous les moyens sont déployés pour créer l'illusion, reproduire le réel. Comme l'expliquent les théoriciens du théâtre Denis Bablet et Marie-Louise Bablet (1981), le réalisme⁹ académique règne sur la plupart des scènes. Le plateau est dominé par une profusion d'éléments décoratifs et de détails pseudo-archéologiques qui dispersent l'attention du spectateur. Des toiles peintes tremblantes cherchent à s'harmoniser avec des praticables massifs à l'esthétique incertaine. Réalisme illusoire, la scène est un espace truqué, « une cage à mirages où les chanteurs et comédiens vivent d'un oxygène raréfié [...] devant une image [...] un fond qui les étouffe » (D. Bablet et M.-L. Bablet, 1981, p. 9). Wagner (1876) est lui-même très critique des conventions de la mise en scène à cette époque et des moyens techniques dont il dispose pour exécuter ses propres œuvres : « [j]'ai créé l'orchestre invisible, si je pouvais maintenant inventer le théâtre invisible! » (cité dans D. Bablet et M.-L. Bablet, 1981, p. 12). Le compositeur pointe ici le décalage entre le rêve¹⁰ qui l'anime et la réalité. Mais contrairement à Appia, il reste démuné et passif face à cette

⁹ Le réalisme au théâtre s'étend du milieu du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle. En réaction à certaines formes théâtrales, comme le sentimentalisme romantique ou encore le mélodrame et le boulevard, devenues toutes deux pompeuses, grandiloquentes et surchargées de clichés, le réalisme cherche à renouer avec le réel. L'objectif est de créer un théâtre plus « naturel », porteur de « vérité », un théâtre à portée sociale. Il s'agit de décrire le réel, de dépeindre les comportements et mœurs de la société de manière la plus authentique. Sur le plan esthétique, l'objectif est de créer l'illusion la plus fidèle possible de la réalité (Vigeant, 1997).

¹⁰ Le rêve qui anime Wagner, et qu'il tentera de concrétiser à Bayreuth, est la création du *Gesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art total). Apparu au XIX^e siècle et issu du romantisme allemand, l'œuvre d'art total se caractérise par l'emploi simultané de plusieurs disciplines et divers médias. Cette synthèse cherche à engager le spectateur et ses sens dans un projet idéaliste visant à fusionner la vie et l'art (Picard, 2006, p. 464).

déception. Dans sa seconde préface de *La musique et la mise en scène*, Appia (1963/1988m) expose le constat qu'il fait de la pratique de la mise en scène à cette période :

Le problème de la mise en scène, et partant de l'art dramatique, ne se posait à personne. Le public, comme les spécialistes étaient uniquement préoccupés d'innover par un luxe croissant de décorations ou bien par un réalisme toujours plus parfait; et la mise en scène ainsi comprise condamnait le dramaturge à piétiner. (p. 331)

Bien que l'on puisse attribuer à Appia (et à Gordon Craig¹¹) la naissance du metteur en scène comme artiste-interprète et créateur pleinement conscient de son propre rôle, il serait erroné d'avancer, ainsi que le prétend ici Appia, que la mise en scène stagne à cette époque. Même si le réalisme académique, qui ne nécessite pas de metteur en scène à proprement parler (la tâche peut être attribuée à l'auteur, au comédien ou au régisseur), prédomine dans la plupart des théâtres, certains courants émergents à la fin du siècle imposent une présence active du metteur en scène. C'est le cas, par exemple, du réalisme historique des Meiningers¹² ou encore du naturalisme qui gagne en popularité à la fin du siècle. Basé sur l'observation de la vie sociale et ancré dans une volonté de vérité, tant au niveau du propos que du rendu, le mouvement naturaliste ne peut s'affirmer sans l'autorité et la vision d'un metteur en scène. André Antoine, fondateur du Théâtre-Libre (1887), se révèle un maître avéré du naturalisme. Quoique sa démarche et son esthétique soient à l'opposé de la vision d'Appia, son travail rejette les conventions scéniques et illustre, tout comme le souhaite Appia, la cohérence de ses objectifs avec les moyens d'expression scénique qu'il met en œuvre pour les atteindre. Vers la fin du siècle, le naturalisme, propulsé sous son influence, prend de l'ampleur et supprime le réalisme académique. Le mouvement naturaliste sera remplacé ultérieurement par le courant symboliste, qui atteint son apogée en Europe dans les années 1890.

Le symbolisme prend racine dans le domaine de la littérature. Il est caractérisé par la fuite des contingences de la réalité, cherchant à échapper à une civilisation technicienne et industrielle pour s'évader dans un

¹¹ Acteur, metteur en scène et théoricien du théâtre, Gordon Craig compte parmi les premiers scénographes modernes du xx^e siècle. Il publie deux essais majeurs contre le réalisme au théâtre, soit *À propos du décor de théâtre*, en 1904, et *L'art du théâtre, premier dialogue* en 1905. Il y présente sa vision novatrice concernant le rôle du metteur en scène, qu'il perçoit comme l'artiste principal, car il doit maîtriser l'ensemble des techniques de la scène afin d'assurer la cohérence et l'harmonie du spectacle.

¹² Créé par Georges II, duc de Saxe-Meiningen, la troupe des Meiningers met en scène des pièces théâtrales empreintes d'une volonté de cohésion, d'harmonie, d'expressivité spatiale et de vérité. Les costumes et les accessoires sont d'époque et véritables (les répétitions se faisaient dans d'authentiques armures de métal). Leur public et leur importance furent considérables, surtout en Allemagne, où ils furent les messagers de la vérité au théâtre et précurseurs du naturalisme (Pavis, 2019).

monde de rêveries. Au théâtre, il se matérialise dans l'expression d'une profonde mélancolie, un culte de l'idée, une quête de l'abstrait et de la suggestion, un intérêt pour la musique et le mystère; traverser le voile des apparences pour rendre compte de l'indicible et de l'invisible. Les notions d'espace et de temporalité, qui imposent des limites à l'existence et influencent les états d'âme, sont également explorées par les artistes symbolistes. Par exemple, dans certaines productions théâtrales, on note un effacement du cadre spatio-temporel, c'est-à-dire que les protagonistes évoluent dans un lieu et un temps non définis. Lorsqu'Appia entame sa réforme, dans quelle mesure connaît-il le symbolisme? Aucun écrit ne témoigne de son allégeance au mouvement. Il est donc impossible de confirmer s'il a été en contact direct avec les symbolistes, mais sans doute était-il familier avec les grandes orientations du mouvement puisqu'on en retrouve des échos dans son travail. Même s'il est possible d'établir des parallèles avec certains peintres symbolistes par les techniques et l'expression de la lumière (Bablet, 1983, p. 10), c'est davantage au niveau des idées que de la forme que se manifeste tout d'abord le symbolisme chez Appia. Comme le relève Denis Bablet (1983), le poète Stéphane Mallarmé, en 1854, dont le style poétique est à la base des théories symbolistes, écrit au poète Henri Cazalis : « J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit » (Mallarmé, cité dans Cassou, 1979, p. 227). Cette intention de représenter non pas la chose même, mais plutôt la résonance de ce qu'elle suscite est partagée par Appia. En 1908, il exprime cette volonté qui était déjà présente dans ses premiers écrits : « À l'avenir, nous voulons voir en scène non plus ce que nous savons que sont les choses, mais comment nous les sentons » (Appia, 1908/1988j, p. 68). La notion de suggestion évoquée ici, qui prend de l'ampleur dans le domaine des arts à l'aube du xx^e siècle, et dépasse les limites du mouvement du symbolisme, se retrouve au cœur même de la réforme théâtrale d'Appia, que ce soit en ce qui a trait à la mise en scène de l'œuvre ou à son expression scénographique. Dans son premier écrit *Notes de mise en scène für den ring des nibelungen* (1891), le scénographe affirme : « la *Suggestion* est la seule base où l'art de la mise en scène puisse s'étendre sans rencontrer d'obstacle » (Appia, 1954/1983c, p. 113). Dans *Siegfried* (1982), concernant la conception de la scénographie, il : « [L]a *plastique* seule fournit à l'imagination une atmosphère qu'elle puisse développer, au gré de la volonté poétique imposée, avec la précision unique de la suggestion » (Appia, 1954/1983e, p. 187). Comme le souligne Denis Bablet (1983), alors que le philosophe Paul Souriau donne des cours sur la notion de suggestion dans l'art à la faculté de Lille (il publiera l'ouvrage *La suggestion dans l'art* en 1923), et quelques mois précédant les premières productions

du Théâtre d'Art¹³, le philosophe Henri Bergson (1889) énonce la finalité de l'art dans son ouvrage *L'essai sur les données immédiates de la conscience* : « L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé » (p. 11). Le rôle de la suggestion dans l'expérience de l'œuvre évoqué par Bergson s'apparente à la vision d'Appia (1899/1986k) : « [L]'illusion produite sur l'œuvre d'Art n'est pas de nous abuser sur la nature des sentiments et des objets vis-à-vis de la réalité, mais au contraire de nous entraîner si bien dans une vision étrangère qu'elle nous semble être la nôtre » (p. 67). Au théâtre et dans l'art en général, la suggestion s'exprime à travers une diminution des moyens expressifs, une simplification des éléments figuratifs, le recours à l'allusion et éventuellement au symbole. Mais d'autres facteurs influencent ce mouvement d'épuration. En effet, comme l'explique Denis Bablet (1983), l'essor de la suggestion dans les arts coïncide avec la montée du fonctionnalisme, un principe a priori étranger au symbolisme mais avec lequel il partage néanmoins certaines similitudes, dont la recherche commune d'une expression d'économie de moyens et d'efficacité (celle de l'idée dans le cas du symbolisme et celle de la fonction dans le cas du fonctionnalisme). Le fonctionnalisme se définit comme le principe selon lequel la forme des bâtiments (et du mobilier) doit être l'expression de leur usage et s'accompagner d'un rejet des éléments purement décoratifs. Dès 1892, l'architecte Louis Sullivan, qui se rendra plus tard célèbre en résumant en une phrase le principe du fonctionnalisme – *Form follows function* (La forme suit la fonction) –, énonce : « Pour notre plus grand bien esthétique nous devrions nous abstenir de tout ornement pendant un certain nombre d'années et nous appliquer à construire des bâtiments qui soient beaux tout en étant nus » (Sullivan, cité dans Pevsner, 1968, p. LIII). Puis, en 1908, une année avant qu'Appia dessine les *Espaces rythmiques*, l'architecte Adolf Loos (2015) déclare dans son ouvrage *Ornement et crime* :

Ce qui fait justement la grandeur de notre temps, c'est qu'il n'est plus capable d'inventer une ornementation nouvelle. Nous avons vaincu l'ornement : nous avons appris à nous en passer. Voici venir un siècle neuf où va se réaliser la plus belle des promesses. Bientôt les rues des villes resplendiront comme des grands murs tout blancs. La cité du xx^e siècle sera éblouissante et nue [...] (p. 168)

¹³ Fondé en 1889 par Paul Fort et Lugné-Poe, le Théâtre d'Art naît d'une volonté de créer un théâtre représentatif des poètes symbolistes. Leur vision s'oppose au théâtre réaliste et naturaliste. L'approche est élitiste, dans le sens qu'elle ne cherche pas à plaire au plus grand nombre mais à privilégier l'intériorité et l'imaginaire du poète (Dusigne, 1997).

En somme, à l'aube de la réforme d'Appia, le théâtre se modernise sur le plan technologique grâce à des systèmes d'éclairages innovateurs. Mais sur le plan esthétique (et malgré l'émergence de nouveaux courants comme le naturalisme), il demeure enlisé dans ses conventions poussiéreuses issues du réalisme académique. Tous les moyens expressifs sont mis en œuvre pour créer l'illusion et reproduire le réel. Parallèlement, dans les domaines des arts visuels, de la littérature et de l'architecture, des changements importants s'opèrent suivant l'élan de courants tels que le symbolisme et le fonctionnalisme; l'illusion est remplacée par la suggestion, la surcharge par la sobriété et l'ornement par la fonction. C'est dans ce contexte que s'ancre la réforme théâtrale d'Appia et sa vision esthétique qui, dans l'idée et la forme, unit fonctionnalisme et suggestion, créant ainsi une coupure avec les pratiques théâtrales de l'époque, aveugles aux changements de paradigmes qui s'imposent de plus en plus dans le milieu des arts et du design. Afin de comprendre en profondeur cette vision, ainsi que sa matérialisation, il est essentiel d'examiner l'œuvre de Wagner, la muse de cette réforme et son modèle structurant.

1.2.2 Wagner : le point de départ

C'est en 1888, alors qu'il assiste à la représentation des *Maîtres chanteurs* de Wagner, à Bayreuth, qu'Appia prend la décision de réformer la mise en scène. Il est consterné devant les contradictions entre l'œuvre de Wagner, à qui il voue une véritable admiration, et son exécution. Le fossé qui sépare sa propre vision du *Wort-Ton-Drama*¹⁴ (drame musical) et le spectacle présenté est si profond qu'il lui est insoutenable de ne pas prendre action. En 1891, il amorce le travail et se met à l'écriture de plusieurs mises en scène pour des pièces de Wagner (il reprendra une partie de ces scénarios pour appuyer les principes avancés dans *La mise en scène du drame wagnérien* [1895/1983b], son premier ouvrage majeur). Il entreprend alors un voyage initiatique dans l'univers du compositeur qui lui permettra de se libérer des images et des conventions traditionnelles théâtrales.

Lorsqu'Appia assiste à la représentation des *Maîtres chanteurs*, il connaît déjà l'œuvre du maître dans ses moindres détails. Son premier constat est l'incompatibilité entre l'œuvre et sa forme représentative. Il déclare que Wagner a fixé les conditions abstraites de son œuvre mais pas les méthodes d'application

¹⁴ Richard Wagner définit le *Wort-Ton-Drama* comme « une symphonie qui se développe en une action visible et compréhensible » (cité dans Von Senger, 1909/1986, p. 224).

(Appia, 1895/1983b, p. 265). Il dénonce l'incohérence entre l'activité dramatique des personnages et le trompe-l'œil décoratif :

Évidemment, plus la peinture des toiles sera bien faite au point de vue du trompe-l'œil, moins l'acteur et son entourage direct pourront s'y mêler. (Appia, 1899/1986k, p. 84)

Appia explique cette dissonance en décrivant l'impact du tableau peint¹⁵ sur le reste de la mise en scène : la toile peinte, qui cherche à imiter le réel, réduit l'ensemble des éléments de représentation sur une surface plane. Afin que le tableau occupe l'espace de la scène dans ses trois dimensions, la peinture est segmentée et les découpures sont dressées verticalement sur le plancher. En conséquence, cette peinture, qui devait figurer le lieu, doit renoncer à illustrer son sol. Les formes fictives qu'elle représente doivent nous être montrées verticalement, et, entre les toiles verticales du décor et le plancher, il n'y a aucune relation possible, aucune véritable articulation. Cette problématique est considérable pour Appia puisque c'est sur ce sol qu'évolue l'acteur. Dans son texte *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, Appia (1992i) confie que, dès ses premières expériences théâtrales comme spectateur, il accorde une importance capitale à la relation de l'acteur avec l'espace dans lequel il évolue. « [D]ans mon ignorance du théâtre, c'était l'emplacement occupé par l'acteur qui primait tout le reste », affirmera-t-il (Appia, 1992i, p. 37). Or, en priorisant l'illusion, la toile peinte triomphe et détermine le reste de la mise en scène. L'espace praticable, c'est-à-dire « [t]out ce qui, dans le tableau inanimé, échappe à la peinture seule dans le but d'entrer en rapport direct avec la personne de l'acteur » (Appia, 1899/1986k, p. 61), est déterminé par le plan de la toile peinte. Puisque l'acteur ne peut circuler devant les toiles peintes au risque d'annuler leurs effets, la quantité de décors qu'il peut approcher et toucher pour ne pas défaire le réalisme est considérablement réduite, tout comme sa liberté et la portée de son expression. Appia en éprouve une grande déception. Il espérait que l'acteur serait au cœur de la mise en scène et de l'expression scénographique : « J'avais supposé que les pieds des acteurs – et, par-là, sans doute, toutes leurs attitudes – seraient mis en valeur par la diversité des plans » (Appia, 1992i, p. 37). Par souci de réalisme, il soutient que « [l]'économie scénique néglige l'effet représentatif de l'acteur pour l'illusion fournie par les toiles peintes, d'où il résulte l'impossibilité de l'un comme de l'autre » (Appia, 1899/1986k, p. 88). Le spectateur ne peut ni se plonger complètement dans le

¹⁵ La toile peinte tire son origine du drame parlé, où la peinture vise à fournir une information qui ne peut être transmise par le texte ou par les acteurs; elle le fait par l'entremise du signe (D. Bablet et M.-L. Bablet, 1981, p. 34).

lieu fictif qui lui est présenté ni s'identifier au personnage; son expérience esthétique du drame s'en trouve donc affectée. À propos de l'illusion, le scénographe affirme :

[...] c'est donc nous, les spectateurs, qui devons la constituer dans notre for intérieur. Ce que l'on peut appeler l'activité esthétique du spectateur est par là détournée, car nous ne participons pas à l'œuvre d'art en plaçant son effet représentatif dans l'abstraction de notre pensée. (Appia, 1899/1986k, p. 84)

Il renchérit et déclare : « En art, le trompe-l'œil n'a pas de valeur » (Appia, 1899/1986k, p. 67). Il revendique l'art comme l'expression abstraite d'un phénomène, son essence au détriment de l'illusion, comme le fait la musique. En effet, selon lui, la musique, la référence première à partir de laquelle l'art et la mise en scène devraient se baser, est l'expression de notre être – de notre drame – la manifestation ultime du phénomène (p. 66). L'épigraphe de Schopenhauer dans *La musique et la mise en scène* (1899) résume sa pensée : « La musique à elle seule n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime du phénomène » (1819, cité dans Appia, 1986k, p. 43). Et cette essence phénoménale, Wagner en est un créateur exemplaire selon Appia. Contrairement aux autres poètes avant lui, qui se bornaient à illustrer le drame par une action indicative, Wagner, à travers sa partition poétique-musicale, exprime non seulement la nature même du drame, soit l'intériorité des personnages, mais sa forme simplifiée, réduite, par l'abstraction au détriment du réalisme, opposant de ce fait expression et signe. À ce sujet, Appia (1899/1986k) énonce :

le dramaturge [Wagner, A.S.] [...] renonce à la quantité et au développement des motifs accidentels pour pouvoir exprimer l'essence intime d'un nombre restreint de phénomènes, de même la mise en scène de son drame doit renoncer à une grande partie de sa signification intelligible en faveur de son expression. (p. 77)

Ses propos reflètent non seulement le fait que la mise en scène doit privilégier l'expression, mais aussi que ses fondements doivent s'harmoniser avec ceux qui structurent l'œuvre représentée. Afin de créer un tout entre l'œuvre et son exécution, le metteur en scène doit quérir dans l'œuvre même les principes de sa représentation : « [P]our que la mise en scène fasse partie intégrante du drame [...] il lui faut *un principe régulateur qui, dérivant de la conception première, dicte la mise en scène péremptoirement, sans passer à nouveau par la volonté du dramaturge* » (Appia, 1899/1986k, p. 53). À propos du principe régulateur de la structure musicale de la partition wagnérienne, Appia (1895/1983b) énonce que la notation est très puissante et sous-tend une organisation hiérarchisée. « Il doit en être de même pour les moyens représentatifs » (p. 268), souligne-t-il. Il ajoute que, dans l'œuvre wagnérienne, la vie se matérialise

uniquement à travers l'essence du drame, soit la musique. La mise en scène devra y faire écho : « [L]a base de la mise en scène du drame wagnérien, c'est que *la vie nous est donnée exclusivement par le drame lui-même* » (p. 266). Et d'après Appia (1904/1986b), le drame est véhiculé par l'acteur. Il explique que le *Wort-Ton-Drama* accorde à ce dernier une place centrale au sein du drame, conférant à cette forme d'art le potentiel de renverser la forme représentative du réalisme académique et de rétablir l'harmonie souhaitée entre l'œuvre et sa formalisation :

Le Wort-Ton-Drama est la forme dramatique qui dicte avec le plus de précision le rôle de l'acteur; il est même le seul drame qui puisse le fixer rigoureusement dans toutes ses proportions. C'est donc le seul qui l'autorise à déterminer [...] toute l'économie représentative. (Appia, 1899/1986k, p. 61)

Ainsi, sa réflexion sur la mise en scène de l'œuvre wagnérienne, qu'il poursuivra toute sa vie, sera le point de départ de sa réforme théâtrale et guidera son œuvre entière. Par sa structure hiérarchisée et sa capacité à exprimer l'essence d'un phénomène dramatique, l'œuvre wagnérienne s'avère un modèle et une grande inspiration pour Appia. Mais l'intérêt de l'œuvre de Wagner comme terrain de recherche réside surtout dans son potentiel à placer l'acteur comme l'élément fondateur de la mise en scène, permettant ainsi d'atteindre l'harmonie entre l'œuvre et son expression. C'est donc à partir de l'acteur – sous les ordres de la musique – qu'Appia fonde les principes régulateurs de sa nouvelle mise en scène.

1.2.3 Le corps vivant comme fondement de l'architecture

Dans l'ouvrage *L'art théâtral moderne*, Jacques Rouché (1910) résume ainsi l'essentiel de la quête d'Appia : « [F]onder la mise en scène sur la présence de l'acteur, et pour le faire, [...] la débarrasser de tout ce qui est en contradiction avec cette présence » (cité dans Bablet-Hahn, 1986a, p. 294). Comme l'explique Appia (1904/1986b), l'acteur est l'unique interprète du drame : « [C]'est de lui que nous attendons l'émotion, et c'est cette émotion que nous sommes venus chercher » (p. 350). Ce sont donc les exigences du rôle de l'acteur vis-à-vis du drame qui doivent dicter l'architecture scénique. Appia (1899/1986k) explique que, pour ce faire, le terrain (ce que foulent les pieds de l'acteur, et tout dans la composition du tableau inanimé qui entretient une relation avec lui) doit être destiné à l'acteur et déterminé par sa présence avant toute autre considération (p. 88). Ce point de contact entre l'acteur et le terrain, Appia le nomme la praticabilité :

Son principal effet est de déterminer la plantation au détriment du signe fourni par la peinture [...] En fournissant ainsi à la plantation un moyen matériel d'entrer en rapport avec l'acteur, la praticabilité la met en relations directes avec le drame lui-même. (p. 61)

La praticabilité, comme nous l'explique Appia, entraîne indubitablement une diminution de l'importance et de la quantité des signes fictifs illustrés sur la toile peinte. Par sa nature, celle-ci s'oppose à l'acteur et se révèle incapable de satisfaire toute condition émanant directement de lui : plus l'acteur imposera ses conditions à la plantation par l'entremise de la praticabilité, plus accentué sera l'antagonisme de la plantation vis-à-vis de la peinture (Appia, 1899/1986k, p. 61). Cet antagonisme réduit par sa seule force dynamique l'importance de la toile peinte. Cette diminution de l'intérêt envers la peinture engendre des répercussions non seulement sur la plantation mais également sur l'éclairage. Avant, l'éclairage était au service de la peinture, ce qui entravait son développement. Il n'avait pas d'activité; son but principal était de laisser voir la toile peinte. À présent, l'éclairage devient actif : « L'éclairage, se trouvant alors libéré d'une grande partie de sa corvée vis-à-vis des toiles verticales, recouvre la part d'indépendance à laquelle il a droit et rentre en activité auprès de l'acteur » (Appia, 1895/1983b, p. 267). Il se met au service de ce dernier, il lui est désormais destiné. De cette manière, tous les moyens d'expression visent à mettre en valeur l'acteur. Ils sont régis par un système hiérarchique d'harmonisation scénique sous les ordres de la musique : 1. Acteur. 2. Plantation. 3. Éclairage. 4. Peinture.

Dans son deuxième ouvrage capital, *La musique et la mise en scène*, Appia (1899/1986k) résume ainsi ce principe régulateur de la mise en scène :

Le poète musicien tire sa vision du sein même de la *Musique* [...] il lui donne une forme dramatique positive et constitue le texte poétique-musical, la *Partition*; ce texte impose à l'*Acteur* son rôle. Déjà vivant de sa vie définitive, dont il n'a plus qu'à s'emparer. Les proportions de ce rôle posent à l'évocation scénique des conditions formelles au moyen de la *Praticabilité* [...] du degré et de la nature de cette praticabilité dépend ensuite la *Plantation* du décor, et celle-ci entraîne à son tour l'*Éclairage* et la *Peinture*. (p. 62)

Ce système établit clairement que l'activité dramatique, extériorisée à travers les actions des acteurs, détermine et structure un plan de scène à partir duquel les décors vont prendre forme. Appia (1899/1986k) détaille le fonctionnement dynamique de cette activité comme suit : l'essence du drame lui insuffle la vie et régit, à travers ses pulsations, les mouvements de l'ensemble du système dans leurs proportions et leur suite. Lorsqu'un des moyens d'expression intermédiaires fait défaut, la vie musicale s'échappe par cette brèche et ne peut plus se transmettre au-delà. La vie du drame demeure immortelle, mais tout effort visant à animer l'extrémité du système représentatif dont la vie s'est retirée ne mènera qu'à une galvanisation sans liens possibles avec le noyau vital, c'est-à-dire l'acteur, l'unique médiateur entre la partition musicale et la représentation scénique (p. 62).

Selon Appia (1899/1986k), ce système, qui assure la solidarité des parties constituantes dans la construction d'un tout cohérent, contribue à élever la mise en scène au rang de l'art, car l'organicité est la condition absolue de l'intégrité de l'œuvre d'art (p. 61). Cette théorie est tout à fait cohérente avec la vision d'Appia, et ce, pour deux raisons : premièrement, la musique est pour lui le modèle artistique de référence premier, et la forme organique en est une caractéristique essentielle; elle fait partie intégrante de son système harmonique¹⁶. Deuxièmement, comme vu précédemment, la mise en scène doit puiser ses principes dans l'œuvre même (la partition ici en l'occurrence), dont l'organicité constitue l'une de ses règles fondamentales. Appia (1899/1986k) déclare que l'organicité assure l'unité et « [s]ans cette unité nous ne saisissons par les yeux que la signification des choses mais jamais leur expression » (p. 77). Le système organique hiérarchisé contribuerait donc à élever l'expérience esthétique de l'œuvre en donnant accès à l'essence du drame, au-delà du signe et de l'illusion.

Ainsi, en se libérant de l'illusion, Appia nous révèle ce qui constitue finalement le réalisme théâtral : l'acteur. Et comment ce réalisme se manifeste-t-il chez l'acteur, si ce n'est par le biais de son corps?

À ce propos, Appia (1904/1986b) affirme que « [l']art scénique doit être basé sur la seule réalité digne du théâtre : le corps humain » (p. 352). L'art scénographique n'y fait pas exception. Appia exige que le décor soit totalement subordonné au corps de l'acteur. Le scénographe vise à créer un milieu « qui lui permet d'obtenir toute l'expression représentative dont il [le corps] est susceptible » (Appia, 1899/1986k, p. 69). Tout doit être mis en œuvre pour que l'attention du spectateur converge vers la dimension corporelle de l'acteur. Pour y arriver, deux conditions sont nécessaires : une conformation plastique du décor, favorisant l'expression du corps de l'acteur, et une lumière valorisant sa plasticité. Afin de révéler et d'exalter les gestes et les évolutions des acteurs, le décor doit entretenir un contact intime avec le corps. Pour cela, le metteur en scène doit d'abord « accommoder la forme *fictive* du tableau inanimé de façon à la rapprocher le plus possible de la forme *réelle* de l'acteur » (p. 61). Il doit offrir un décor vrai à l'image du corps de l'acteur (le corps étant sa dimension réelle) : un décor praticable composé de volumes. En ce qui a trait à la lumière, elle doit mettre en valeur – en relief – la plasticité du corps, c'est-à-dire sa structure organique,

¹⁶ La musique est une œuvre organique conçue comme un agencement qui se déploie non seulement à travers la thématique, mais qui s'enracine dans la matière sonore. Tant la structure microscopique (comme les intervalles et les cellules) que l'organisation globale (y compris les thèmes et les schémas tonaux) reposent sur cette cohérence organique (Hautbois, 2014, p. 47).

sa forme charnelle et mobile. À ce propos, Appia stipule : « Un objet n'est plastique pour nos yeux que par la lumière qui le frappe » (cité dans Bablet-Hahn, 1986a, p. 295).

En somme, l'espace scénique devient un piédestal pour le corps, mais pas n'importe quel corps : un corps vivant (Appia, 1899/1986k). Dans son texte *L'homme est la mesure de toute chose*, Appia (1953/1992k) nous éclaire sur le terme « corps vivant » qui était déjà présent dans ses premiers écrits. Il explique que l'art dramatique est l'expression de la vie humaine, et que l'individu célébré doit être celui qui est empli de vie :

Si l'art doit être l'expression suprême de la vie, de notre vie – nous n'en connaissons jamais d'autres –, ce ne sera pas celle de l'homme immobile, pas celle de l'homme pensant et sensitif. Ce sera celle de l'homme *vivant*, et, par conséquent, mobile et agissant. (p. 220)

De ce fait, l'acteur qui interprète cet être, vivant, doit l'être tout autant. Par conséquent, son corps le sera également. Un corps animé par ses actions dramatiques. Un corps engagé et mouvant. Un corps sublimé également; car, en libérant l'acteur du joug de la peinture et de l'illusion, Appia l'assujettit au drame sous les ordres de la musique. Il libère l'acteur, mais, paradoxalement, il l'oblige à se mettre au service de la partition poétique-musicale qui lui impose son expressivité. L'acteur se voit donc contraint à traduire toutes les finesses du dessin orchestral dans la langue du dessin corporel (Appia, 1953/1992k, p. 223). Transfiguré par la musique, le corps tend à se dépouiller de sa nature chaotique, triviale et vulgaire pour atteindre un état de beauté : « [L]a vie du corps tend à l'anarchie, donc à *la laideur*; et c'est la musique qui doit le libérer en lui imposant sa discipline » (lettre d'Appia, 1906, cité dans Bablet, 1983). Pour Appia, cette beauté transcende la dimension physique du corps. En effet, le scénographe ne dissocie pas la vie psychique de celle du corps. Le corps vivant, c'est l'être humain pris intégralement, corps et âme. Pour expliquer sa pensée, il évoque la Grèce antique : « [L]a beauté du corps *exprimait* celle de l'âme [...] l'œuvre d'art s'élevait de la vie quotidienne comme une simple floraison » (Appia, 1899/1986k, p. 166).

Ainsi, sous la tutelle de la partition, qui lui impose sa forme expressive – l'essence pure –, le corps abandonne son langage concret issu de sa vie quotidienne. Il se détache alors de tout ce qu'il a de personnel et d'arbitraire, se rapprochant par conséquent des autres moyens de représentation scénique maniables. Cette métamorphose opérée par la musique, du singulier à l'universel, du concret à l'abstrait, ne confère-t-elle pas au corps vivant le statut de symbole? À cet égard, Appia (1988f) définit le rôle du symbole en ces termes :

La fonction du symbole est d'exprimer de façon concrète une réalité qui échapperait sans lui à notre entendement. Pour interpréter alors un symbole, il suffira de le dépouiller des contingences accidentelles qui en font un objet déterminé, c'est-à-dire qui en font un objet concret, et d'y découvrir l'essence éternelle, à laquelle nous n'aurions pu parvenir sans son intermédiaire. (p. 453)

Libérant l'acteur de ses dispositions accidentelles, la musique lui permet d'interpréter le drame humain; sa vie, son essence et ses valeurs éternelles : « [I] vit, ainsi, *corporellement*, dans l'humanité; il en est l'expression; l'humanité est la sienne; et cela non plus en symboles [...], mais dans le grand symbole vivant du corps vivant, librement animé » (Appia, 1921/1988k, p. 396).

Le milieu conçu spécialement pour ce corps vivant, idéalisé et symbolique, sera à son image. Le critique de théâtre Wilhelm Merian (1924, cité dans Bablet-Hahn, 1992) résume la vision de la réforme théâtrale d'Appia de la manière suivante : « Son but principal est la libération de tout ce qui n'est pas naturel, de tout transposer dans le supra-matériel, dans l'universel [...] dans le symbolique » (p. 347). Par supra-matériel, Merian fait référence au réalisme matériel qui repose sur l'imitation extérieure d'un phénomène et non l'expression de son essence. Afin d'interpréter ce milieu idéal, Appia (1921/1988k) prône l'utilisation du symbole comme modalité expressive. En effet, il y a d'autres signes qui précisent l'expression sans l'expliquer; « ils confirment l'idéalité du lieu en un symbole visible » (Appia, 1921/1988k, p. 377). Ces mots rejoignent ceux du poète Jean Moréas (1886), qui définit le symbolisme dans son texte *Un manifeste littéraire* en ces termes : « Vêtir l'Idée d'une forme sensible » (p. 150). *La forêt sacrée*, 1896-1904 (fig. 1.1, p. 36), une scénographie conçue par Appia pour la pièce *Parsifal* de Wagner, en est un exemple éloquent. Quoique jamais réalisée, cette œuvre incarne l'idéalité du lieu et la réforme tant désirée par Appia. *La forêt sacrée* marque un jalon important dans le parcours d'Appia et révolutionne l'histoire de la scénographie. Imaginer une forêt où les arbres sont représentés par des troncs nus sans branches, tels des fûts de colonnes, constitue une approche totalement novatrice pour cette époque. Un décor où l'idée, l'esprit, prime sur la représentation apparaît inconcevable non seulement pour les adeptes de Wagner, mais aussi pour le public d'opéra et les gens de théâtre. Cela demeure vrai, même si au même moment, le symbolisme est accepté et adopté en littérature et en peinture (Bablet-Hahn, 1986b, p. 269).



Figure 1.1 Adolphe Appia, *La forêt sacrée, Parsifal, acte I*, 1896-1904. Source : Fondation SAPA (Archives suisses des arts de la scène), A-1602-IK-018-IC

Appia s'inscrit dans le mouvement symboliste en cherchant à représenter l'idée, mais également par son désir de reconstruire l'ordre de l'expression scénique afin d'accéder à l'essence d'un phénomène. En effet, à l'instar des symbolistes, il tente d'établir des liens entre les éléments visibles et sensibles ainsi que l'essence intelligible à laquelle ils sont rattachés : reconstruire ou redéfinir le vrai ordre du monde; identifier et dévoiler la cause derrière les effets, les archétypes derrière les images, le sens caché derrière les apparences (Varsimashvili-Rapaël, 2022, p. 217). « Les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports, et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres », déclare le symboliste Mallarmé (1891, p. 64).

En somme, pendant la période wagnérienne, Appia vise à créer un tout entre l'œuvre et sa forme évocatrice. La scène doit puiser, à même l'œuvre, les principes qui guideront sa mise en forme. Celle-ci exige une expression libre, et, pour atteindre cette liberté, la forme représentative doit être régie par un système hiérarchique interdisant tout emploi de moyens d'expression scénique qui ne serait pas au service du corps de l'acteur. Un corps vivant, idéal, symbolique, tout comme l'espace qui l'accueille, le magnifie et le soutient. Pour y arriver, Appia remplace la toile peinte, une représentation bidimensionnelle recouverte d'indications, par un univers sobre, un décor vrai et praticable; à la place de la description et du signe, l'expression et l'évocation; à la place d'un espace mort, un espace vivant : une architecture. Le décor devient alors le podium du corps vivant et l'architecture idéale qui s'en érige. Rejetant systématiquement l'illusionnisme du XIX^e siècle finissant, Appia (1904/1986b) réclame le concours de l'imagination du

spectateur; suggestion plutôt que réalité matérielle, car « le réalisme théâtral est en nous-même! » (p. 350). À travers les fondements de sa réforme, Appia s'inscrit à la fois dans les courants symboliste et fonctionnaliste. Symboliste en cherchant à représenter l'idée, la vie spirituelle et intérieure de l'être humain. Fonctionnaliste en concevant une architecture où toutes les composantes dérivent de sa fonction : exprimer l'essence dramatique, soit l'essence de la vie portée par le corps vivant. En ce sens, le fonctionnalisme d'Appia s'éloigne du fonctionnalisme objectivant propre au modernisme architectural; il s'agit plutôt d'un fonctionnalisme subjectivant, car fondé sur l'être humain, son corps vivant. « La présence du corps vivant déterminait toute ma vision et décida de ma carrière », déclare Appia (1992i, p. 50).

1.2.4 Une autre musique

Pendant la période wagnérienne, tous les travaux d'Appia tendaient à la conception d'une architecture scénique au service de la musique portée par l'acteur en mouvement, mais, suite à la découverte de la gymnastique rythmique élaborée par Jaques-Dalcroze – une pédagogie musicale fondée sur le mouvement corporel – sa vision de la musique se transforme. Lorsqu'Appia en fait l'expérience par son propre corps, il prend connaissance d'une autre musique : celle qui nous habite. Comme l'explique Jaques-Dalcroze (1920/1965), la pratique de la rythmique établit « des rapports immédiats entre la musique extérieure et celle qui chante en chacun de nous » (p. 66). Ce lien serait assuré par le corps, il « jouerait lui-même le rôle d'intermédiaire entre les sons et notre pensée, et deviendrait l'instrument direct de nos sentiments » (p. 12). L'organisme serait un résonateur musical d'une vibration si intense et d'une fidélité si grande qu'il pourrait traduire en mouvements spontanés toutes les émotions suscitées par la musique, qu'elles soient d'origine extérieure ou intérieure. La musique intérieure se manifesterait par l'expression du rythme naturel. Le terme naturel ne se rapporte pas ici aux valeurs naturelles du corps (son langage personnel et quotidien), mais bien de la « vie rythmique », le rythme instinctif qui anime l'être humain (Bablet-Hahn, 1988a, p. 10).

Ainsi, après avoir fait l'expérience de la rythmique, la musique pour Appia ne se restreint plus à une œuvre particulière. Elle entretient maintenant un lien étroit avec la vie affective; elle correspond « aux durées de notre vie intérieure » (Appia, 1921/1988k, p. 369). C'est à travers le rythme qu'elle se manifeste et « c'est le rythme seul qui peut extérioriser la durée par le médium de notre corps mobile » (Appia, 1954/1988f, p. 459). Cette vision du rythme comme expression de la vie intérieure croise certains aspects de la

conception éthique du rythme musical selon Platon¹⁷. En se basant sur le texte principal consacré au rythme musical du troisième livre de la *République*, le théoricien de philosophie de l'art Pierre Sauvanet (1999) relève deux principes formels, soit l'unité (dans le sens d'harmonie) et la simplicité du rythme, qui se doit d'imiter la vie de l'homme. Platon nous éclaire sur le terme *imiter* en expliquant que la spécificité de la mimésis musicale réside dans sa capacité à recréer non pas les signes des émotions, mais l'émotion même conformément à la doctrine de l'ethos. Celle-ci postule qu'à chaque rythme correspond un état d'âme. Platon associe ainsi, à l'instar d'Appia, le rythme à l'expression, au détriment du signe. Il est à noter également que les principes d'unité et de simplicité du rythme évoqués chez Platon se retrouvent dans l'expression formelle de la rythmique. En effet, son apprentissage a pour objectif, entre autres, de retrouver les rythmes naturels du corps et de les transfigurer dans un mode d'expression rythmique simple où les traits de cette expression seraient harmonieux (Jaques-Dalcroze, 1920/1965).

La conception du rythme du philosophe Ludwig Klages permet d'éclairer la quête partagée par Appia et Jaques-Dalcroze du rythme naturel du corps¹⁸ (Boissière, 2014, p. 108). Le discours le plus circonscrit de cette conception est exposé en 1923 (deux années après *L'œuvre d'art vivant*) dans son ouvrage *Vom Wesen des Rhythmus* (La nature du rythme). Il ne s'agit pas ici d'étayer l'ensemble des théories du rythme de Klages (dont certaines sont en opposition avec celles d'Appia), mais plutôt de relever sa philosophie générale qui résonne avec celle de la rythmique. Tout d'abord, Klages appréhende le rythme à travers une philosophie globale qui vise à dénoncer la civilisation de la technique (la mécanisation et l'industrialisation) au détriment de la nature. Cette civilisation est entendue comme *der Geist* (l'esprit), et s'oppose à *die Seele* (l'âme) expressive du corps. Klages considère que le rythme, qu'il associe à la vitalité, a été réprimé et étouffé par la mécanisation de l'ère industrielle. Par rythme, Klages entend le rythme naturel, c'est-à-dire

¹⁷ La similitude entre la conception du rythme chez Platon et chez d'Appia n'est pas étonnante considérant qu'Appia voue une grande admiration à la culture et à la civilisation de la Grèce antique. En effet, bien que les références soient dépourvues d'explications détaillées, voire aucune dans plusieurs cas, elles ponctuent tous ses ouvrages et traversent sa pensée dans le temps. Cette affiliation est la seule dont le scénographe se réclame directement.

¹⁸ Il est à noter que les propos de Jaques-Dalcroze sont mobilisés tout au long de la thèse pour compléter et éclairer ceux d'Appia. Sur le fond, les deux hommes partageant une vision commune de la rythmique; leur abondante correspondance témoigne de cette affinité de pensée. Bien que leurs écrits sur la rythmique diffèrent dans leur approche — Jaques-Dalcroze adopte un discours académique principalement orienté vers la pédagogie, tandis qu'Appia privilégie un discours axé sur l'expérience prenant la forme d'une pensée réflexive —, leurs nombreux échanges informels témoignent de la pleine adhésion d'Appia aux principes fondamentaux de la gymnastique rythmique. Ils partagent une vision commune du rôle central du rythme corporel dans la formation artistique et de ses bienfaits pour la vie quotidienne de l'être humain. Cependant, il est important de souligner que leurs visions à long terme divergent. Pour Appia, la rythmique est un outil de changement profond au service de l'élaboration d'un art vivant, alors que Jaques-Dalcroze la considère principalement comme une pédagogie. D'autres différences d'opinions opposent les deux hommes, notamment en ce qui a trait à l'espace scénique des représentations de rythmique, mais ces désaccords, extérieurs aux propos de cette section, seront abordés ultérieurement.

un rythme vivant par opposition au rythme mécanique stérile. Il préconise sa redécouverte comme moyen de s'affranchir de la déshumanisation de l'époque moderne. De la même manière, Appia revendique une appréhension du monde fondée sur l'expérience vivante de l'être humain, car l'esprit (l'intellectualisme) ne nous y donne pas accès. Pour renouer avec le monde et avec soi-même, Appia aspire également à redécouvrir ces rythmes vivants ou, pour reprendre les mots de Jaques-Dalcroze (1913), « recréer ces rythmes naturels que la spécialisation a tués ou endormis » (cité dans Bablet-Hahn, 1988a, p. 483). Cette volonté de libérer les impulsions depuis longtemps réprimées n'est pas propre à Appia, à Jaques-Dalcroze et à Klages, mais s'inscrit dans un vaste mouvement qui, au tournant du siècle, affecte à la fois les domaines du sport et des arts. L'essor des sports (avec la renaissance des jeux olympiques en 1896) et de la vie en plein air renforce la conscience corporelle des individus, ce qui se manifeste également dans les préoccupations sociales, urbaines et architecturales. La création des cités-jardins s'ancre dans ce courant, dans la mesure où elles résultent d'une réforme en réaction avec des changements sociaux profonds dus au développement de l'industrialisation. La cité d'Hellerau, dans laquelle l'Institut Jaques-Dalcroze (le centre de formation de gymnastique rythmique) s'est implanté, compte parmi ces modèles utopiques. Elle repose sur les principes de propriété collective, de faible densification ainsi que sur la cohabitation harmonieuse de la vie et du travail. Elle abrite plusieurs installations visant à valoriser la conscience corporelle. L'Institut promet d'accomplir cette tâche par l'entremise du rythme. Selon Jaques-Dalcroze, il est impératif d'élever le rythme à la hauteur d'une institution sociale et de préparer un style nouveau qui serait une expansion naturelle, un produit authentique de l'âme des habitants » (cité dans Bablet-Hahn, 1988b, p. 96).

En somme, avec la découverte de la rythmique, la musique bascule d'un espace extérieur à un espace intérieur, à condition toutefois de trouver les moyens de s'extérioriser par le corps, et à travers le rythme. Si le rythmicien est à l'écoute de sa musique intérieure, son rythme naturel, il n'a plus besoin de guide musical extérieur; il devient lui-même compositeur. De ce fait, l'architecture d'Appia ultérieure à la découverte de la rythmique est en relation directe avec la vie rythmique de l'être.

1.2.5 De spectateur à acteur

Après avoir libéré l'acteur de l'emprise de la toile peinte, puis s'être départi de la partition de musique, Appia entreprend de libérer le spectateur. En effet, après sa rencontre avec Jaques-Dalcroze, toute son œuvre témoignera de cette volonté d'affranchir le spectateur de sa relation frontale et distanciée avec l'espace dramatique. Son premier geste sera de supprimer le cadre de scène dans la salle de l'Institut Jaques-

Dalcroze, créant ainsi un seul et même espace partagé par l'acteur et le spectateur. Puis, il imagine un théâtre populaire avec des scènes s'ouvrant vers l'extérieur et des lieux de rencontre où les acteurs peuvent échanger avec les spectateurs; un théâtre aux limites poreuses où s'entremêlent les espaces fictifs et réels; un lieu où le spectateur peut enfin jouer un rôle actif. Par la suite, Appia va plus loin et imagine un lieu sans spectateurs où tous pourront jouer à la fois le rôle d'auteur, de metteur en scène et d'acteur : « Tôt ou tard, nous arriverons à ce qu'on appelle *La Salle*, cathédrale¹⁹ de l'avenir, [...] qui accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira – avec ou sans spectateurs » (Appia, 1954/1988b, p. 334). Cette volonté de rapprocher le spectateur du drame amène ultimement Appia à imaginer l'art vivant : l'expression suprême de la vie humaine, la vie intérieure et affective – la vie rythmique. Cette vie, Appia la suggère à travers les *Espaces rythmiques*.

1.2.6 Des architectures de résonance

Appia conçoit la série des *Espaces rythmiques* à la suite d'une démonstration de Jaques-Dalcroze à laquelle il assiste. L'espace dans lequel évoluent alors les rythmiciciens (un simple studio de danse) ne permet pas, selon Appia, de donner au corps toute son expressivité. Il entame donc une série de dessins destinés aux « évolutions rythmiques ». Jaques-Dalcroze les décrit comme des « espaces émotifs », « la plus belle musique [qu'il ait, A.S.] entendue » (1909, cité dans Bablet-Hahn, 1988c, p. 77). Ainsi naquit un style propre à la mise en valeur du corps humain sous les ordres de la musique (D. Bablet et M.-L. Bablet, 1981, p. 12). Représentés exclusivement en dessins, ces espaces ne seront jamais réalisés. Il est important de souligner que les *Espaces rythmiques* ne sont pas des décors (contrairement à une idée reçue souvent véhiculée dans les milieux d'enseignement). Ils ne découlent d'aucune œuvre dramatique ou musicale : ce sont des architectures. De cette manière, ils créent une rupture avec ses œuvres antérieures et ultérieures consacrées à la création d'espaces scénographiques. Le caractère architectural n'est pas contingent aux *Espaces rythmiques*; il leur est inhérent, la pesanteur et la rigidité de l'architecture rendant possibles la plasticité des corps, la vie du mouvement. Les *Espaces rythmiques* sont des visions pour l'art vivant qu'Appia appelle de ses vœux. Bien qu'elles n'aillent pas aussi loin que sa pensée, comme le mentionne lui-même le scénographe, ces études tentent néanmoins de donner corps, forme et lieu à l'art vivant.

¹⁹ Appia n'explique pas la signification de l'emploi du terme *cathédrale* pour désigner la salle de théâtre. Néanmoins, considérant les idéaux qui sous-tendent sa réforme et sa quête d'un art vivant, on peut déduire le sens de cette métaphore. En faisant référence à la cathédrale comme lieu de création, il revendique la dimension communautaire, existentielle, voire sacrée du théâtre moderne. Un lieu porteur de sens, qui engage une expérience humaine et artistique signifiante, critiquant du même fait un théâtre de divertissement bien présent à cette époque.

Pour concevoir ces architectures, Appia part du corps. Transfiguré par la musique (intérieure ou extérieure), il se répand dans l'espace pour lui donner la vie; il ordonne à l'architecture et à la lumière : « La durée des sons musicaux s'extériorise, dans l'espace, en proportions visuelles » (Appia, 1921/1988k, p. 369). Par l'entremise du corps et de son rythme, l'espace architectural devient la « plaque de résonance » de la musique (p. 374). Selon Appia, la vie de la musique touche le corps et vibre à travers son mouvement qui à son tour résonne dans l'espace architectural et lui confère la vie. Mais la musique ne peut transmettre la vie si elle ne l'a pas reçue initialement du corps, ainsi que le stipule Appia : « Le corps abandonne donc sa vie propre à la musique, pour la recevoir à nouveau de sa main » (p. 369). En d'autres termes, le corps écoute la vie de la musique, et inversement, celle-ci tend l'oreille à la vie portée par le corps. Par extension, et à travers ce mouvement de résonance, on peut émettre l'hypothèse que l'espace architectural reçoit la part de vie du corps, et le corps à son tour, tend l'oreille à l'espace architectural et y reçoit l'écho de sa propre existence. Ce « retournement des espaces », comme le relève Boissière (2017), est évoqué par le poète Rainer Maria Rilke (1997) dans le son du gong : « un son, qui comme une oreille plus profonde, nous, qui semblons entendre, écoute [...] une vaste conque de l'oreille du monde » (p. 935 et 1159). L'oreille dont parle Rilke et le phénomène d'écho qui se produit entre la vie intérieure et l'architecture des *Espaces rythmiques* nous éloignent de l'espace musical (et sonore) et nous rapprochent d'un espace de la résonance. Selon Boissière (2017), c'est par le phénomène de la résonance que l'espace agit et devient vivant. En ce sens, les *Espaces rythmiques*, fondés sur le phénomène de la résonance, tendraient à modifier notre rapport au monde.

Le philosophe et sociologue Hartmut Rosa (2018) reconnaît également que la transformation de la relation au monde est un élément constitutif de l'expérience résonante du monde. Rosa propose la résonance comme concept fondamental dans l'élaboration d'une sociologie et d'une philosophie relationnelles de la relation au monde. D'inspiration phénoménologique (en particulier Merleau-Ponty) et en continuité avec la tradition de la pensée critique, sa théorie de la résonance trouve des correspondances avec plusieurs éléments fondamentaux de l'art vivant. En effet, sa théorie est ancrée sur la différence entre l'appropriation, comme une mise à disposition, et l'assimilation du monde, au sens d'une rencontre transformatrice, faisant écho à l'expérience esthétique de l'art vivant fondé sur l'opposition entre l'observation, qui maintient l'individu en dehors du monde, et le décentrement, qui implique une attitude agissante et transformatrice. Dans la théorie de la résonance de Rosa, le sujet et le monde (ou les fragments de monde) ne sont pas envisagés comme a priori; ils doivent plutôt être considérés comme étant le résultat de leurs relations dynamiques. Pour cette raison, le sujet expérimenté et le monde rencontré ne peuvent pas se confronter,

car ils découlent mutuellement l'un de l'autre. Le sujet est dans le monde ou au monde; il est d'emblée « engagé dans, enveloppé par et relié à un monde comme totalité » (Rosa, 2020, paragr. 12). « Je reconnais mon affinité avec eux [les êtres et les choses, A.S.], je ne suis rien qu'un pouvoir de leur faire écho, de les comprendre, de leur répondre » (Merleau-Ponty, 1966, p. 165) : cette réflexion de Merleau-Ponty offre à Rosa la possibilité de considérer la capacité de résonance comme l'essence de la nature humaine, mais également de l'ensemble des relations au monde possibles. Cette responsivité se veut constitutive pour la socialité, la psyché humaine et sa corporéité. Rosa explique que la résonance fait référence à un mode spécifique de relation au monde, dont les caractéristiques se définissent lorsqu'on la perçoit comme « l'Autre de l'aliénation ». C'est-à-dire que la résonance et l'aliénation sont des phénomènes opposés et complémentaires, et par conséquent, ils sont intrinsèquement liés l'un à l'autre. L'aliénation, telle que conceptualisée par Rahel Jaeggi (2005, cité par Rosa, 2020, paragr. 15), peut être appréhendée comme une forme de relation sans relation. Cela signifie essentiellement que c'est une manière d'être connecté au monde où le sujet et le monde entrent en confrontation – dans une relation de vis-à-vis comme dirait Appia – sans établir de liens internes significatifs. Selon Rosa (2020), l'expérience de l'aliénation, dans laquelle le sujet perçoit le monde comme « mort, muet, froid et gris », et son propre moi comme « figé, froid, vide et insensible », se caractérise simplement par l'absence d'une « corde de résonance » entre le moi et le monde (paragr. 15). À l'inverse, on peut avancer que dans l'expérience de la résonance, le sujet appréhende le monde comme un espace animé, ou pour reprendre les termes d'Appia, un « espace vivant ». Le sujet en fait la connaissance à travers un corps sensible et dynamisé ou, comme le nomme Appia, à travers un corps vivant. Ainsi, la résonance désigne un état et une modalité de relation dynamique dans lesquels le sujet et le monde se touchent et se transforment réciproquement. Ce mode de rapport au monde bidirectionnel décrit par Rosa est le même qu'Appia tente de créer dans les *Espaces rythmiques*, et ce, à travers le mouvement de vie rythmique : du rythme, au corps vivant, à l'espace architectural, et vice-versa.

D'après Rosa (2020), ce mode de relation bidirectionnelle propre à la résonance est caractérisé par un mouvement interactif entre le sujet et le monde : « [L]e sujet est affecté par le monde, c'est-à-dire tellement touché et ému qu'il développe un intérêt intrinsèque pour le fragment de monde rencontré et se sent "appelé" et "interpellé" » (paragr. 17). Toutefois, Rosa spécifie que, pour qu'il y ait résonance, cette émotion (ou appel) doit être suivie d'une réponse active, celle-ci se manifestant systématiquement par une réaction physique (cf. Massumi, 2002). De plus, Rosa (2020) considère que la véritable relation de résonance se manifeste lorsque cette réponse implique l'expérience d'une « auto-efficacité propre ». C'est-à-dire que le sujet établit un lien avec le monde rencontré dans lequel il s'éprouve lui-même comme

efficace. Cette expérience peut être expliquée par le terme é->motion, décrivant un mouvement du sujet vers l'extérieur en direction du monde. Ce mouvement issu de l'état du sujet affecté corporellement et é->mu par le monde n'est pas sans rappeler l'art vivant, un art visant à engager le sujet vers le monde à travers la manifestation et la création de l'art en lui-même.

Il est important de spécifier que ce lien de résonance avec le monde que décrit Rosa (2018) n'est possible qu'avec un rapport résonant à soi. Il ne s'agit pas ici d'une écoute intérieure, de techniques somatiques, ni d'une préoccupation du soi et des exigences qui lui sont associées. La résonance signifie au contraire de se laisser appeler par un Autre, un interlocuteur capable de nous rencontrer dans et sur notre propre moi, affirme Rosa; rejoignant ainsi la quête d'Appia visant à créer un espace qui favorise le phénomène du dédoublement : un espace de reconnaissance.

Gernot Böhme (2013) appréhende aussi l'interrelation entre soi et le monde comme une résonance, une atmosphère. Celle-ci emplit l'espace de sa tonalité affective. Selon lui, les atmosphères sont issues non seulement de l'interrelation des objets et des individus, mais aussi des objets et des individus mêmes (Böhme, 2013, p. 2). Pour expliquer leur mode de donation sensible dans sa théorie des atmosphères, Böhme fait référence au philosophe Jakob Böhme, qui conceptualise les choses et l'être sur le modèle d'un instrument de musique : chaque corps (dans le sens d'objet) est une caisse de résonance qui possède son caractère (*Stimmung* ou signature) et, lorsqu'elle est frappée, elle révèle sa sonorité caractéristique. Cette sonorité, c'est le ton, soit la manière dont la chose exprime son essence, son mode de donation sensible (J. Böhme, 1651, cité dans G. Böhme, 2017, p. 123). Ainsi, l'interaction entre les choses est conçue comme une communication et leur cohérence apparaît comme une atmosphère; un grand concert. L'énoncé d'une chose est compris à travers la co-exécution interne du sujet, de telle façon que le ton de la chose suscite des vibrations et fait tinter la cloche intérieure du sujet (J. Böhme, 1651, cité dans G. Böhme, 2017, p. 123).

Ce retentir, c'est ce que le phénoménologue et psychiatre Erwin Straus (1935/1989) appelle le « sentir », soit le saisissement de l'être entier : une vibration qui transforme l'expérience du sujet (p. 256). L'auteur définit le sentir comme un mode de communication sensible. Il associe le sentir au moment pathique de la perception, à savoir ce que l'on éprouve du monde et de soi-même, et qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre. Le sentir, c'est cette relation entre le soi et le monde, cette perception première : « Sentir est une expérience sympathique. En sentant, nous nous éprouvons nous-mêmes dans le monde et avec le monde » (p. 245).

Le moment pathique est la communication immédiate avec les choses en fonction de leur mode de donation sensible changeant :

La vue, l'ouïe et les autres sens ne nous procurent pas seulement des impressions sensibles; ils ne font pas seulement apparaître devant nous la couleur et le son, mais tandis que nous avons la perception d'objets, nous sentons également les couleurs et les tons, c'est-à-dire qu'ils nous saisissent et nous disposent selon des lois déterminées. (Straus, 1930/1992, p. 23)

Selon Straus (1930/1992), c'est par le biais de la vibration que nous sentons ces couleurs et ces tons. C'est à travers elle que le sentir agit et que l'espace devient vivant. Straus suggère ainsi un modèle de l'affectivité et de la relation à soi et au monde basé sur le phénomène de la résonance. Comme mode de communication, le sentir s'éloigne et se distingue des modes de connaissance basés sur la sensation et l'émotion. Selon Straus, le sentir se situe à un niveau plus primaire : inséparable de l'écoute, il se manifeste par le mouvement qu'il induit; ce dernier saisit et engage le vécu dans son intégralité. Pour Straus (1930/1992), « l'espace acoustique » serait celui qui rend possible la vie qui insuffle le sentir.

Ouvert par la musique, l'espace acoustique est celui de la résonance. À travers le rythme (la combinaison des durées variables des tons), l'espace acoustique teinte de vitalité la relation à soi et au monde. En effet, la musique insuffle une dynamique au niveau de la motricité et du vécu qui colore l'ensemble de manière harmonique. Straus (1930/1992) donne l'exemple d'une colonne en marche ravivée par la musique : « [N]ous voyons les pas fatigués se ranimer, la démarche devenir plus ferme et plus rapide, les corps se redresser énergétiquement [...] Le fait que le mode de donation du corps se modifie [...] que l'ampleur s'ouvre engendre chez celui qui marche en musique cette impulsion qui se dénonce dans le pas animé » (p. 32-33). C'est à travers la résonance que le « dynamo-rythme²⁰ » se révèle comme un mode du sentir. Le dynamo-rythme n'est pas celui du mouvement physiologique, mais plutôt de sa relation à soi et avec le monde. De cette manière, Straus engage une théorie de l'atmosphère fondée sur le ton et le rythme, une atmosphère de la présence comme l'avance Boissière²¹ (2017).

²⁰ Je suggère ici l'emploi du terme *dynamo-rythme* pour définir le mode du sentir de Straus. Ce terme, inventé par l'acteur Étienne Decroux (1898–1991) exprime la relation entre le temps (durée, vitesse) et la dynamique du mouvement au sens de force, de tonicité musculaire (Decroux, 1963).

²¹ Dans son essai *Musique mouvement*, Boissière (2014) développe l'idée selon laquelle le mouvement possède le pouvoir de transformer à la fois la relation à soi et le rapport au monde. Afin de préciser la nature de ce mouvement, Boissière met en dialogue les théories exposées par Erwin Straus (1992) dans *Les formes du spatial* avec les *Espaces rythmiques*. Au-delà du

L'espace acoustique possède de nombreux points de convergence avec celui des *Espaces rythmiques*. À travers la résonance, les deux espaces tendent à s'ouvrir par la musique (sonore chez Straus et intérieure chez Appia). De l'ordre du vécu, ils cherchent à induire une expérience engagée en plaçant le sujet dans le monde (Straus, 1935/1989, p. 418; Appia, 1921/1988k, p. 372). Ni objectifs ni subjectifs, ils désignent une atmosphère fondée sur le rythme. Les deux espaces surgissent quand le mouvement, induit par la musique, transfigure la dynamo-rythmique du corps. Ce mouvement offrirait une vie qui teinte le tout et transforme notre rapport à soi, au temps et à l'espace. Chez Straus, cette résonance concerne exclusivement la musique et le mouvement de vie de l'être humain. Elle ne relève d'aucune autre structure externe (matérielle ou technique). Tandis que chez Appia (1921/1988k), elle s'opérerait à travers un espace architectural : « Ces mouvements vont maintenant se développer dans l'espace qui les entoure, dans l'atmosphère qui les enveloppe » (p. 371).

En somme, les *Espaces rythmiques* sont conçus comme des espaces de la résonance. Ils s'animent à travers l'émergence d'un mouvement porté par les rythmiciens. Ce mouvement de vie agirait comme un accordage, une atmosphère issue de la relation entre le sujet expérimenté avec le monde rencontré. Cet espace-mouvement, ouvert par la résonance, rejoint l'hypothèse générale de cette thèse qui postule que l'art vivant, matérialisé dans les *Espaces rythmiques*, est un art organisé autour du mouvement (visible et invisible), une force opératoire qui transforme et engage le sujet dans son expérience spatiale et architecturale.

En conclusion, à travers l'évolution de son œuvre, Appia nous transporte d'un espace bidimensionnel encadré dans l'espace scénique à un lieu fictif représenté en volumes dans l'espace dramatique, ensuite dans un univers poreux circonscrit dans l'espace théâtral, puis dans un espace transformable situé dans un lieu non théâtral, pour finir dans un espace architectural idéalisé en dehors de toutes conventions théâtrales, permettant la manifestation des événements et des émotions d'une collectivité. Pour y arriver, il déconstruit tour à tour la toile, la scène, la salle, le théâtre, et finalement la relation de vis-à-vis entre le spectateur et l'œuvre et entre le sujet et le monde. Ce faisant, il renonce à l'illusionnisme et conçoit un décor vrai et praticable, puis une scénographie suggestive au service du corps de l'acteur et, enfin, il imagine une architecture vivante fondée sur l'activité de l'être humain.

rapprochement entre espace acoustique et espace rythmique, la présente recherche entretient des affinités de pensée avec l'approche phénoménologique de Boissière, visibles dans les références à cet essai, tout au long de la thèse.

En cherchant à rapprocher le spectateur de l'espace dramatique, il décroïssonne de plus en plus l'espace physique théâtral et sensibilise de ce fait le sujet à sa relation au monde. Une expérience qu'il souhaite résonante et matérialisée à travers un nouveau style architectural – les *Espaces rythmiques*. Selon Rosa, la condition de l'expérience résonante réside dans un mouvement bidirectionnel; non seulement la résonance implique une relation dans laquelle le sujet et le monde se touchent et se modifient, mais cette responsivité doit s'opérer dans les deux sens. S'il est vrai que le mouvement rythmique issu de la musique (intérieure et extérieure) a la capacité de transformer le sujet, et s'il est manifeste qu'Appia cherche à concevoir une architecture en résonance avec ce sujet – c'est-à-dire un espace qui tente de le comprendre et de lui répondre –, et si cette architecture a la capacité de s'animer au contact de ce sujet en mouvement, comme le prétend Appia, il est plus incertain d'affirmer que cette architecture a le pouvoir de faire résonner à son tour le sujet. En effet, même si Appia fait l'apologie de l'éveil à travers le modèle exemplaire de l'œuvre d'art vivant, et bien qu'il exprime quelques idées générales sur le rôle de l'architecture à faire émerger la vie de l'être humain, ses démonstrations théoriques se concentrent principalement sur la conception et non l'expérience de l'architecture. Autrement dit, bien que le scénographe prône une architecture conçue en écho du corps vivant, il reste relativement avare d'informations quant à l'expérience concrète de cette dernière. Si cette thèse reconnaît que les *Espaces rythmiques* sont intrinsèquement liés au phénomène de la résonance, nous tenterons de comprendre ce phénomène dans sa totalité, soit à travers son mouvement circulaire et bidirectionnel. En d'autres termes, la tonalité caractéristique des *Espaces rythmiques* suscite-t-elle des vibrations capables de saisir l'être entier, de transformer son rapport à lui-même, au temps et à l'espace? Ancrée dans l'hypothèse générale et les théories de l'espace de la résonance, la démarche méthodologique employée tente, entre autres, de répondre à cette question.

CHAPITRE 2

MÉTHODOLOGIE

Ce chapitre se concentre sur la méthodologie adaptée à cette recherche. Il explique les raisons qui ont mené à la construction d'un regard engagé et l'impact de cette approche dans le choix et la conception des méthodes. Il s'agit aussi de présenter les architectures et les œuvres qui composent le terrain d'étude ainsi que leurs critères de sélection. Le chapitre expose également les démarches théoriques qui ont été déployées, les stratégies d'investigation phénoménologique et créatrice ainsi que les sujets participants²² qui ont collaboré à ces enquêtes.

2.1 Méthodes

La spécificité de cette recherche réside dans le point de vue sensible qu'elle pose sur les *Espaces rythmiques*. Pour ce faire, elle intègre différentes approches méthodologiques complémentaires, soit théorique, phénoménologique et créatrice.

Reconnaissant les limites intrinsèques du discours théorique dans le domaine de la perception, une approche phénoménologique est déployée. Comme son nom l'indique, l'art vivant espéré par Appia est un art qui se vit; il n'existe qu'à travers l'expérience vécue du sujet participant. L'expérience lui étant constitutive et fondamentale, l'art vivant ne peut être totalement compris de manière théorique. Conséquemment, la méthodologie de la thèse s'ancre dans la tradition de la phénoménologie, définie comme la connaissance des choses qui ne peuvent être sues que par l'expérience de celles-ci (Huneman et Kulich, 1997).

Dans sa quête pour un art vivant, Appia appelle l'individu à quitter sa position passive face au monde extérieur pour entrer dans le « panorama » de la vie et y prendre part activement. À la fin de *L'œuvre d'art vivant*, dans lequel il fait état de cette quête, Appia (1921/1988k) présente des dessins d'*Espaces rythmiques*, espérant que le lecteur y trouve des suggestions suffisantes pour comprendre l'art vivant. Il spécifie que ces dessins ne sont qu'un point de départ, mais il poursuit en invitant le lecteur à se « placer au centre de ces espaces »; ce dernier pourra « évoquer le spectacle sans spectateurs, dont il fera alors

²² Il est à noter que lorsque le terme *sujet participant* est employé dans le texte, il désigne l'ensemble des participants dont je fais toujours partie.

partie, et qui doit rester, pour nous tous, un idéal à poursuivre sans relâche et sous n'importe quelle forme » (p. 406). Appia convie ainsi le spectateur à « monter sur scène » comme il avait lui-même été convié lorsqu'il assistait pour la première fois à une représentation de rythmique.

L'expérience de la rythmique concrétise pleinement cette posture engagée dont il est ici question. Appia y fait l'expérience du mouvement en son propre corps quittant ainsi, et pour la première fois, son rôle de spectateur. La construction des différentes méthodes d'investigation de la recherche est à l'image de cette quête : quitter la position distanciée vis-à-vis de l'œuvre d'Appia en se plaçant au centre pour en faire l'expérience en son propre corps, l'éprouver et y saisir le savoir acquis par l'épreuve. Je me mets ainsi (avec les autres sujets participants), à l'instar d'Appia, en mouvement...

Complémentaire à l'approche théorique, cette immersion incarnée dans l'œuvre d'Appia s'est concrétisée de trois manières distinctes. La première s'est matérialisée sous la forme d'une résidence de recherche-création sur l'espace et l'architecture de la rythmique. La deuxième consistait à faire l'expérience de la présence matérielle des dessins des *Espaces rythmiques*. La troisième, quant à elle, a pris la forme d'un voyage ayant pour objectif d'expérimenter les modèles architecturaux d'Appia et l'environnement dans lequel il a conçu les *Espaces rythmiques*. L'ensemble de ces expérimentations visaient à comprendre de manière engagée les principes qui sous-tendent l'art vivant et son architecture. Le corps a joué un rôle essentiel dans l'ensemble des analyses. Il servait tantôt d'outil de connaissance des phénomènes (comme instrument de lecture), tantôt d'outil de création, ou les deux à la fois, comme dans le cas de l'étude de la discipline de la gymnastique rythmique, une pratique perceptuelle et agissante : le rythmicien est à la fois celui qui crée (ou recrée) l'émotion artistique, et celui qui l'éprouve (Jaques-Dalcroze, 1920/1965). La méthode créatrice permet de pénétrer au cœur de l'œuvre d'Appia, et de rendre visible cette part invisible qui appartient aux *Espaces rythmiques*, et que la théorie demeure incapable de révéler. À ce propos, Appia (1992i) avance que l'œuvre d'art se livre uniquement à l'artiste :

Un théoricien prend minutieusement connaissance de l'œuvre dont il fait son étude, puis il cherche à quels principes généraux elle peut se réduire [...] Par ce procédé factice, il obtient une unité incontestable; mais elle reste illusion; n'émanant pas de l'œuvre, celle-ci s'y dérobe; le théoricien ne l'a même pas touchée. L'œuvre d'art ne réagit qu'au contact de l'artiste; à lui seul elle confie son secret. (p. 44)

Les créations issues des explorations réalisées dans le cadre de la résidence sont abordées non pas comme des œuvres achevées, mais comme des méthodes qui visent à répondre aux questions de

recherche. Leur pertinence réside dans la réflexion liée à leur processus artistique. L'activité créatrice est motivée par la nécessité de tirer des enseignements transférables à l'œuvre d'Appia et plus spécifiquement en ce qui a trait à son processus de conception. Par l'expérimentation en continu, il s'agit d'étendre les connaissances pour découvrir comment le savoir-en-action peut contribuer à développer un répertoire spécialisé de procédés, de compétences et de solutions (Schön, 1983/1994).

La thèse adopte une méthodologie heuristique impliquant un mouvement de va-et-vient entre perception et conceptualisation, un processus interne par lequel sont explorés la nature et le sens d'expériences vécues, tout en développant des méthodes et des procédés appropriés pour encourager cette découverte et approfondir la recherche (Craig, 1978). La méthode englobe tout ce qui se manifeste à la conscience dans le parcours de recherche, que ce soit de l'ordre du senti ou de la connaissance. Elle permet de concilier mes propres valeurs professionnelles subjectives avec mes engagements (exposés tous deux dans la posture de recherche) dans un champ disciplinaire souvent objectif et impersonnel (cf. Craig, 1978). Ainsi, un aller-retour constant est fait entre les expériences spatio-temporelles des sujets participants, dont je fais partie, et les notions qui sous-tendent les *Espaces rythmiques*. La démarche s'inspire du processus expérientiel élaboré par Peter Erik Craig (1978) et se divise en quatre phases : 1) la question (engagement initial), 2) l'exploration vivante (immersion et incubation), 3) la compréhension (illumination, intégration, conceptualisation) et 4) la communication (synthèse créative, validation). Une pensée expérientielle émergeant des explorations vivantes est ainsi mise en relation avec d'autres pensées relevant du discours théorique afin de collaborer à la construction d'une pensée conceptuelle ancrée dans un rapport engagé au monde.

Les méthodes d'analyse issues de l'approche théorique cherchent à cerner les intentions d'Appia (implicites et explicites) et les moyens (dispositifs spatiaux-temporels et leurs éléments structurants) qu'il met en œuvre pour y arriver. Ces méthodes tentent également de saisir le sens de sa quête personnelle, l'utopie d'un espace vivant.

L'étude des essais, articles, correspondances, conférences, préfaces et ouvrages d'Appia vise à comprendre sa pensée au regard de l'art vivant, des différents concepts qui la structurent et des œuvres à travers lesquelles elle se matérialise. *L'œuvre d'art vivant* (Appia, 1921/1988k) concerne spécifiquement l'art vivant et les *Espaces rythmiques*; il est l'ouvrage de référence principal de la thèse. Les autres ouvrages majeurs d'Appia, soit *La mise en scène du drame wagnérien* (1895/1983b) et *La musique et la mise en scène*

(1899/1986k), permettent de cerner les jalons du développement de sa pensée au regard de l'art vivant et ainsi de mieux en saisir les fondements. Parmi ses autres écrits, notons *Expériences de théâtre et recherches personnelles* dans lequel Appia (1992i) porte un regard intérieur et incarné sur sa propre démarche. Cet écrit autobiographique complète ses autres ouvrages ancrés dans une approche plus théorique et témoigne des expériences qui ont forgé sa posture comme chercheur-praticien. Les correspondances d'Appia, quant à elles, nous informent sur l'influence qu'ont exercée son univers référent (lieux de résidence, voyages, etc.), son entourage et ses collaborateurs dans l'articulation de sa pensée.

L'analyse des études historiques permet de circonscrire l'univers d'Appia et de cerner le contexte dans lequel s'est déployée sa quête. Les écrits critiques ainsi que les témoignages nous renseignent sur l'œuvre et la démarche artistique d'Appia. Ils contribuent également à mettre en lumière son univers référent ainsi que les événements qui ont influencé son œuvre. Notons, entre autres, les témoignages de Jaques-Dalcroze qui aident à saisir l'essence des *Espaces rythmiques* et l'article *Working with Appia*, écrit par son élève Jessica Davis Van Wick (1924/1992), qui révèle des éléments clés inédits sur les procédés de conception des *Espaces rythmiques* et sur l'attitude d'Appia dans son processus créatif.

L'ouvrage le plus important sur Appia est sans contredit *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (Bablet-Hahn, 1983-1992). Il constitue une référence majeure pour la recherche. Divisé en quatre tomes, il réunit tous les écrits d'Appia, de nombreux dessins ainsi que divers documents (critiques, correspondances, affiches, photos, etc.) en lien avec son œuvre. Chacune des œuvres et chacun des écrits sont présentés par Marie-Louise Bablet-Hahn. D'ordre factuel, ces commentaires permettent d'éclairer l'œuvre et les théories d'Appia en les plaçant dans leur contexte historique et culturel.

En somme, les méthodes d'analyse déployées visent à révéler la manière dont Appia tente de créer une relation vivante entre le sujet et l'architecture des *Espaces rythmiques*. Les éléments recherchés sont de différents ordres : ils concernent la posture d'Appia comme chercheur-praticien, son processus de conception et les principes des *Espaces rythmiques*. Afin de saisir l'ensemble des clés de compréhension de ces derniers, les données issues des analyses théoriques sont mises en lien avec les données qualitatives résultantes des approches phénoménologique et créatrice; les unes éprouvant les autres, les complétant et les enrichissant.

2.2 Territoire de recherche

Cette section présente les terrains d'étude, leur étendue et les critères de sélection qui ont déterminé le choix des espaces examinés. Le territoire de recherche est divisé en cinq terrains : 1) l'espace de la rythmique, qui est examiné d'un point de vue conceptuel, expérientiel et créatif; 2) les *Espaces rythmiques*, qui forment le terrain d'étude principal de la thèse et font l'objet d'une approche théorique, phénoménologique et créatrice; 3) le Festspielhaus Hellerau (« palais des festivals » de Hellerau) et la Großer Saal (la Grande salle), qui sont étudiés selon une méthode théorique et phénoménologique; 4) d'autres œuvres d'Appia antérieures et postérieures aux *Espaces rythmiques*, qui sont analysées exclusivement de manière théorique, et 5) les espaces référents d'Appia, examinés selon une perspective théorique et phénoménologique.

Les documents visuels (dessins originaux et photographies des dessins et des scénographies d'Appia) utilisés dans le cadre de cette recherche proviennent des archives du Musée d'art et d'histoire de Genève (MAH), de la Fondation SAPA (Swiss Archive of the Performing Arts) et du Deutsches Theatermuseum situé à Munich.

La gymnastique rythmique

La pratique de la gymnastique rythmique englobe plusieurs éléments fondamentaux de la musique et de son enseignement tels que la mesure, le phrasé, le thème, la durée, l'accent et le rythme. La recherche, quant à elle, s'intéresse principalement à la notion de rythme, et examine la façon dont la pratique de la rythmique s'en saisit dans l'expérience sensible de l'espace et du temps : l'expérience de l'espace de la rythmique. Pour ce faire, les aspects suivants de la rythmique sont examinés, et ce, principalement à travers l'analyse du système spatio-temporel présentée au chapitre 3 : 1) la dimension pédagogique de la rythmique (les fondements d'un système d'éducation psychophysique); 2) la dimension phénoménale (la rythmique comme mode d'expérience spatiale et temporelle ainsi que de la relation à soi et au monde) et 3) la dimension spatiale et architecturale, c'est-à-dire l'environnement physique dans lequel se pratique la rythmique (y compris les modules architecturaux intégrés aux exercices pédagogiques).

Les *Espaces rythmiques*

Appia conçoit une série d'une trentaine d'*Espaces rythmiques* en 1909 et 1910. Dans son ouvrage *L'œuvre d'art vivant* (Appia, 1921/1988k), il en choisit quelques-uns comme exemples de l'art vivant. On peut en déduire que ces espaces sont ceux qui représentent le mieux, aux yeux d'Appia, les principes de cet art.

Considérant que *L'œuvre d'art vivant* constitue l'aboutissement de sa pensée, j'ai déterminé mon terrain d'étude, composé de vingt et une architectures, en me basant sur les *Espaces rythmiques* qui y sont sélectionnés.

Malgré le manque d'informations concernant la datation²³ des dessins, une chronologie apparaît dans la série grâce à la transformation du style architectural et la construction d'un vocabulaire de plus en plus assumé. Au fil du temps, Appia délaisse le style romantique qu'il avait développé dans les années antérieures pour faire place à des espaces architecturaux sobres et classiques : « Dépouillés, peu à peu, du romantisme inhérent à l'œuvre de Wagner [...] ils arrivent à une sorte de classicisme, d'où est sévèrement éliminé tout ce qui n'est pas issu de la présence vivante et mobile de l'acteur » (Appia, 1921/1988k, p. 405). En effet, dans les dessins que l'on peut déduire comme appartenant à la première phase de la série, on observe une forte expression de la puissance de la nature, un thème récurrent du mouvement romantique (Toman, 2000). Par exemple, *La ronde du soir*, 1909 (fig. 2.1), et *Les cataractes de l'aube*, v. 1909-1910 (fig. 2.2, p. 53), évoquent respectivement la puissance du soleil et celle des montagnes; les éléments naturels y sont mis en scène et exaltés par la lumière.



Figure 2.1 Adolphe Appia, *La ronde du soir*, 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1979-0151

²³ Peu d'*Espaces rythmiques* sont datés et, dans ces rares cas, seule l'année y est inscrite. Dans les autres cas, les informations à notre disposition (correspondances, ouvrages, articles, etc.) ne permettent pas d'identifier avec certitude le moment de conception, à savoir si les dessins ont été conçus en 1909 ou en 1910.



Figure 2.2 Adolphe Appia, *Les cataractes de l'aube*, v. 1909-1910.
Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-032-IC

Cette première phase se distingue également par la présence de formes courbes et une abondance d'éléments naturels et figuratifs. Puis, peu à peu, ces éléments se raréfient et les lieux imaginés deviennent de plus en plus architecturés : les volumes s'épurent, les courbes disparaissent, les compositions se simplifient, le langage s'affine, s'affirme. Une architecture sobre et dépouillée émerge : « ... un *nouveau style* nécessaire à la mise en scène des évolutions rythmiques de l'avenir » (Appia, 1955/1992n, p. 81). Les architectures sélectionnées dans *L'œuvre d'art vivant* correspondent à ce nouveau style destiné à l'art vivant. Elles ont donc servi de référence pour le choix des autres *Espaces rythmiques* qui complètent le corpus. La sélection du terrain d'étude répond donc à un seul critère : le style architectural.

Par conséquent, les *Espaces rythmiques* comportant des références au romantisme ont été écartés : *La ronde du soir*, 1909 (fig. 2.1), *Les cataractes de l'aube*, v. 1909-1910 (fig. 2.2), *La cascade* (1), 1909 (fig. 2.3, p. 54), *La cascade* (2), 1909 (fig. 2.4, p. 54), et *Les dernières colonnes de la forêt*, 1909 (fig. 2.5, p. 54).

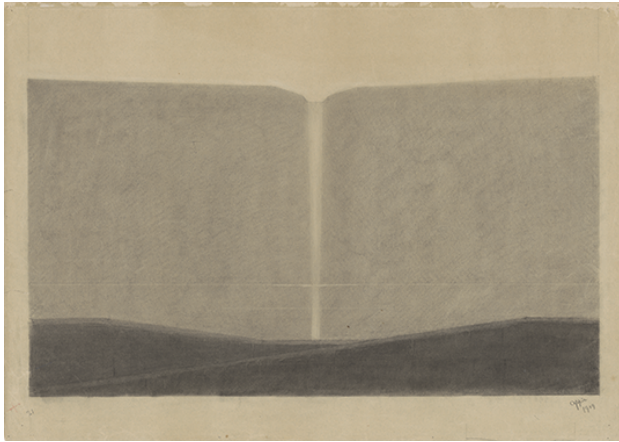


Figure 2.3 Adolphe Appia, *La cascade* (1), 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0050

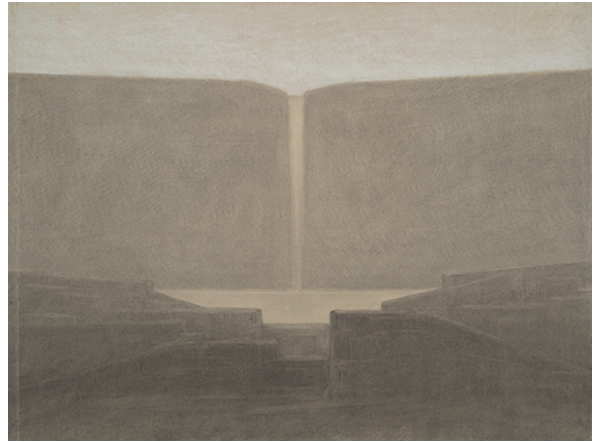


Figure 2.4 Adolphe Appia, *La cascade* (2), 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-029-IC

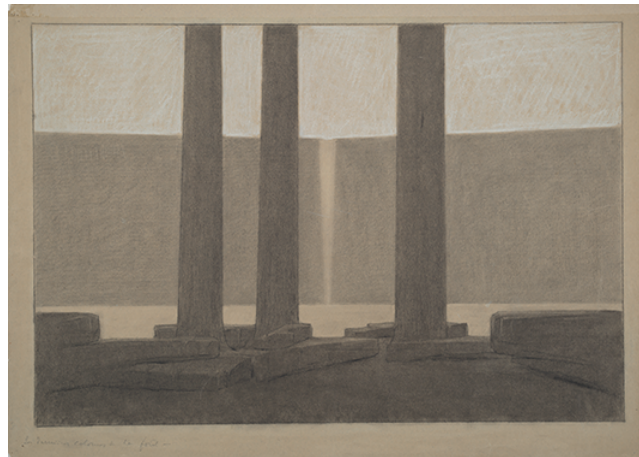


Figure 2.5 Adolphe Appia, *Les dernières colonnes de la forêt*, 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-030-IC

Les *Espaces rythmiques* dont le langage se situe dans un entre-deux et ne correspond pas au nouveau style ont également été éliminés. C'est le cas, par exemple, des espaces aux lignes sinueuses – *Les grands rideaux*, v.1909-1910 (fig. 2.6, p. 55), et *Cheminement*, v. 1909-1910 (fig. 2.7, p. 55) – ou encore des architectures au vocabulaire indéfini – *L'avenue des cyprès*, 1909 (fig. 2.8, p.55), *Quai*, v. 1909-1910 (fig. 2.9, p. 55), et *À la lisière*, v. 1909-1910 (fig. 2.10, p. 55).



Figure 2.6 Adolphe Appia, *Les grands rideaux*, v. 1909-1910.
Source : Fondation SAPA, 035



Figure 2.7 Adolphe Appia, *Cheminement*, v. 1909-1910.
© Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0007

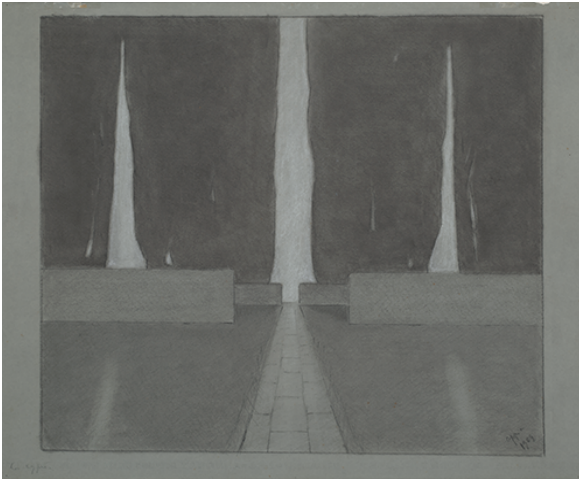


Figure 2.8 Adolphe Appia, *L'avenue des cyprès*, 1909.
Source : Fondation SAPA, A-1602-IK-031-IC



Figure 2.9 Adolphe Appia, *Quai*, v. 1909-1910. Source :
Fondation SAPA, A-1602-IK-033-IC

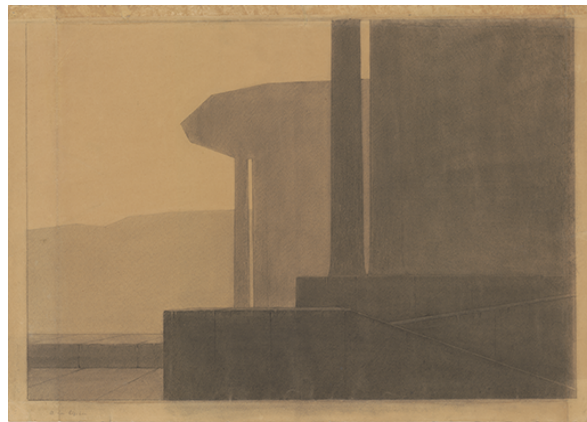


Figure 2.10 Adolphe Appia, *À la lisière*, v. 1909-1910. © Musée
d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0002

Le plongeur, v.1909-1910 (fig. 2.11), et *La légende de l'île des sons*, 1909 (fig. 2.12), ont également été éliminés. Bien que leur expression architecturale corresponde aux critères établis, ce ne sont pas des lieux destinés uniquement aux « évolutions rythmiques » comme les autres dessins de la série. Leur architecture n'émerge pas directement d'une vision, mais répond surtout à une exigence narrative. Ils représentent des lieux inspirés d'œuvres musicale et littéraire, soit la ballade *Le plongeur* (1854), traduction française de *Der Taucher* (1797) de Friedrich Schiller, et le poème *La légende de l'île des sons* (1914), publié par Henri Odier sous le pseudonyme de Roger d'Auryanne. De plus, ces lieux indiquent davantage qu'ils ne suggèrent : les paliers représentent le tremplin du plongeur, alors que la voile et le quai font référence à un espace insulaire. Pour l'ensemble de ces raisons, ils ont été écartés du corpus.

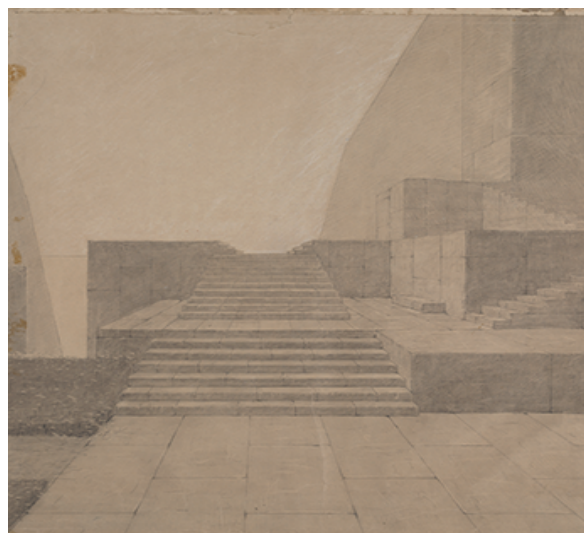


Figure 2.11 Adolphe Appia, *Le plongeur*, v. 1909-1910. Source :
Fondation SAPA, A-1602-IK-025-IC

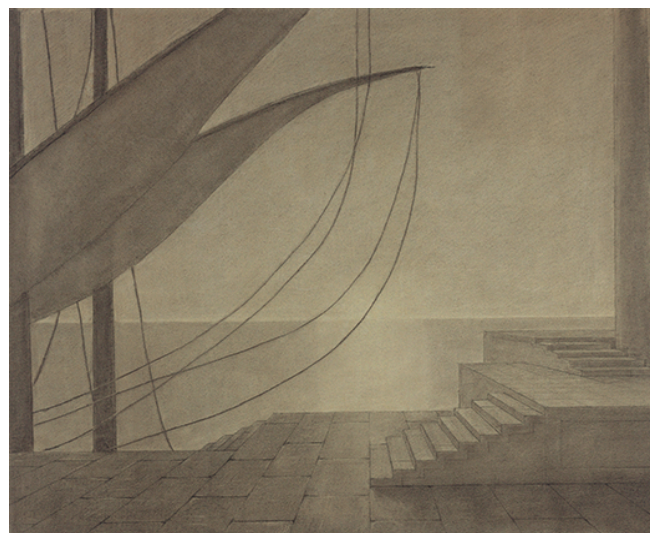


Figure 2.12 Adolphe Appia, *La légende de l'île des sons*, 1909.
© Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1982-0019

Parmi les *Espaces rythmiques* qui figurent dans *L'œuvre d'art vivant*, deux ont été écartés pour les mêmes raisons : *L'ombre du cyprès*, 1909 (fig. 2.13, p. 57), et *La clairière*, 1909 (fig. 2.14, p.57), évoquent des espaces scéniques et non uniquement des lieux destinés à l'art vivant.

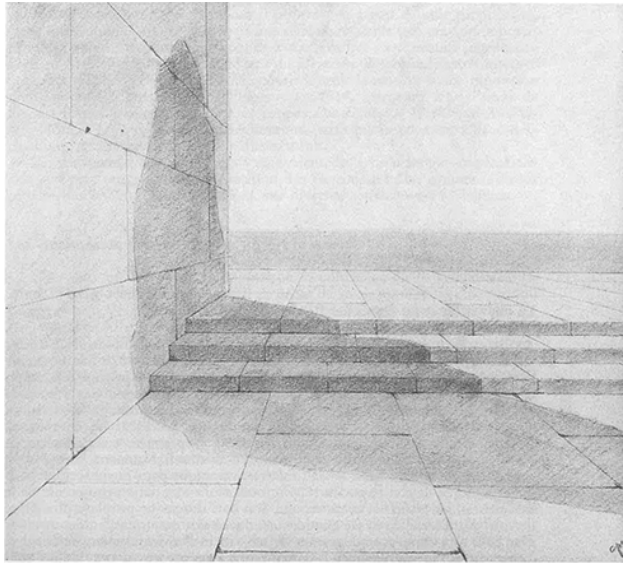


Figure 2.13 Adolphe Appia, *L'ombre du cyprès*, 1909.
Source : Theater Museum, Munich

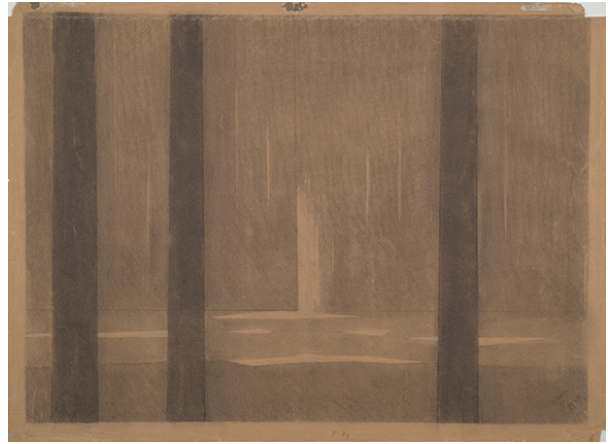


Figure 2.14 Adolphe Appia, *La clairière*, 1909. Source :
Fondation SAPA, A-1602-IK-027-IC L :9.2

Les *Espaces rythmiques* qui composent le corpus sont les suivants : *Scherzo*, 1910 (fig. 3.3, p. 109), *Clair de lune*, 1909 (fig. 3.10, p. 124), *Porte à gauche*, 1909 (fig. 3.13, p. 127), *Ciel fermé*, v. 1909-1910 (fig. 3.14, p. 131), *Trois marches*, v. 1909-1910 (fig. 3.15, p. 131), *Espace rythmique*, v. 1909-1910 (fig. 3.16, p. 136), *Ouverture*, v. 1909-1910 (fig. 3.19, p. 140), *Neuf piliers*, v. 1909-1910 (fig. 3.20, p. 141), *Le jeu des collines*, 1910 (fig. 3.21, p. 142), *L'escalier*, 1909 (fig. 3.22, p. 142), *Porte au fond*, 1909 (fig. 3.23, p. 145), *Les deux piliers*, 1909 (fig. 3.24, p. 146), *Les cyprès*, v. 1909-1910 (fig. 3.25, p. 149), *La ruelle*, 1909 (fig. 4.2, p. 176), *Les trois piliers*, 1909 (fig. 4.14, p. 186), *La porte ouverte*, 1909 (fig. 4.24, p. 205), *Dépendance*, v. 1909-1910 (fig. 4.26, p. 208), *Avant qu'une main invisible ouvre la porte*, v. 1909-1910 (fig. 4.27, p. 209), *Idem*, v. 1909-1910 (fig. 4.28, p. 210), *Terrasse avec trois piliers*, 1909 (fig. 4.29, p. 213) et *Ombre oblique*, v. 1909-1910 (fig. 4.30, p. 215). Tous les dessins sont de grand format. Leur largeur varie de 49,4 cm à 102,3 cm, tandis que leur hauteur se situe entre 43,7 cm et 69,2 cm.

L'ensemble des dessins composant le terrain d'étude sont examinés afin de cerner les principes des *Espaces rythmiques*, les dispositifs spatio-temporels et leurs éléments structurants. À cette fin, les éléments suivants sont étudiés : 1) les processus de conception (posture, méthodes); 2) les techniques de représentation architecturale (modes de représentation, techniques graphiques, médiums); 3) le vocabulaire (éléments, figures, formes); 4) les principes et l'organisation de l'espace (ordre, échelles, relations spatiales); 5) l'atmosphère (temporalité, matière, lumière, relations entre les formes vivantes et

inanimées); 6) le parcours (mouvement, lumière, rythme); 7) la relation à l'environnement (limites, identité, intégration).

Pour ce faire, deux techniques sont utilisées : 1) les *Espaces rythmiques* sont analysés tels qu'ils s'offrent à nous, soit des vues immersives qui donnent à voir des fragments d'espace, et 2) ces vues immersives sont traduites en plan et en élévation. La pertinence de cette seconde méthode réside dans le processus de reconstitution et non dans le résultat, qui n'est d'ailleurs pas exposé. Par l'expérimentation, il s'agit d'élargir les connaissances pour découvrir comment ce savoir-en-action peut contribuer à mettre en lumière les procédés de conception, les principes de composition des *Espaces rythmiques* et les raisons qui ont motivé Appia à choisir certaines techniques de représentation architecturale.

Il est à noter que, pour la majorité des *Espaces rythmiques* de la série, l'expression du sol est prédominante. Pour cette raison, je me suis appuyée sur l'articulation des plans horizontaux pour catégoriser les architectures qui composent le corpus. En analysant les plans horizontaux et les évolutions qu'ils suscitent, trois principaux types d'espaces se distinguent : 1) les espaces comprenant de vastes terrasses induisant un mouvement de liberté, 2) les espaces intégrant des circulations étroites et surélevées dictant le parcours et 3) les espaces plus enclavés limitant les évolutions.

Considérant qu'une simple analyse des dispositifs spatio-temporels n'aurait pas permis de rendre compte pleinement de la dimension sensible de l'art vivant, trois *Espaces rythmiques* du corpus ont fait l'objet d'une expérience vivante et ont été construits à l'échelle réelle. Ils forment un échantillonnage représentatif de ces trois types : *Les deux piliers* (type 1), *Les cyprès* (type 2) et *Porte au fond* (type 3). Ces architectures ont également répondu à des critères de dimensions, de coûts et de faisabilité.

Le Festspielhaus Hellerau et la Großer Saal

Plusieurs raisons justifient l'étude du Festspielhaus Hellerau. Tout d'abord, c'est le seul projet d'architecture réalisé auquel Appia a collaboré. Dans une lettre destinée à Jaques-Dalcroze, il déclare : « Plus je repense aux plans de Tessenow, plus il me paraît impossible qu'un autre plan puisse réunir en lui un plus grand nombre de conditions primordiales et indispensables pour la réalisation de votre œuvre » (Appia, cité dans Bablet-Hahn, 1988b, p. 97). En ce sens, l'analyse du Festspielhaus enrichit la connaissance de la pensée architecturale d'Appia en ce qui a trait à ses principes fondateurs et sa matérialisation.

En plus de donner son avis sur les lignes directrices de l'Institut, Appia participe à la conception de la Großer Saal. Son étude contribue à la compréhension de la vision architecturale du scénographe, renseigne sur les fondements de l'art vivant et sert de point de comparaison avec les *Espaces rythmiques* en ce qui concerne la composition spatiale, la fabrication de l'atmosphère et les principes de l'expérience esthétique, notamment. Cette analyse de cas s'avère particulièrement pertinente, car la grande salle d'Hellerau représente non seulement l'unique témoignage de l'œuvre d'Appia encore accessible à l'expérience vécue, mais aussi le seul exemple concret d'architecture.

Même si le Festspielhaus et la Großer Saal ont été conçus en 1910-1911, soit quelques mois après les derniers dessins des *Espaces rythmiques*, ils possèdent une fonction similaire à ces derniers, soit offrir un lieu de vie pour les rythmiciens. En ce sens, ils s'avèrent un terrain de recherche des plus pertinents pour la compréhension des *Espaces rythmiques* et de leurs principes spatio-temporels.

Malheureusement, aucune esquisse ni maquette ni aucun dessin préliminaire, susceptibles d'informer sur le processus de conception de la salle de spectacle, n'ont été retrouvés. Les seuls dessins existants sont des plans techniques faisant partie de l'ensemble des plans du Festspielhaus dessinés par le bureau de Tessenow.

Les œuvres d'Appia antérieures et postérieures aux *Espaces rythmiques*

Évoquées ponctuellement, les œuvres antérieures et postérieures aux *Espaces rythmiques* contribuent à illustrer et à éclairer l'évolution de la pensée d'Appia ainsi que les notions qui la traversent. Elles servent des hypothèses de recherche et soutiennent des démonstrations. Elles sont pour la plupart des dessins et des croquis de décors imaginés et, dans de rares cas, des scénographies réalisées.

Étant donné qu'il n'existe, à ma connaissance, aucune esquisse d'*Espaces rythmiques*, les croquis des scénographies antérieures se révèlent extrêmement précieux. Leur étude permet de relever des principes transférables aux dessins des *Espaces rythmiques* en ce qui a trait aux procédés de conception ainsi qu'aux systèmes et schémas (figure, concept) avec et dans lesquels travaille Appia. Au-delà des techniques graphiques, cette étude met aussi en lumière les différentes phases qui structurent l'émergence des atmosphères d'Appia, éclairant du même fait les indices de leur fabrication.

Les critères de sélection de ces œuvres portent sur la fiabilité des sources et la lisibilité des documents visuels.

Les espaces référents d'Appia

Ces espaces référents (architectures, environnements naturels) aident à pénétrer l'univers d'Appia, à sillonner son imaginaire conceptuel, ambiantal et architectural. Ils servent également à appuyer des démonstrations, des hypothèses de recherche et font l'objet d'analyses comparatives dans la connaissance des *Espaces rythmiques*, en ce qui a trait à leur atmosphère, leurs rythmes et leur composition.

Ces espaces ont été sélectionnés en fonction des critères suivants : ils doivent être mentionnés par Appia lui-même ou ce dernier doit les avoir expérimentés directement et, finalement, ils doivent bénéficier d'une documentation fiable et lisible. Ils seront examinés principalement à travers l'analyse des atmosphères des *Espaces rythmiques* développée au chapitre 4.

2.3 Approche phénoménologique et créatrice

Les méthodes issues de l'approche phénoménologique et créatrice cherchent à connaître de manière engagée le processus de conception d'Appia, ses intentions (implicites et explicites), les moyens (dispositifs spatio-temporels et leurs éléments structurants) qu'il met en œuvre pour y arriver ainsi que les impacts des *Espaces rythmiques* sur le sujet qui les habite. Ces méthodes tentent également de saisir le sens de la quête personnelle d'Appia, l'utopie d'un espace vivant. Cette approche incarnée, dont les phénomènes sont exposés à travers la description subjective des sujets-participants et moi-même, s'est concrétisée sous quatre formes principales : 1) la marche : la mesure de l'espace, 2) la résidence de recherche-création²⁴, 3) la présence matérielle des dessins des *Espaces rythmiques* et 4) le voyage : une expérience spatiale incarnée.

2.3.1 Description subjective

La description est un processus intrinsèque à l'approche phénoménologique. Comme l'avance Henri Maldiney (1993), « parler de phénoménologie descriptive est un pléonasme » (p. 18). Rendre compte d'une perception spatio-temporelle, c'est la décrire. C'est décrire le vécu de conscience, le phénomène comme il

²⁴ Un compte rendu de la résidence de recherche-création est annexé à la thèse. Ce document de travail expose l'ensemble des explorations réalisées, rapporte les commentaires des sujets participants et esquisse les constats principaux du laboratoire.

se donne à soi, une réalité dépourvue de toute analyse rationnelle. Comme le rappelle Merleau-Ponty (1996/2014), « [c]e qui m'interdit de traiter ma perception comme un acte intellectuel, c'est qu'un acte intellectuel saisirait l'objet ou comme possible, ou comme nécessaire, et qu'il est, dans la perception, réel » (p. 39). Il n'y a pas d'idée, ni de vérité, à l'extérieur des choses mêmes : elles se dévoilent à nous exclusivement dans le réel, par la perception qui n'est pas prétendue vraie, mais qui donne accès à la vérité (Merleau-Ponty, 1945, p. xi). Et la seule façon d'exposer cette réalité est par le processus descriptif : « Le réel est à décrire et non pas à construire ou à constituer. Cela veut dire que je ne peux pas assimiler la perception aux synthèses qui sont de l'ordre du jugement » (p. iv). Ce processus implique inévitablement la participation active du sujet qui décrit le phénomène à partir de sa propre existence et de sa propre subjectivité. Il est à noter que les descriptions issues de l'approche phénoménologique de la thèse s'intéressent non pas à ce qui caractérise chaque sujet participant dans sa relation au monde, mais plutôt à ce moment très unique de l'expérience architecturale où quelque chose se produit et transforme le sujet, c'est-à-dire la constitution essentielle de l'expérience et l'essence de ce vécu, *de* et *dans* l'espace architectural. Le philosophe Mikel Dufrenne (2004) décrit cet événement :

La subjectivité à laquelle se réfère la description n'est pas une subjectivité souveraine, qui s'affirmerait dans le régime de la séparation; c'est la subjectivité de l'être au monde, engagé, pris et compris dans le monde [...] Subjectivité fraternelle encore, en deçà de l'institution et de la lutte, subjectivité naissante. (p. 13)

Par subjectivité naissante, Dufrenne fait référence à ce moment où « le sujet et l'objet ne sont pas encore séparés, et n'existent que l'un par l'autre » (p. 13). Ce moment, c'est ce que Straus (1930/1992) appelle le moment pathique ou le sentir. Le sociologue Jean-Paul Thibaud (2015) le décrit comme un « ressentir [...] dépourvu de toute objectivation ou de mise à distance thématique » (p. 24).

En somme, la démarche phénoménologique ici déployée consiste, par la description, et à travers la subjectivité naissante, à exposer ce sentir, ce moment où le sujet et l'objet se rencontrent et ne font qu'un.

2.3.2 La marche : mesure de l'espace

« Tenez : je suis un piéton, rien de plus. »
— Arthur Rimbaud

La marche fut l'outil d'analyse principal de l'ensemble des expériences vécues. Plusieurs raisons en justifient le choix.

Premièrement, il était important que la méthodologie de recherche reflète et s'ancre dans la pratique de l'architecture en ce qui a trait à son expérience usuelle. Le procédé expérientiel de l'architecture d'Appia devait représenter la manière dont les usagers typiques (qui ne possèdent pas d'aptitudes physiques particulières) appréhendent l'architecture qu'ils habitent et parcourent dans leur quotidien; c'est-à-dire par la marche, le premier mode de déplacement de l'individu. Comme l'affirme l'ethnologue Leroi-Gourhan (1982) : « [L]'homme commence avec le pied » (Leroi-Gourhan et Rocquet, 1982, p. 177). Ainsi, malgré leurs grandes facultés physiques, les sujets participants ont pris connaissance des espaces analysés en se mouvant dans l'espace de manière naturelle, en marchant; une action quotidienne comme le souligne David Le Breton (2012) : « [L]a marche est d'abord l'évidence du monde, elle s'inscrit dans le fil des mouvements du quotidien comme un acte naturel et transparent » (p. 25).

Deuxièmement, il fallait trouver un outil de perception capable d'animer le *corps présentiel* (ou le corps vivant pour reprendre les termes d'Appia) et apte à disposer l'individu, autrement dit le mettre en état d'écoute de son environnement afin d'aller à sa rencontre et, ultimement, y analyser le sens vécu. À cet égard, Le Breton (2012) avance que l'acte de la marche sollicite le corps en son entier, permet de le reconquérir et rend disponible notre être. Il explique cette disposition en ces termes :

La marche restaure la dimension physique de la relation au milieu environnant et rappelle l'individu au sentiment de son existence. Elle procure une distance propice avec les choses, une disponibilité aux circonstances, plonge dans une forme active de méditation, sollicite une pleine sensorialité. (p. 25)

Ainsi, marcher mobilise le corps, et cette mobilisation instaure une disposition qui relève de l'interconnexion entre l'individu et son environnement. La marche éveille le corps sensuel et l'individu à sa propre existence, « elle est mise en jeu constante du sens et des sens » (Le Breton, 2014, p. 157). Selon la philosophe et danseuse Maxine Sheets-Johnstone, ce sens – l'expérience sensible de soi et du monde – se réalise dans le mouvement cinétique du corps. L'impulsivité cinétique et corporelle originelle anime notre être, donne sens au monde et détermine ainsi notre existence (Sheets-Johnstone, citée dans Johnson, 2015, p. 45). L'action de marcher ne correspond-elle pas à ce mouvement originel de l'individu, sa relation primaire avec le monde? Maldiney (1993) nous l'indique en affirmant :

Marcher, c'est aller à travers... « à travers » : cet adverbe exprime la situation première inaugurale de l'homme au milieu du monde auquel il est à la fois ouvert et perdu. C'est le sens de la racine *per*, celle « d'expérience ». L'expérience est une traversée. (p. 87)

Ainsi, la marche, par la relation à l'environnement qu'elle engage, et par le mouvement qu'elle instaure cette relation, suppose un aller-au-dehors envisagé comme modalité de notre être-au-monde. Comme le suggère l'architecte Jérémy Gaubert (2014), chaque pas, par son invitation à l'ouverture, détient le potentiel de déployer un monde : « Ce déploiement étant à la fois dépassement et transformation tout autant du soi que du monde, il y a dans la marche imprégnation mutuelle de soi et de l'environnement » (p. 20). La marche implique un mouvement entre soi et l'environnement, entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. N'est-ce pas à travers ce mouvement oscillatoire que la marche se révèle comme un mode de relation et permet d'accéder à ce que Straus nomme le sentir, soit l'épreuve du monde et de nous-mêmes en relation avec lui? À cet égard, Straus (1935/1989) décrit l'expérience de la marche en ces termes : « Nous faisons l'expérience vécue de notre propre état de mouvement [...] comme une relation d'accès au monde » (p. 283). Si la pratique de la marche est épreuve du sentir, une traversée entre le Je et le Monde, et une modalité du vécu, ne peut-on pas la considérer comme une pratique artistique? À cet égard, le théoricien de l'architecture Francesco Careri (2013) décrit la marche comme un faire-œuvre, « une action qui est simultanément un acte perceptif et un acte créatif, qui est en même temps lecture et écriture du territoire » (p. 98). Ce faire-œuvre se manifeste uniquement dans une communication immédiate avec le monde, et ce, à travers des lieux, des architectures et des territoires. En somme, comme le suggère Gaubert (2014), la marche est une pratique œuvrante et ouvrante; elle nous appelle à habiter, un « habiter » vu comme une expérience vivante de l'architecture, une rencontre entre l'être et le monde (p. 60). En ce sens, la marche constitue un outil fondamental dans l'analyse de l'expérience sensible de l'architecture puisqu'elle a le potentiel de disposer le sujet participant et lui faciliter l'accès au contenu de conscience phénoménale.

Troisièmement, la marche, comme mode de relation, se révèle également essentielle dans le rôle qu'elle joue au regard de la perception de l'espace et du temps. Comme l'avance Appia, le mouvement est le point de contact entre les dimensions spatiale et temporelle de l'expérience architecturale. À travers son mouvement, la marche devient le trait d'union liant le temps à l'espace; elle « rend notre corps conscient de l'essence intime du phénomène! » (Appia, 1988f, p. 461). Elle rend possible le déploiement de l'espace et du temps dans une relation où l'un n'existe que par l'autre. Comme le décrit la philosophe Maria Vilella-Petit (1992) à propos du mouvement présentiel de la marche lié au sentir, il infère « une circularité, une interdépendance indéfectible » (p. 60) entre cette corporéité vivante, l'espace et le temps. Ce mouvement perpétuel et répétitif, n'est-ce pas le rythme? À ce propos, Boissière (2014) stipule que c'est la dimension rythmique du mouvement qui opère à la jonction du temps et de l'espace (p. 99). Et réciproquement, c'est grâce aux mouvements réitérés du corps tout entier que nous pouvons réaliser et percevoir ce rythme

(Jaques-Dalcroze, 1920/1965, p. 38). Les pas se succèdent, ils animent notre conscience du rythme et, par leur cadence et leur foulée, ils marquent le temps dans l'espace qui s'y déploie. Ainsi que l'avance Appia (1906), « la marche est le décompositéur naturel du temps en parties égales, et le modèle de ce qu'on appelle la "mesure" » (Appia et Odier, 1906/1988, p. 36). Pour clore, citons Le Breton (2012) pour expliquer en d'autres mots le choix de la marche comme instrument de mesure de l'expérience spatio-temporelle : « [La marche, A.S.] est une méthode tranquille de réenchantement de la durée et de l'espace de l'existence » (p. 17).

Finalement, la marche s'avère un outil indispensable à la connaissance de l'espace de la rythmique et des *Espaces rythmiques* puisqu'elle en est l'essence même. En effet, Appia fait l'expérience de l'espace de la rythmique à travers la pédagogie Jaques-Dalcroze (1920/1965), une méthode qui a pour base des exercices de marche cadencée (p. 39). C'est donc en mouvement, à partir de la posture engagée du rythmicien – du marcheur – qu'Appia découvre l'espace de la rythmique. Il s'avère donc nécessaire de se mettre en marche nous-mêmes pour analyser les phénomènes inhérents à l'expérience vécue de l'espace de la rythmique. Le rôle de la marche est d'autant fondamental dans la conception des *Espaces rythmiques*, que ce soit par la relation entre le mouvement de la marche et la création de l'espace de l'art vivant²⁵ ou encore par le simple fait que les *Espaces rythmiques* sont destinés aux « évolutions rythmiques », soit à la marche rythmique. Ainsi, afin de mettre à l'épreuve les intentions d'Appia et les principes spatio-temporels structurant son architecture, le corps doit se mettre en marche.

En somme, la marche constitue un outil essentiel et adapté à l'approche phénoménologique et créatrice de la thèse : elle fait partie intégrante de l'expérience quotidienne de l'architecture, elle constitue une pratique agissante qui détient le potentiel de disposer l'individu à vivre une expérience sensible de l'architecture, elle agit comme point de contact entre la perception du temps et celle de l'espace architectural, et finalement, elle est ancrée dans les processus de conception et dans les principes de composition des *Espaces rythmiques*.

2.3.3 La résidence de recherche-crédation

Les méthodes d'analyse issues de l'approche phénoménologique et créatrice visent, d'une part, à reconstituer des expériences fondamentales liées au processus de conception d'Appia, afin de mieux le

²⁵ Cette relation sera explicitée ultérieurement dans le chapitre 3, à la section 3.2.1 Un dispositif pour habiter.

connaître, et d'autre part, à mettre à l'épreuve les *Espaces rythmiques* et leurs mécanismes opérants. Les expériences portent sur les éléments suivants : 1) l'espace de la rythmique, 2) les relations spatio-temporelles des *Espaces rythmiques* et 3) l'architecture des *Espaces rythmiques*. Chacune des expérimentations est indispensable à la connaissance de celle qui lui succède. Elles ont toutes été effectuées en collaboration avec un groupe de sujets participants puis explicitées à travers un regard subjectif et un processus descriptif. La marche est l'outil de base pour l'ensemble des expériences vécues.

Les sujets participants

« Le musicien devient artiste du mouvement et du jeu scénique, il devient mime; le mime, lui, devient créateur d'espace, architecte »
– Adolphe Appia

Six interprètes, issus des domaines de la danse et du théâtre et maîtrisant, comme moi, la technique du mime corporel dramatique, ont participé à l'exploration de l'univers de la rythmique et à l'expérience vivante de l'architecture d'Appia. Il est à noter que, pour des raisons de disponibilité, leur nombre varie de deux à quatre selon les exercices. Ces interprètes ont été sélectionnés en fonction de leurs connaissances et expériences entourant les notions intrinsèques à l'espace de la rythmique afin de pouvoir s'y plonger entièrement. De plus, étant donné l'approche créatrice et phénoménologique du laboratoire, les candidats ont été choisis, d'une part, en fonction de leurs aptitudes à la création et, d'autre part, en fonction de leur disposition privilégiée et de leur grande capacité à adopter une attitude engagée dans l'expérience, à s'ouvrir à soi et au monde dans un rapport sensible. Quoique nécessaires aux méthodes d'analyse déployées, il est convenu qu'une telle posture demeure un obstacle à l'extension de ma démarche à un groupe de sujets plus élargi. C'est-à-dire que le profil très pointu des participants (leur sensibilité corporelle est plus développée que chez la moyenne des gens) ne permet pas de procéder à des généralisations, mais plutôt de servir et développer des méthodes d'analyse adaptées à l'œuvre d'Appia.

L'espace de la rythmique se situe à l'intersection des arts de l'espace, de la danse, du théâtre et de la musique. Le profil des sujets participants devait refléter cette multidisciplinarité. Ceux-ci devaient être dotés d'une grande sensibilité (spatiale, corporelle, rythmique et émotionnelle) afin de maximiser leur écoute des phénomènes entourant les différentes explorations. De plus, afin de pouvoir s'investir dans les explorations proposées, où parfois seulement quelques éléments architecturaux définissaient l'espace, les sujets devaient posséder une grande capacité d'imagination. Ils devaient également avoir la faculté de se projeter dans un univers fictif ou abstrait.

Au regard de ces critères de sélection, le profil du rythmicien s'avérait tout désigné. Cependant, contrairement à l'époque d'Appia, il existe très peu de « rythmiciciens professionnels » qui maîtrisent la discipline; la plupart des personnes qui pratiquent la rythmique aujourd'hui le font soit dans le cadre d'une formation musicale ou dans un cadre récréatif. Il fallait donc se tourner vers une discipline apparentée pour la sélection des sujets participants. Dans son essence et son expression, le mime corporel dramatique, créé par l'acteur et pédagogue Étienne Decroux (1898–1991), est très similaire à la rythmique et d'autant plus à l'art vivant. L'affiliation n'est pas étonnante; l'histoire en témoigne : Jacques Copeau, figure marquante dans le monde intellectuel et artistique français, principalement dans le domaine du théâtre, fait la rencontre de Jaques-Dalcroze lors d'un voyage à Genève en 1915. Copeau assiste alors à plusieurs séances de rythmique et fait la connaissance d'Appia. Les deux hommes se reverront à plusieurs occasions pour échanger sur le rôle de la musique dans leur vision théâtrale, comme en témoigne cette correspondance : « Je suis dès maintenant certain du point de contact et d'entente certaine entre les méthodes de Jaques-Dalcroze et celles que je médite – de la vertu d'une éducation rythmique générale comme base de l'instruction professionnelle du comédien » (Copeau, 1915/1991, paragr. 3). Six ans plus tard, Copeau fonde l'école de théâtre du Vieux-Colombier. Il y intègre l'enseignement du mouvement corporel basé sur l'intériorisation de la musique. L'un des étudiants, Étienne Decroux, est tellement séduit qu'il consacre sa carrière à l'étude de la discipline qu'il nommera plus tard « le mime corporel dramatique ». Le mime est l'art du corps pensant. Grâce à la maîtrise de la dynamo-rythmique et d'un vocabulaire corporel codifié, l'étude du mime permet à l'acteur d'extérioriser sa pensée – de rendre visible l'invisible –, ses aspects les plus quotidiens jusqu'à ses aspects plus abstraits et spirituels. Le mime corporel dramatique partage les fondements de la pédagogie Jaques-Dalcroze et de l'art vivant. En effet, ils sont tous l'expression plastique d'une pensée mesurée dans l'espace et le temps. Ils cultivent un art qui règle la correspondance du mouvement et de la musique et utilisent la marche comme fondement de leur expression (Decroux, 1963; Jaques-Dalcroze, 1920/1965; Appia, 1921/1988k). À la différence de la rythmique, qui s'appuie sur des œuvres musicales, mais en concordance avec l'art vivant, la musique, selon Decroux (1963), est issue de la vie intérieure et s'exprime à travers le dynamo-rythme du mouvement. À l'instar de l'art vivant, un mouvement interne qui se répand dans l'espace, l'art du mime s'instaure dans un mouvement qui rayonne de l'intérieur vers l'extérieur : « Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un statuaire pousse des formes [...] et notre corps, sculpté de l'intérieur s'étend » (Decroux, 1963, p. 30). Ainsi, le mime est à la fois « statuaire et statue » (p. 30). Cette vision rejoint celle d'Appia, qui rêve d'un art basé sur le corps à la fois objet et sujet. En somme, l'appartenance à la technique decrousienne assure aux sujets participants la maîtrise des différentes aptitudes nécessaires à la collaboration de la recherche.

L'étude aurait pu se limiter à mon unique expérience, mais j'ai choisi de faire appel à un groupe de participants. Ces derniers ont enrichi la démarche phénoménologique et créatrice à bien des égards. D'une part, leur présence m'a permis de prendre tantôt une attitude engagée et tantôt une posture distanciée dans les exercices expérimentés. Ce mouvement de va-et-vient a favorisé la compréhension des savoirs acquis dans l'expérience et a facilité l'émergence d'idées dans le processus exploratoire et créatif. D'autre part, les discussions avec les autres participants et le partage des perceptions de chacun ont permis de valider certaines de mes impressions et de mes intuitions concernant l'orientation de la recherche. La plupart du temps, l'expérience vécue des participants n'a pas été directement analysée; elle était mise au service des méthodes et de ma propre subjectivité. Ainsi, l'enquête ne prend pas en compte de manière systématique le senti de tous les participants (leur nombre était trop variable et restreint); elle se limite parfois à mon expérience personnelle.

L'expérience de l'espace de la rythmique

Étant donné que, selon Appia, la vie du mouvement rythmique ne trouve pas d'écho dans l'espace dans lequel se pratique la gymnastique rythmique, et que c'est en réponse à cette problématique qu'il conçoit les *Espaces rythmiques*, l'expérience de l'espace de la rythmique constitue une clé essentielle dans la compréhension des fondements de l'art vivant et du processus de création des *Espaces rythmiques*, auxquels elle reste intimement liée.

Les explorations visaient donc à connaître, de manière incarnée, la pratique de la gymnastique rythmique et l'espace qui lui est associé, afin de s'approcher au plus près du savoir qu'Appia en tire par l'épreuve, et comprendre ainsi son rôle dans la genèse des *Espaces rythmiques*.

L'exploration de l'espace de la rythmique s'est effectuée de deux manières : soit par mon expérience personnelle dans le cadre de cours privés, et par le biais d'une expérience collective dans le but de reconstituer les séances de rythmique telles qu'Appia les avait vécues. Dans le cadre de cette reconstitution, j'ai moi-même initié le groupe d'interprètes aux principes de la gymnastique rythmique.

Ma rencontre personnelle avec la gymnastique rythmique s'est faite à travers l'enseignement de Françoise Lombard, musicienne et professeure de rythmique, notamment à l'Institut Jaques-Dalcroze, l'endroit où Appia en a fait la découverte. L'objectif était de ressentir la musique par le biais de l'interprétation corporelle des sons et des rythmes joués par l'enseignante au piano. Le corps était sollicité dans sa globalité, que ce

soit à travers des mouvements quotidiens, comme la marche, ou des mouvements plus abstraits. Les éléments suivants ont été éprouvés à travers le corps et sa relation à l'espace : le rythme, la durée, l'intensité, l'harmonie, l'accent, la cadence et la structure musicale. J'ai également été initiée à la plastique animée, une forme de mouvement conçue par Jaques-Dalcroze qui consiste à représenter corporellement et spatialement une œuvre musicale. Les exercices ont pris différentes formes, tantôt de courtes improvisations basées sur l'écoute spontanée, tantôt des créations conçues sur de plus longues périodes nécessitant des analyses musicales plus approfondies.

Chaque exercice était suivi d'un retour étroit avec l'enseignante afin de faire surgir le savoir acquis par l'épreuve. La tenue d'un journal de bord a aussi permis de faire une rétroaction sur les phénomènes vécus et d'y saisir l'expérience dans des formes de langage diversifiées (schémas, dessins, métaphores, mots-clés, etc.).

Quant aux séances collectives de rythmique, elles avaient pour but de recréer des conditions similaires à celles dans lesquelles avait été plongé Appia, afin de cerner son univers référent et favoriser de ce fait l'émergence des phénomènes qui ont influencé sa démarche. Cette étude visait aussi à mesurer la pertinence de la présence des éléments architecturaux et leurs impacts sur l'expérience de la gymnastique rythmique. L'ensemble des explorations a également servi à initier les sujets participants à la rythmique, une formation nécessaire pour l'étude des relations spatio-temporelles et de l'architecture des *Espaces rythmiques*. Le laboratoire s'est tenu dans un lieu similaire aux studios de l'Institut Jaques-Dalcroze à Hellerau : un espace libre, rectangulaire, parsemé « d'obstacles » comme l'avait à l'époque exigé Appia. Des escaliers et divers éléments formels (plateformes, colonnes, estrades, modules, etc.) ont donc été disposés dans l'espace afin de recréer l'univers architectural et sensoriel du concepteur.

Les exercices issus de l'expérience collective étaient essentiellement les mêmes que ceux pratiqués avec Françoise Lombard. Même les musiques classiques et romantiques que Lombard jouait au piano pendant les séances privées ont été reprises (celles-ci avaient été enregistrées). D'autres styles de musique (populaire, moderne, contemporain) ont été utilisés afin d'ouvrir le potentiel de résonance d'une plus grande variété de sons et de rythmes. Par exemple, des pièces contemporaines de percussions idiophones²⁶ et

²⁶ Instruments à percussion dont le son est produit par le matériau même lorsqu'il est frappé, soit par un accessoire externe tel qu'une baguette, soit par une autre partie de l'instrument.

des chants reggae a cappella ont été choisis à cause de la grande capacité de réverbération des instruments utilisés.

Divers outils ont été employés pour permettre la mobilisation du savoir acquis par l'expérience collective de la rythmique : 1) les discussions avec les autres interprètes, 2) la prise de photos, 3) la tenue d'un journal de bord (dessins, impressions, mots-clés, etc.) et 4) l'enregistrement audiovisuel.

L'expérience des relations spatio-temporelles des *Espaces rythmiques*

Cette étude examinait le système spatio-temporel des *Espaces rythmiques*, ses mécanismes opérants et ses phénomènes inhérents. Les explorations avaient pour objectif de saisir la corrélation entre la composition architecturale et le rythme. Elles visaient à comprendre de quelle manière le rythme intérieur, porté par le rythmicien (en l'occurrence Appia), peut se diffuser dans l'espace architectural et en façonner l'expression et, réciproquement, comment cette architecture peut transformer la dynamique rythmique du sujet.

L'étude s'est déroulée en deux volets. Le premier expérimentait les relations spatio-temporelles des *Espaces rythmiques*, soit la portée rythmique sur la perception spatiale et temporelle et, réciproquement, l'influence de l'espace architectural – sa résonance – sur la vie rythmique. Le deuxième volet, quant à lui, explorait différents procédés de conception architecturale ancrés sur le mouvement rythmique.

L'ensemble de ces explorations débutait par un exercice de réchauffement préparatoire, une immersion musicale afin de saturer le corps par le mouvement de vie de la musique. D'une part, cet exercice permettait aux sujets participants d'aiguiser leur sensibilité corporelle au rythme musical et, d'autre part, d'éveiller, nourrir, puis « entraîner » leur propre rythme intérieur afin qu'ultérieurement celui-ci puisse se départir de la tutelle de la musique et s'exprimer de manière autonome. Selon Appia (1921/1988k), une fois imprégnée, la musique devient nôtre, « le corps l'a absorbée et saura nous guider et la représenter dans l'espace » (p. 371). Les musiques utilisées pour cet exercice, très diversifiées par leur style et leur époque, possédaient toutes des motifs répétitifs. Un critère essentiel qui permet au corps de comprendre et apprivoiser le rythme pour ultimement s'y abandonner et ne faire qu'un. De plus, afin de varier les expériences rythmiques, stimuler l'écoute et enrichir l'interprétation corporelle, plusieurs modèles de résonance organologique ont été explorés. Les instruments ayant une grande capacité de réverbération

(tels que la voix, le piano et les percussions) ont été privilégiés tout comme ce fut le cas pour l'étude de l'expérience collective de la rythmique.

Le premier volet portant sur l'expérience des relations spatio-temporelles analysait l'impact du rythme sur la perception spatiale et temporelle. Trois types de rythme étaient alors explorés systématiquement : tout d'abord le rythme musical, puis le rythme métronomique (tempo) et finalement le rythme intérieur. À partir de ces trois dispositions rythmiques, l'étude mesurait l'influence du rythme sur l'expérience, la mesure²⁷ et l'appropriation de l'espace. Deux types d'espace étaient examinés. Le premier espace était celui du « studio » dans lequel nous pratiquions la gymnastique rythmique. Le deuxième type d'espace était défini par les éléments constitutifs du vocabulaire architectural des *Espaces rythmiques* : la trame, l'escalier, le module cubique, la colonne, le podium, le palier et le mur. Ces éléments étaient d'abord isolés pour bien les cerner et éviter que leur expérience ne soit « contaminée » par d'autres phénomènes. Puis, ils étaient progressivement combinés et superposés afin de cerner les systèmes dynamiques opérants.

Ensuite, inversement, ces éléments architecturaux étaient isolés, puis associés, afin de mesurer leur influence sur l'expérience rythmique du sujet participant. Basées sur le phénomène de la résonance et du « retournement de l'espace », ces explorations visaient à connaître comment les éléments agissent sur la vie intérieure du sujet, cette même vie qui jaillit du corps et résonne dans l'espace. Au regard des multiples points d'entente entre les *Espaces rythmiques* et l'espace acoustique précédemment évoqués, cette étude se basait sur les modes de manifestation du sentir d'après Erwin Straus pour évaluer l'expérience vécue des sujets participants. La méthode fait également écho au mode de communication « résonant » de « l'espace du retentir » de Jakob Böhme (1651) : à la différence de l'espace acoustique où la vibration est liée à la musique, l'étude appréhende la résonance des tons comme le mode de donation sensible de l'architecture, celle-ci s'exprimant à travers la « vibration » des éléments architecturaux et de la lumière. L'étude concevait ainsi les éléments architecturaux comme un ensemble d'instruments, dont le sujet fait partie, qui produit des résonances, puis saisit et dispose le sujet en engageant son être entier.

Le processus d'analyse de l'expérience spatio-temporelle des *Espaces rythmiques* s'est fait en trois étapes.

²⁷ La mesure est ici évoquée dans une perspective qui n'est ni attachée à la musique ni encore moins au mètre mécanique; elle concerne la façon dont l'individu appréhende le monde, elle est relative à l'existence.

1) L'exploration vivante :

L'expérience débutait par l'écoute : les sujets participants exploraient divers espaces, tantôt immobiles, tantôt à travers la marche, attentifs à leurs « vibrations » et aux répercussions sur leur propre résonance interne. De celle-ci, jaillissait immédiatement, et spontanément, un mouvement lié au sentir (pas nécessairement visible).

2) La compréhension :

L'étape suivante consistait en une mise à la conscience de l'essence de ce mouvement. D'ordre qualitatif, cette essence appartient au dynamo-rythme de la relation du mouvement à soi et à l'espace. Il s'agissait donc de repérer rétroactivement (à travers la discussion, l'écriture, la vidéo et le regard des autres) les mouvements instinctifs qui avaient émergé lors de l'expérience afin d'identifier leur nature qualitative. Les rythmes sonores, et les tempos qui les composent étaient également enregistrés. Il est à noter que ces mouvements, surgissant d'une perception primaire, n'appartiennent à aucun style particulier et se veulent indépendants de tout standard de « beauté ».

3) L'extériorisation :

Ensuite, il s'agissait d'extérioriser le mouvement, c'est-à-dire le rendre perceptible (le cas échéant) puis de l'amplifier en conservant l'essence de sa qualité. Cette démarche fait écho à la pratique de la rythmique que Jaques-Dalcroze (1920/1965) définit comme « l'extériorisation spontanée d'attitudes intérieures » (p. 131) éveillées par la musique. Dans le cas présent, la musique s'avère être l'architecture. Cette démarche fait également écho au processus de conception d'Appia, qui part d'un mouvement interne qui s'extériorise et se matérialise dans l'espace architectural.

Le deuxième volet consistait tout d'abord à créer des plastiques animées et à improviser des séquences de mouvement basées sur des rythmes musicaux, métronomiques et intérieurs. Puis, l'objectif était d'explorer différentes méthodes de conception architecturale en lien avec ces courtes pièces chorégraphiques. Les espaces générés ont pris la forme de croquis et de constructions schématiques à l'échelle réelle faites à partir des modules disponibles lors de la résidence de recherche-crédation. Ces architectures de petite échelle ne s'attachaient à aucun contexte particulier et ne répondaient à aucun programme. Elles étaient tout simplement la résultante du rapport entre le procédé de conception architecturale déterminé et le mouvement du corps issu des chorégraphies. Trois stratégies de conception

ont été examinées : pour la première, il s'agissait de mettre en forme ce mouvement à travers les lignes de force de la composition spatiale; l'architecture devenait elle-même le mouvement. Pour la deuxième, l'architecture était conçue de façon à induire ce mouvement chez le sujet, soit en le guidant (par la suggestion) ou en lui imposant ses évolutions. En ce qui a trait à la troisième stratégie, l'architecture était conçue en opposition avec ce mouvement; c'est-à-dire que le vocabulaire et la composition architecturale étaient déterminés par contraste avec les éléments qualitatifs de la chorégraphie (forme, rythme, orientation, fragmentation, continuité/rupture, ancrage, etc.).

Ces explorations tendaient à retracer des indices permettant de comprendre le processus de conception d'Appia en ce qui a trait à la source du rythme corporel (musical, métronomique ou intérieur) ainsi qu'à la corrélation entre ce rythme et l'expression architecturale, sachant qu'Appia avait lui-même expérimenté des exercices d'improvisation chorégraphique et de plastique animée.

Bien qu'aucune de ces stratégies n'ait été concluante – aucune n'est apparue comme un procédé de création plausible qu'Appia aurait pu utiliser – ces expérimentations se sont tout de même avérées pertinentes, car elles ont permis d'écarter des démarches créatives et ainsi mieux orienter la recherche sur les processus de conception des *Espaces rythmiques*. En effet, l'architecture qui résultait des trois types de stratégie s'est révélée très différente, dans sa composition, de celle des *Espaces rythmiques*. Les deux premières engendraient généralement des formes courbes – très éloignées du langage angulaire des *Espaces rythmiques* – tandis que la troisième stratégie, bien que plus proche dans sa formalisation, se révélait trop contraignante et éloignée des dynamiques du mouvement du corps pour servir la quête d'Appia, soit la création d'une architecture en fonction de la présence du corps en mouvement.

Les outils utilisés pour expliciter les phénomènes vécus issus de l'ensemble des explorations entourant les relations spatio-temporelles sont les mêmes que ceux employés pour l'expérience collective de la rythmique.

L'expérience architecturale des *Espaces rythmiques*

Concentrée sur les trois architectures construites à l'échelle réelle, cette étude analyse l'expérience architecturale des *Espaces rythmiques*. Je suis consciente du nombre limité d'*Espaces rythmiques* utilisés dans le cadre de cette étude. Cependant, celle-ci ne vise pas à généraliser les résultats de la recherche. Elle

tend à mettre en évidence les correspondances observées entre le « senti » des *Espaces rythmiques* – leur résonance architecturale – et les intentions du concepteur.

La méthode d'analyse employée pour l'étude de l'expérience des *Espaces rythmiques*, basée sur le phénomène de la résonance et du « retournement de l'espace », est très similaire à celle utilisée pour l'expérience spatio-temporelle des *Espaces rythmiques* (volet 1). Les trois premières étapes y sont identiques : 1) l'exploration vivante, 2) la compréhension et 3) l'extériorisation. À celles-ci s'ajoute une dernière phase : 4) l'orchestration.

Cette étape consistait à orchestrer l'ensemble des mouvements expérimentés et extériorisés par les sujets participants pour chacun des *Espaces rythmiques*. Tout d'abord, ces derniers étaient divisés en sous-espaces. Chaque sous-espace fit l'objet d'une exploration par un sujet participant qui lui attribua des mouvements liés au sentir. Finalement, les mouvements des sous-espaces, telles des partitions provenant de différents instruments de musique, furent combinés. On retrouve des similitudes entre ce processus et la plastique animée. Lorsque cette dernière est pratiquée en groupe, une foule de combinaisons se présentent qui, réunies, enchaînées, forment ce que Jaques-Dalcroze appelle « l'orchestration des mouvements humains », chacun exprimant une partie de l'ensemble musical (Jaques-Dalcroze, 1920/1965, p. 148). Ainsi, dans le cadre de la présente démarche, chaque corps était saisi non seulement par la vibration d'une partie de l'entité architecturale, mais aussi par la résonance des autres corps, donc de l'ensemble de la composition.

D'une part, l'orchestration visait à rendre compte de l'expérience des parcours des *Espaces rythmiques*, parcours envisagés comme des modes de relation, des formes mélodiques complexes en formation (Lynch, 1960). D'autre part, cet exercice avait pour but de contribuer, par le biais du mouvement, à la compréhension de l'organisation spatiale. Finalement, les explorations tendaient à rendre visible le mouvement de vie qui jaillit de l'expérience des *Espaces rythmiques*, d'en révéler la musique.

Les outils employés pour mobiliser le savoir acquis par les phénomènes vécus issus de l'expérience de l'architecture des *Espaces rythmiques* sont identiques à ceux utilisés pour l'expérience collective de la rythmique et celle de la relation spatio-temporelle des *Espaces rythmiques*.

2.3.4 La présence matérielle des dessins des *Espaces rythmiques*

Cette analyse portant sur l'expérience vécue des dessins des *Espaces rythmiques* dans leur médium original visait à investiguer les œuvres en fonction de l'expérience sensible qu'elles proposent et d'en relever les dimensions actives qui sont irréductibles à la médiation numérique. Ainsi, au-delà de permettre la clarification de certains détails graphiques, qui apparaissent flous lors de la lecture des documents numériques, cette étude examine les dessins dans leur présence matérielle : leur atmosphère. Complémentaire à l'examen théorique des dessins, cette recherche analyse les vecteurs perceptibles liés à la matérialité des dessins. Ainsi, les œuvres sont appréhendées dans leur dimension intégrale et non réduites à leur surface visible et lisible. Le franchissement d'une approche superficielle nécessite d'examiner la matérialité de l'œuvre ainsi que sa manifestation, soit sa performance (Audet, 2020). La dynamique inhérente de la matérialité, conjuguée à celle de l'expérience sensible qu'elle suscite, participe à une compréhension approfondie de l'œuvre. Chaque création artistique repose sur l'interaction entre l'expression du monde et la technique qui en assure la médiation (Audet, 2020). La connaissance des *Espaces rythmiques* est donc interreliée à celle de ses techniques, qui ne peuvent être saisies totalement par le biais du support numérique, car elles sont issues de la matérialité des dessins et de leurs dimensions. L'interaction des techniques forme un système, un dispositif. En étudiant la performativité de ce dispositif, on analyse la performance de l'œuvre, c'est-à-dire les modalités de manifestation de sa présence. S'interroger sur la performance revient à déterminer les mécanismes qui structurent la façon dont elle se donne à vivre (Audet, 2020, p. 13).

L'analyse de la performance des dessins originaux des *Espaces rythmiques* est structurée en fonction de leurs modalités corporelles, sensorielles et spatio-temporelles. Pour ce faire, les éléments suivants sont examinés : 1) le processus de conception des œuvres (à travers le choix des techniques, des supports, des médiums, etc.), 2) la relation entre l'œuvre et le corps (par le rapport d'échelle, le mouvement, l'état et la position du corps) et 3) les modes de manifestation des œuvres (par le phénomène de résonance, l'atmosphère et l'expérience vécue).

Sur l'ensemble des vingt et un dessins des *Espaces rythmiques* composant le terrain d'étude, dix originaux ont été analysés. Tous les documents d'archives ont été consultés au Musée d'art et d'histoire de Genève. Le choix des œuvres s'est fait en fonction des collections du musée et de leur disponibilité. Six autres dessins, dont la plupart ont été conçus avant et après les *Espaces rythmiques*, ont également été examinés afin de comprendre l'évolution de l'œuvre d'Appia, et ainsi mieux cerner ce qui caractérise les *Espaces*

rythmiques. Ces dessins ont été sélectionnés en fonction des similitudes de composition architecturale qu'ils partagent avec les *Espaces rythmiques*, facilitant ainsi la comparaison des styles et techniques graphiques à travers le temps.

Les dessins originaux des *Espaces rythmiques* composant le terrain d'étude sont les suivants : *Les trois piliers*, 1909 (fig. 4.14, p. 186), *La porte ouverte*, 1909 (fig. 4.24, p. 205), *Porte à gauche*, 1909 (fig. 3.13, p. 127), *Ouverture*, v. 1909-1910 (fig. 3.19, p. 140), *Neuf piliers*, v. 1909-1910 (fig. 3.20, p. 141), *Les cyprès*, v. 1909-1910 (fig. 3.25, p. 149), *Porte au fond*, 1909 (fig. 3.23, p. 145), *Avant qu'une main invisible ouvre la porte*, v. 1909-1910 (fig. 4.27, p. 209), *Ciel fermé*, v. 1909-1910 (fig. 3.14, p. 131) et *Terrasse avec trois piliers*, 1909 (fig. 4.29, p. 213). Les autres dessins analysés : *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, acte II, scène finale, 1896, *La légende de l'île des sons*, 1909 (fig. 2.12, p. 56), *À la lisière*, v. 1909-1910 (fig. 2.10, p. 55), *La ronde du soir*, 1909 (fig. 2.1, p. 52), *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, acte II, scène II, 1923, *Iphigénie en Aulide* de Gluck, acte II, 1926, *Orphée et Eurydice* de Gluck, *Les Champs-Élysées*, acte III, 1912/1926.

Différents outils ont été utilisés pour permettre la mobilisation du savoir acquis par l'expérience sensible des dessins originaux : 1) les discussions avec les archivistes, 2) la tenue d'un journal de bord (dessins, impressions, mots-clés, etc.) et 3) l'utilisation d'une grille pour consigner les éléments relevés.

2.3.5 Le voyage comme modalité de l'espace vécu

Cette étude a pour objectif de connaître de manière incarnée les espaces référents d'Appia. C'est l'occasion de sillonner son imaginaire spatial et de cerner le développement de sa pensée en ce qui a trait à la conception et aux principes des *Espaces rythmiques*. Cette méthode d'analyse, issue d'une approche phénoménologique, s'effectue à partir de la posture du voyageur. Pas à pas, il s'agit de chausser les souliers d'Appia. Parcourir, vivre, à mon tour, les lieux et les architectures qui ont influencé son œuvre.

La posture de cette recherche n'est pas celle du voyageur-touriste. Une simple visite de bâtiments ou de lieux, en tant qu'objets et attractions touristiques, ne peut révéler leur dimension sensible et signifiante étant donné l'absence d'une participation active (Pérez-Gómez, 2015). La posture s'apparente plutôt à celle du « voyageur esthète et philosophe²⁸ ». En effet, par une attitude à la fois sensible et raisonnée, la méthode

²⁸ Le terme « voyageur esthète philosophe » est emprunté à Éric Bourdeilh. Dans son mémoire *L'expérience du voyageur esthète et philosophe* (2010), Bourdeilh soutient que le voyage esthétique et philosophique offre une voie pour s'ouvrir et s'éduquer à l'altérité, se découvrir et progresser personnellement grâce à la rencontre de l'Autre, soit la Nature, les individus et les idées.

déployée mêle esthétique et philosophie. Dans le cadre de cette recherche, l'esthétique ne réfère pas à un type d'objet, mais plutôt à un type d'expérience, comme l'entend le philosophe Jean-Marie Schaeffer. À l'instar de Kant, dont il s'inspire librement, Schaeffer (2015) qualifie l'expérience esthétique comme une attitude attentionnelle : il rejette l'idée d'une ontologie esthétique, préférant plutôt considérer qu'il existe uniquement des manières esthétiques d'appréhender les objets. Selon lui, l'expérience esthétique fait partie des modalités fondamentales de l'expérience quotidienne du monde et exploite le répertoire commun de nos ressources attentionnelles, émotives et hédoniques, mais en leur donnant une inflexion singulière. En décrivant le fonctionnement de l'attention commune, déterminée par une préfocalisation sur les diverses tâches quotidiennes, Schaeffer offre une perspective sur l'attention en régime esthétique qui est dépourvue de tâche et de but. Cette forme d'attention ouverte, susceptible de changer de centre d'intérêt à tout moment, semble contribuer à une modification de nos habitudes attentionnelles. Pour cette raison, Schaeffer souligne le caractère circulaire de l'attention en régime esthétique; l'attention prend soudain conscience de ses propres schémas en expérimentant une forme d'attention étrangère. Celle-ci serait la résultante de la présence de l'œuvre d'art ou du fragment de monde rencontré. « L'expérience esthétique est une épiphanie [...] elle est une expérience de présence », explique Schaeffer (2015, p. 23). En reprenant à son tour la pensée de Kant, Dufrenne (1967) soutient, quant à lui, qu'à travers l'expérience esthétique, « en nous ouvrant à la présence de l'objet [...] nous nous laissons pénétrer par un sens indéterminé sans doute, mais pressant, qui peut être le symbole d'un prédicat moral » (p. 11). Dufrenne explique que, par cet acte d'être en relation et en contemplation, se révèle le sens créateur et ainsi se fonde la connaissance. De plus, il avance que « ce qui spécifie dans tous les cas le jugement de valeur esthétique, c'est sa prétention à l'universalité » (p. 17). Autrement dit, la vérité et la moralité proviennent de rencontres attentionnées avec le monde et se construisent de la perception esthétique qui mènerait à des vérités, voire à des vérités universelles. Dufrenne ajoute que « l'art n'imité pas, il idéalise : il exprime l'universel dans le Particulier » (p. 24). En bref, bien qu'il existe de nombreuses contradictions entre les pensées esthétique et philosophique, elles partagent des visées communes : elles tentent de saisir l'universel, le fondamental ainsi que le sens et la vérité dans l'essence des choses.

En résumé, dans le cadre de cette étude, les pensées esthétique et philosophique se mêlent en un seul mouvement, et s'unissent en une unique quête d'apprentissage à travers l'expérience du voyage (Bourdeilh, 2010). Autrement dit, elles déterminent une expérience de présence ouverte qui, dans la présente méthode, s'incarne à travers l'attitude du voyageur esthète philosophe. Par les méthodes de recherche et de création qu'il emploie, Appia peut être lui-même considéré comme un voyageur esthète philosophe. En effet, sa

quête se forge à travers une pensée esthétique philosophique : elle vise à saisir les fondements des phénomènes, à cerner les liens originels entre les éléments visibles, sensibles et tangibles, soit l'essence intelligible à laquelle ils sont rattachés : cerner la vérité du monde (Appia, 1983b).

Cette manière d'explorer les architectures, les lieux et les paysages, tout en mettant à l'épreuve de ces rencontres le sentir et la connaissance, s'inscrit dans l'approche heuristique de la thèse, une méthode qui oscille également entre perception et conceptualisation. Afin d'exposer les similitudes entre les deux approches, prenons un instant pour bien comprendre la démarche heuristique. Le terme *heuristique* est emprunté à l'allemand *heuristik*, qui signifie l'art de faire des découvertes; il renvoie à la notion d'inconnu et d'imprévisible. Cette méthodologie donne au chercheur la possibilité d'explorer un phénomène dans lequel il est directement immergé. De plus, elle exige de lui la disponibilité et l'engage à vivre intensément et complètement le phénomène étudié, tout en participant activement à une expérience de recherche significative. En bref, l'approche heuristique résulte d'un processus sensible et créatif permettant au chercheur de découvrir la nature et la signification d'une expérience donnée.

L'appel à la découverte, l'ouverture à l'inconnu, la quête d'intensité et le désir de créativité propres à la méthode heuristique ne sont-ils pas des éléments inhérents à l'expérience du voyage? Le voyage n'implique-t-il pas une ouverture au monde qui engage le sentir, l'éveil de l'être intégral? À ce propos, le philosophe Michel Onfray (2007) avance que le voyage nous emporte vers des voies nouvelles qui nous obligent à redéfinir et à recréer notre relation au monde dans ses dimensions spatiales et temporelles. Voyager, c'est changer notre perception du monde. Comme l'écrivait Marcel Proust (1923/1954), « [!]e seul véritable voyage, [...] ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux » (p. 258).

C'est donc avec l'objectif de poser un nouveau regard – un point de vue immergé – sur l'œuvre d'Appia que j'ai entamé mon voyage. Je me suis mise à la découverte des espaces référents d'Appia avec l'intention d'y relever des sens et des éléments nouveaux qui auraient échappé à une analyse architecturale traditionnelle. Deux types de destinations ont fait l'objet de cette étude : 1) les lieux de création des *Espaces rythmiques* et 2) les projets d'architecture d'Appia, soit le Festspielhaus Hellerau et la Großer Saal.

Les lieux de création

La première destination fut le château de Glérolles – lieu de conception des *Espaces rythmiques* –, situé à Saint-Saphorin, un village suisse du canton de Vaud, en plein cœur des vignobles en terrasses de Lavaux, aux abords du lac Léman. Afin de comprendre l'influence de ces lieux dans la conception des *Espaces rythmiques*, j'ai séjourné deux semaines à Saint-Saphorin. D'une part, le voyage visait à me mettre dans la peau d'Appia, c'est-à-dire vivre et sentir l'espace dans lequel il a conçu son œuvre afin de tenter de saisir la partie irréductible qui se cache dans les *Espaces rythmiques*. D'autre part, l'objectif était de connaître de manière sensible les paysages naturels et architecturaux, en ce qui a trait à leurs langages et à leur composition spatiale, et comprendre comment ces caractéristiques se sont traduites (ou non) dans la conception et la représentation des *Espaces rythmiques*.

Quoique le paysage architectural de Saint-Saphorin ne soit plus exactement le même qu'à l'époque d'Appia, on peut avancer, en comparant avec les cartes et les photos historiques, que le village a conservé son essence. Les éléments fondamentaux qui caractérisaient ses paysages déterminent encore aujourd'hui l'identité de la région : les vignobles en terrasses (chemins, escaliers et murs de vignes), l'architecture vernaculaire caractéristique du canton de Vaud, le lac Léman ainsi que les alpes suisses et françaises qui s'étendent à l'horizon.

Les projets d'architecture d'Appia : le Festspielhaus et la Großer Saal

Ma dernière destination de voyage fut le Festspielhaus, devenue aujourd'hui le European Centre for the Arts, situé dans le district d'Hellerau, dans la ville de Dresde. Idéalement, la méthode d'analyse employée aurait été la même que celle adoptée pour l'expérience architecturale des *Espaces rythmiques*. Mais puisque les activités du centre sont nombreuses, il a été impossible, pour des raisons de logistique et de disponibilité des lieux, d'adopter une telle méthode.

L'expérience sensible de l'architecture du centre d'arts contemporains a pris trois formes, chacune d'elles impliquant une méthode différente. Premièrement, il s'agissait de prendre connaissance de l'espace (le foyer et la Großer Saal principalement) en assistant à une représentation de danse. Cette méthode avait pour but de reconstituer les conditions dans lesquelles Appia avait fait l'expérience de la grande salle et de l'occuper dans sa fonction première. Elle visait également à établir des conditions favorables à une attitude active, car, comme l'évoque Pérez-Gómez (2015), la participation à un événement spatialisé transforme notre relation à l'architecture et permet d'en faire l'expérience de manière signifiante. L'expérience du reste

de l'édifice s'est effectuée lors d'une visite guidée par l'une des responsables du centre d'art. De plus, afin de saisir le contexte dans lequel le Festspielhaus a pris naissance et dans lequel elle s'inscrit, j'ai déambulé dans la cité-jardin d'Hellerau. Contrairement au centre de Dresde, qui a été complètement bombardé pendant la Deuxième Guerre mondiale, la cité-jardin semble figée dans le temps. De manière générale, les bâtiments ont conservé leur apparence initiale. En ce qui a trait à l'édifice du Festspielhaus, plusieurs modifications ont été apportées au fil du temps, la plupart concernant les usages. Même si ces changements ont parfois engendré des modifications spatiales, dans l'ensemble, on peut affirmer que le bâtiment a gardé son aspect d'origine. La grande salle, quant à elle, a fait l'objet d'importants travaux afin de satisfaire aux exigences des productions qui y sont présentées. Ces travaux, ainsi que tous ceux qui ont été réalisés dans le cadre de la restauration (1994-2008), ont été effectués avec l'intention de conserver l'architecture de Tessenow. En somme, on peut avancer que les différences entre l'édifice actuel et celui d'origine ne sont pas assez nombreuses et marquées pour modifier le caractère et l'essence de l'architecture de Tessenow et celle d'Appia. En ce sens, l'expérience vécue de l'European Centre for the Arts demeure des plus pertinentes. Elle permet de s'immerger dans l'univers d'Appia pour toucher au plus près à l'essence de sa pensée : l'utopie d'un art vivant.

Afin de connaître de manière sensible les lieux de création, les modèles architecturaux ainsi que le Festspielhaus et sa grande salle, je me suis baladée. Je me suis promenée à pied en adoptant une attitude de liberté face à tout a priori, ouverte et réceptive à tout ce qui pourrait se présenter à ma conscience, que ce soit de l'ordre de la perception, du sentiment, de l'intuition ou de la connaissance. La conception de la méthode heuristique de Clark Moustakas (1990) permet de clarifier cette posture du voyageur esthète et philosophe : « *Without the restraining leash of formal hypotheses, and free from external methodological structures that limit awareness or channel it, the one who searches heuristically may draw upon the perceptual power afforded by [...] direct experience* » (p. 44).

Les outils utilisés pour expliciter le savoir issu de l'expérience vécue de l'ensemble des espaces référents sont les suivants : 1) le relevé photographique et 2) la tenue d'un journal de bord (dessins, impressions, mots-clés, etc.).

En conclusion, l'ensemble des dispositifs méthodologiques répond à la posture de recherche qui vise à poser un regard engagé et sensible sur l'architecture d'Appia. Les différentes approches cherchent à comprendre comment Appia tend à créer un espace qui favorise l'implication de l'individu, qui meut et

engage son être entier; un milieu qui permet un basculement entre l'espace-temps du quotidien et celui de la vie affective. La recherche s'interroge sur les principes de composition des *Espaces rythmiques* et leurs procédés de conception. Elle étudie, entre autres, l'expérience vivante des *Espaces rythmiques* et celles qui ont déterminé leur genèse. Pour y arriver, je marche sur les traces d'Appia. Je m'immerge dans son univers. J'expérimente par mon propre corps son architecture ainsi que les phénomènes qui ont influencé sa vision, et ce, afin de rendre éloquente la part invisible des *Espaces rythmiques*.

CHAPITRE 3

LE SYSTÈME SPATIO-TEMPOREL DES ESPACES RYTHMIQUES

Le présent chapitre met en évidence le rôle fondamental du rythme dans la conception et l'expérience de l'architecture d'Appia. Il s'agit de démontrer comment le pouvoir opératoire du rythme engage un mouvement qui donne à habiter.

Trois hypothèses orientent mon propos. Tout d'abord, je présume qu'à travers les *Espaces rythmiques*, Appia tente de recréer l'espace de la gymnastique rythmique avec obstacles dont il a fait l'expérience avec Jaques-Dalcroze. De plus, je suggère que ces obstacles constituent un dispositif qui vise à structurer un espace pour l'art vivant. Et finalement, je suppose qu'Appia met en œuvre un principe de limite qui régit ce dispositif.

D'une part, il s'agit de comprendre comment la pratique de la rythmique ouvre un espace vivant – l'espace de la rythmique – qui lie singulièrement le sujet, le temps et l'espace. D'autre part, la recherche décortique les mécanismes du système spatio-temporel de la gymnastique rythmique (avec et sans obstacle) et les *Espaces rythmiques* en soulignant les influences de l'un sur les principes de l'autre en ce qui concerne leur méthode de conception et de leur résonance.

L'étude ne vise pas à généraliser les résultats de la recherche. Elle tend à mettre en évidence les correspondances (ou les invariances) observées entre le « senti » des *Espaces rythmiques* – leur résonance – et les intentions du scénographe. Elle permet aussi d'identifier d'autres intentions qui étaient demeurées inconscientes chez Appia.

3.1 La pratique de la rythmique ou l'expérience d'une totalité

Avec la pratique de la gymnastique rythmique, Appia découvre l'art en lui-même, la promesse d'un art vivant, mais, surtout, il se voit transformé d'une manière intime et définitive :

L'étude de la Rythmique nous ouvre les portes de l'art; *non pas de l'art vis-à-vis de nous, mais de l'art en nous*. Son étude est la seule qui puisse le faire; sa fonction porte ainsi un caractère sacré. Ceux qui en ont fait l'expérience jamais ne l'oublieront. (Appia, 1988f, p. 469)

Cette expérience, c'est celle de l'espace de la rythmique. Elle sera déterminante dans sa quête utopique de l'art vivant et conditionnera son architecture : « L'expérience de la rythmique acheva mon évolution, la précisa une fois pour toutes et décida de mon avenir » (Appia, 1992i, p. 52).

Pour connaître l'espace de la rythmique dans sa dimension phénoménale et son impact sur la conception des *Espaces rythmiques*, il est essentiel, d'une part, de comprendre la gymnastique rythmique, plus particulièrement le regard qu'y pose Appia, et, d'autre part, de s'approcher au plus près du savoir qu'il en tire par l'épreuve.

3.1.1 L'harmonie des rythmes dans le temps et l'espace

La gymnastique rythmique est une pédagogie qui reconnaît le rôle fondamental du corps dans l'apprentissage de la musique. De nature interactive, elle est fondée sur la musicalité du mouvement et l'improvisation. L'éveil et l'entraînement de la coordination motrice permettent à l'élève de vivre son corps intégral comme véhicule premier à travers lequel la musique est vécue. À travers une grammaire du geste, la rythmique dévoile au rythmicien les correspondances naturelles existant entre le mouvement corporel et le mouvement musical. Comme l'explique Jaques-Dalcroze (1920/1965), « elle transforme son corps en un instrument sensible au rythme de la vie corporelle et le rend capable de refléter la vie spirituelle » (p. 20). Par vie spirituelle, Jaques-Dalcroze entend la vie musicale : « chacun des mouvements rythmiques musicaux doit trouver dans le corps de l'interprète un mouvement musculaire adéquat, chacun des états d'âme exprimés par la sonorité doit déterminer une attitude qui le caractérise » (p. 7). Ainsi, par l'intermédiaire du corps, l'élève est amené à développer ses facultés en ce qui a trait à la perception, à l'interprétation et à la conception musicale. Il perfectionne ses habiletés de musicien et, ce faisant, il cultive sa propre vie spirituelle par l'intermédiaire de la vie musicale, reflet de l'existence humaine, selon Appia et Jaques-Dalcroze. Par le processus de corporéisation²⁹, d'interprétation et de personnalisation, l'élève s'exerce à pénétrer l'essence de la musique, et du fait même celle de l'humanité et la sienne. Car, comme l'affirme Appia (1911/1988i), « la gymnastique rythmique est une *expérience personnelle* et non pas une méthode » (p. 144). À cet égard, Appia (1914/1988i) explique qu'elle nous révèle un ordre supérieur : « En nous donnant la possibilité d'exprimer rythmiquement, sans l'aide de la raison, notre vie spirituelle la plus intime (les mots n'arriveraient jamais à une telle profondeur), elle nous donne l'ordre impératif de la durée

²⁹ La corporéisation renvoie au processus par lequel le sujet actualise sa relation incarnée au monde à travers une implication motrice et sensorielle multimodale (Bottineau, 2011).

musicale » (p. 239). Dans son ouvrage *Le geste de l'art*, Appia (1988f) nous renseigne sur cet ordre qui dépasse largement la notion de durée objective et mesurable :

La rythmique [...] instaure peu à peu une harmonie supérieure à celle de notre existence coutumière; elle nous délivre ainsi, pour un temps, des responsabilités envers notre équilibre général; nous lui abandonnons notre être intégral; elle nous le rend, ensuite, ennobli parce que simplifié; et, après un moment plus ou moins long de sa discipline, nous rentrons dans la vie réelle avec une mesure plus large des choses; nous sommes moins sensibles aux circonstances passagères et d'ordre secondaire, et plus sensible et plus respectueux à l'égard des motifs d'essence supérieure et durable. (p. 468)

Ainsi, la rythmique est une pratique transformative qui donne accès à une vision globale du monde et permet d'en saisir les fondements. En ce sens, Appia rapproche la pratique de la rythmique de celle de la philosophie : une démarche qui pense le monde et la place de l'être humain au sein de la totalité (Granarolo, 2025). Le concept de totalité permet d'éclairer celui de l'« harmonie supérieure » évoqué par Appia. Comme l'explique le philosophe Emmanuel Lévinas (2025), cette totalité est envisagée au-delà des totalités accessibles par l'intuition jusqu'à un ensemble englobant toutes choses. Le saisissement de cette totalité s'élève de la perception, où le tout apparaît à l'intérieur des limites du « visible ». La pensée engagée dans l'appréhension de la totalité ne se limite pas à une vision élargie, mais demeure tout de même limitée et conditionnée par un tout englobant. Elle dépasse ainsi l'intuition tout en conservant son échelle (Lévinas, 2025). Lorsqu'Appia (1988f) déclare que la rythmique « instaure peu à peu une harmonie supérieure à celle de notre existence coutumière » et que, grâce à elle, « nous rentrons dans la vie réelle avec une mesure plus large des choses » (p. 468), il évoque à la fois son expérience d'un tout englobant (« une harmonie supérieure »), mais qui conserve une prise sur l'échelle humaine (« la vie réelle »). En ce sens, la pratique de la rythmique et l'expérience de « l'harmonie supérieure » qu'elle engage peuvent être comprises comme l'expérience d'une forme de totalité. Selon Appia, celle-ci s'opère à travers le rythme. En effet, le scénographe soutient que le pouvoir de la rythmique réside dans le rythme, sans lequel elle ne serait rien (Appia, 1953/1992k).

Ainsi, pour Appia, par sa capacité à donner une perception plus large du monde, la rythmique est une pédagogie musicale qui cultive autant la vie corporelle du musicien que sa vie spirituelle. En ce sens, elle n'est pas seulement une éducation pour la musique, elle est aussi une éducation par la musique. Cette idée rejoint celle de Platon, qui attribue à la musique une mission éducative des plus importantes, presque au même niveau que la philosophie, avec laquelle il la compare fréquemment : « la philosophie est la plus

grande des musiques » (Platon, 1950, 61a). De plus, à l'instar d'Appia, Platon considère le rythme comme la valeur fondamentale de la musique permettant d'élever l'individu, d'accéder à une vision du monde (Appia, 1953/1992k; Sauvanet, 1999, p. 9). Le rythme se révèle comme un élément structurant la relation être humain-monde. Selon Pierre Sauvanet (1999), le discours platonicien évoque deux formes de rythme. Grâce à sa vertu psychagogique, le premier rythme, comme moyen, permet d'accéder au second rythme comme fin, les deux rythmes se liant l'un à l'autre pour n'en former qu'un seul. Le premier est un rythme musical esthétique et plastique, un ordre arithmétique du temps. Le deuxième est un rythme moral, éthique et politique, un ordre qui régit les mouvements extérieurs et intérieurs de l'individu. C'est le rythme de l'âme dans le mouvement de la pensée. Cette idée rejoint celle d'Appia qui confère au rythme la capacité de transfigurer l'être intégral. À ce propos, Appia (1992h) évoque Platon :

Si donc un Platon lui conférait la souveraineté sur l'État c'est qu'il considérerait la musique comme capable de s'emparer de notre être intégral, et qu'il avait compris [...] qu'en dominant le temps et en l'ordonnant, la musique en pouvait faire autant pour l'espace... (p. 117)

Bien que le discours platonicien n'évoque pas de tels liens entre la musique et l'espace ou encore entre le temps et l'espace, ce témoignage nous renseigne sur la nature de « l'harmonie supérieure » et l'expérience de l'espace qui lui est associée. En stipulant que la musique ordonne le temps et de ce fait qu'elle ordonne l'espace, Appia associe le temps et l'espace par un lien de dépendance. Selon le scénographe, cette relation s'articule à travers le rythme : « Le rythme est le trait d'union reliant le temps à l'espace, la vie temporaire des sons à la vie fugitive du mouvement » (Appia, 1953/1992k, p. 222). En expliquant ici la notion de temps et d'espace, Appia relève du même fait deux formes de rythmes qui leur sont associés. D'une part, le « rythme temporel » (« la vie temporaire des sons ») et, d'autre part, le « rythme spatial » (« la vie fugitive du mouvement »). Les propos de Jaques-Dalcroze soutiennent cette idée. Selon lui, la pratique de la rythmique implique deux types de rythmes qui se fusionnent en un seul : « Maintenant j'ai formé des élèves qui connaissent et sentent l'union indissoluble des rythmes dans le temps et des rythmes dans l'espace » (Jaques-Dalcroze, cité dans Bablet-Hahn, 1988a, p. 132).

En somme, la rythmique détient le pouvoir d'éduquer l'être intégral en lui donnant accès à une vision du monde. Par l'efficace du rythme, élément articulant dans la relation être humain-monde, la rythmique ouvre à une « harmonie supérieure », l'expérience d'une totalité, c'est-à-dire la rencontre fusionnelle des rythmes dans le temps et dans l'espace.

3.1.2 Le sentiment rythmique

Mais comment s'opère concrètement cette rencontre dans la pratique de la rythmique et de quelle manière cette dernière engage-t-elle l'expérience d'une totalité?

Avant de répondre à ces questions, il est essentiel de définir certains éléments fondamentaux de la rythmique, soit le mètre, la métrique, le rythme, ainsi que les rapports qu'ils entretiennent entre eux. En musicologie, le mètre est l'outil de mesure de la métrique. Cette dernière détermine la pulsation rythmique de la musique et la division des données musicales en temps et en mesures. Dans la gymnastique rythmique, le sentiment rythmique ne peut être appris ni développé qu'en relation à une métrique qui doit s'acquérir. D'après Jaques-Dalcroze, le sentiment rythmique n'est pas inné ni instinctif; il doit faire l'objet d'un long apprentissage. Celui-ci constitue l'essentiel de la pédagogie et nécessite la maîtrise d'une métrique sans laquelle la spontanéité du naturel ne peut exercer d'emprise sur le mouvement. Pour cette raison, la gymnastique rythmique offre des exercices qui favorisent non seulement l'établissement d'une relation entre le rythme et la mesure, mais aussi la consolidation du rythme dans la régularité, mais une régularité qui s'éloigne de la mécanique³⁰. La pratique de la rythmique vise ainsi à créer des liens entre les mouvements spontanés – les rythmes naturels – et les mouvements volontaires et contrôlés (Bachmann, 1984). Les exercices de marche en sont exemplaires. En effet, la constance de la marche, qui éveille la conscience métrique, fait aussi l'objet des exercices par lesquels les mouvements impulsifs sont transfigurés et ordonnés. En appliquant diverses contraintes au mouvement de base de la marche par des départs brusques, des interruptions soudaines ainsi que des arrêts maintenus, la conscience métrique est développée, agissant comme un métronome vivant essentiel à la conscience rythmique (Boissière, 2014, p. 114). Ainsi, par le mouvement régulier du pas, le « mètre », la conscience rythmique se forme à travers le temps et la mesure, mais également, et simultanément, à travers l'espace, car la marche, par la durée de son mouvement cadencé, mesure également l'espace d'une manière perceptible : « Pour se mouvoir le corps a besoin d'une fraction d'espace et d'une fraction de temps » (Jaques-Dalcroze, 1920/1965, p. 39). La sensibilité rythmique est donc un rapport d'espace et de temps, « car pour mesurer l'espace, notre corps a besoin du temps » (Appia, 1921/1988k, p. 386). À l'instar de la marche, de nombreux autres exercices de rythmique sont concentrés sur la mesure de l'espace, ainsi que le décrit Jaques-Dalcroze (1920/1965) :

³⁰ Le terme mécanique fait ici référence à l'automatisation de la machine, à la répétition métronomique stérile et inerte.

Nous travaillons beaucoup des mesures d'espace avec les bras dans toutes les dispositions, selon des mélodies composées exprès [...] Nous avons certainement fait des progrès comme connaissance de l'espace. (p. 100)

Le développement de la conscience métrique, essentiel à l'apprentissage du sentiment rythmique, est donc interrelié au développement de la conscience spatiale. En ce sens, à travers le mouvement rythmique, la pratique de la rythmique détient un pouvoir spatialisant. À cet égard, Appia (1932/1988g) déclare : « L'étude du rythme corporel rend tout particulièrement sensible aux dimensions de l'Espace. L'étude de l'espace fera donc partie de l'enseignement de l'institut » (p. 160).

Mais de quelle manière exactement la musique exerce-t-elle ce pouvoir? Comment s'opère ce phénomène? Les exercices de marches ou de bras pourraient se faire sans le recours à la musique. Qui n'a pas déjà mesuré les dimensions d'un espace avec ses bras, qui n'a pas estimé la longueur d'un trajet à partir de la durée d'une marche? Qu'apporte de particulier le mouvement rythmique à la connaissance et à l'expérience de l'espace (et donc du temps) par comparaison au mouvement sans musique? Comment transforme-t-il notre expérience spatio-temporelle, c'est-à-dire l'expérience vivante de la conscience rythmique? La définition du sentiment rythmique par Jaques-Dalcroze nous éclaire à ce sujet. Il le définit en ces termes : « le sentiment juste des rapports existant entre les mouvements dans le temps et les mouvements dans l'espace » (Jaques-Dalcroze, 1920/1965, p. 37). Dans son ouvrage *Le rythme, la musique et l'éducation*, le pédagogue nous éclaire sur ce qu'il entend par le terme « juste ». Il explique non seulement que le perfectionnement des mouvements dans le temps assure la conscience du rythme musical et la conscience du rythme plastique dans le temps et l'espace, mais qu'il assure également la netteté de leur perception (Jaques-Dalcroze, 1920/1965, p. 40). Et selon lui, seule la gymnastique rythmique permet d'acquérir cette netteté du rythme temporel et spatial. Le sentiment juste du rythme serait relatif à la maîtrise de l'appareil musculaire et à la justesse des mouvements qu'il exécute, selon Jaques-Dalcroze : « *L'appareil musculaire* perçoit les rythmes. Et grâce à des expériences répétées chaque jour, se forme *la mémoire musculaire* et se détermine une représentation nette et sûre du rythme » (p. 38). Cette représentation, c'est le mouvement rythmique. En d'autres termes, et pour reprendre les propos d'Appia (1921/1988k), c'est par l'intermédiaire du corps, son mouvement rythmique, que les mouvements du temps et de l'espace se rencontrent et s'unissent : « Notre corps vivant est l'Expression de l'Espace pendant le Temps, et du Temps dans l'Espace » (p. 387). Le mouvement rythmique est donc la manifestation visible et plastique du sentiment rythmique. Selon Jaques-Dalcroze (1920/1965), la justesse du sentiment rythmique est issue de l'articulation de trois éléments interdépendants, soit le temps, l'espace et l'énergie

déployée dans le mouvement, relevant de la motricité du corps. Le pédagogue résume cette articulation en ces termes :

Si nous déterminons d'avance les rapports de la force musculaire et de la fraction d'espace à parcourir, nous déterminons en même temps la fraction du temps. Si nous déterminons d'avance les rapports de la force musculaire et de la fraction du temps, nous déterminons la fraction d'espace. En d'autres termes : la forme du mouvement résulte de la force musculaire, de l'étendue de la portion d'espace, et de la durée de la fraction de temps, combinées. (p. 39)

Le sentiment rythmique émerge donc là où se déploie la juste quantité d'énergie d'un mouvement en fonction d'une durée et d'un espace donnés. Ce mouvement étant lui-même le résultat d'un juste équilibre entre les mouvements naturels et les mouvements conditionnés. En somme, la pratique de la rythmique est l'étude des lois de l'équilibre et des proportions des variables énergie, temps, espace. Un équilibre comme un accord parfait. Une entière correspondance des variables formant un tout. Une totalité. En d'autres mots, une harmonie. En ce sens, « l'harmonie supérieure » évoquée par Appia peut être entendue comme l'expérience de la rencontre du mouvement, du temps et de l'espace vécue par l'être intégral comme un accord parfait, une fusion totale.

3.1.3 Toucher l'espace

Afin de connaître de manière sensible et incarnée cet accord mouvement-espace-temps qui caractérise le sentiment rythmique, et ainsi peut-être s'approcher de l'expérience qu'en a fait Appia, cette section se penche sur ma pratique personnelle de la gymnastique rythmique en s'appuyant sur divers exercices de rythmique. L'ensemble de ces exercices visaient à mettre en lien le mouvement corporel avec le mouvement musical tout en prenant conscience du rapport entre l'espace, la durée et l'énergie déployée dans ce mouvement. La plupart du temps, les études étaient élaborées en deux étapes permettant de mettre en relation des sensibilités innées avec des sensibilités découlant d'un apprentissage contrôlé. La première étape se faisait à partir d'un mouvement naturel, sans musique, et la deuxième s'effectuait sous les ordres de la musique. Cette deuxième étape visait à accorder les mouvements corporels au mouvement musical : dompter, ordonner et coordonner les sensations musicales avec le système sensorimoteur ou, pour reprendre les termes de Jaques-Dalcroze, « harmoniser l'esprit et le corps ».

Les premières explorations auxquelles je me suis prêtée me rappelaient de nombreux exercices que j'avais effectués jadis dans mes cours de danse. En effet, la notion de force musculaire est intrinsèque à l'exécution de chaque mouvement dansé, tout comme la faculté de bouger en rythme et en mesure ou

encore d'exécuter un phrasé selon une trajectoire précise. Je n'ai donc tiré aucune nouvelle connaissance dans les premières leçons, jusqu'à l'exercice du lancer de la balle. En apparence banal, l'exercice consistait à lancer une balle en l'air et à la rattraper soi-même, en veillant à ce que le sommet de sa trajectoire coïncide exactement avec le temps fort de la musique. Tout au long de l'exercice, je m'efforçais de coordonner l'élan de mon bras avec la trajectoire de la balle, en fonction de la durée musicale – la seule constante à partir de laquelle les autres paramètres devaient se conjuguer. Mon corps, mobilisant sa conscience musculaire et spatiale (en s'appuyant sur le mouvement de la balle), tentait de saisir une durée musicale, en la mesurant à travers des repères spatiaux : saisir la durée par l'espace. Après de nombreuses répétitions, je réussis enfin l'exercice. Dans une coordination parfaite, le mouvement de la balle – et par extension celui de mon propre corps – se déploya de telle manière que l'apogée de sa course ponctua avec précision le temps fort de la musique. Pendant cet instant, qui m'apparut une éternité, comme si le temps s'était alors suspendu, un sentiment que je n'avais jamais vécu me fit tressaillir. Je découvris un espace-temps hors du quotidien. L'espace s'ouvrit à moi comme une brèche dans un mouvement porté par mon corps en musique. Un mouvement comme un basculement transformant ma relation à moi-même et à l'espace-temps, un monde vécu comme une totalité corps-espace-temps. Opérateur, mais pas nécessairement visible, ce mouvement instaurait et structurait un espace singulier, il engageait mon être entier et, tel que le soutient Boissière (2014) à propos du mouvement engagé par la pratique de la rythmique, il changeait mon rapport au monde, il contribuait à « transformer du tout au tout le sentiment qu'on a de la vie et de l'existence » (p. 12).

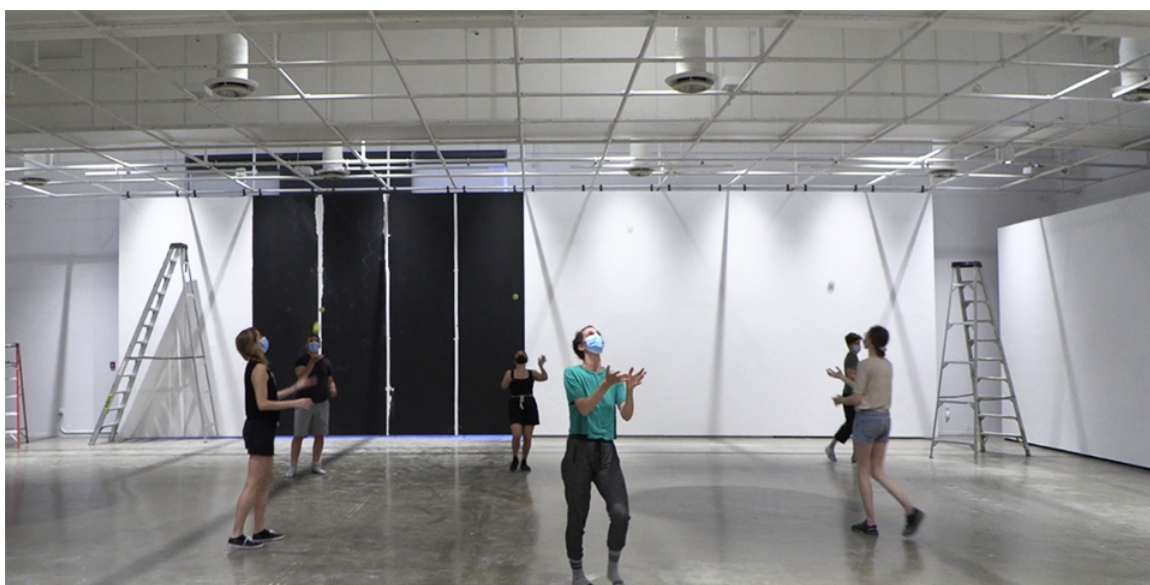


Figure 3.1 Exercice du lancer de la balle, 2021. Photo : Anne Sabourin

L'exercice suivant allait clarifier et consolider cette sensation qui s'est depuis fixée en moi. L'exercice consistait à choisir un point dans l'espace (sur les murs, le plancher, etc.), à se déplacer vers le point, en marchant ou en courant selon une trajectoire simple (idéalement rectiligne), et à toucher le point à un instant précis de la musique. Il s'agissait de répéter cette consigne en choisissant chaque fois un point différent dans une autre direction, et ce, pour toute la durée de la pièce musicale. À chaque mesure, et en une fraction de seconde, mon corps tentait d'évaluer la distance du nouveau point et de solliciter les mouvements nécessaires et la force musculaire adéquate afin de m'y rendre et, de ma main, *toucher l'espace et le temps* en un seul mouvement. L'espace qui s'ouvrit à moi dans ce sentiment rythmique – l'espace de la rythmique – était le même que celui que j'avais vécu lors de l'exercice de la balle, mais le sentiment éprouvé était plus fort. Cela peut s'expliquer par le fait que mon être était plus engagé. Il était l'instrument premier et direct de l'expérience. La marche en musique sollicitait mon corps entier, alors que le lancer de la balle impliquait surtout le haut du corps. Contrairement à l'exercice avec la balle, où celle-ci, par le prolongement de mon bras, touchait l'espace, dans l'exercice de la marche, c'était tout mon être qui, en un seul mouvement, rencontrait simultanément l'espace et le temps.

À force de répéter l'exercice du toucher de l'espace à travers la marche en musique, je me sentis progressivement entrer dans une dimension nouvelle. Ce sentiment n'était pas exclusif au toucher, mais appartenait aussi à la marche (ou à la course) qui y menait. Le mouvement que j'éprouvais, bien que lié au déplacement de mon corps du point A au point B, n'était pas un mouvement dirigé. Paradoxalement, même si l'objet de l'exercice était l'occupation et la mesure d'une fraction d'espace et de temps sous les ordres de la musique, le mouvement que je vivais n'était pas lié à l'action de me déplacer, de marcher, mais plutôt à celle *d'entrer* dans l'espace de la rythmique; je n'avais pas le sentiment de franchir une distance, mais plutôt de m'affranchir d'un espace dirigé et orienté, pour entrer dans un espace de l'ordre de l'existential, qui semblait se déployer à partir de mon corps vivant; une forme de méditation dans le mouvement. Ce sentiment est partagé par Appia (1988f) : « La rythmique nous délivre parce qu'elle place en nous même le centre de gravité » (p. 468). Comme l'explique Straus (1930/1992), lorsque nous marchons ou nous dansons en musique, le mouvement dirigé se transforme en une mobilité dépourvue de but local prédéterminé (p. 32). L'espace dans lequel se déploie le mouvement est bien « 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 » (p. 40). C'est alors que « nous nous éprouvons nous-mêmes, nous vivons notre corps dans son action d'entrer à grandes foulées dans l'espace » (p. 40). En effet, l'espace que j'expérimentais ne se rapportait pas à une direction, il ne s'agissait pas de surmonter

une distance spatiale ou de traverser une période temporelle. L'espace de la rythmique était dépourvu de direction et étranger à toute notion d'éloignement. J'avais le sentiment qu'un espace libre s'ouvrait à moi; un espace où les bornes spatiales et temporelles étaient floues et insaisissables. Un espace complètement indépendant des limites dans lesquelles j'effectuais l'exercice. Les théories de Straus évoquent ce senti. À propos des limites du mouvement dansant³¹ appartenant à l'espace acoustique, ce dernier affirme :

De même que le rapport à la direction et à l'éloignement, le rapport à la mesure spatiale, la limite 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 ses bornes, mais non sa limite nécessaire, aux extrémités de la surface sur laquelle il évolue... (Straus, 1930/1992, p. 34)

Si, à l'instar du mouvement dansant, le mouvement rythmique ne se rapporte ni à la direction ni à la distance, dans quel système spatial évolue-t-il? À ce sujet, Straus (1930/1992) explique que, même s'il n'a pas de directions ni de dimensions mesurables, l'espace acoustique possède une structure unique (p. 43). Son articulation ne serait pas régie par un système basé sur les directions droite-gauche, au-dessus-en-dessous et devant-derrière. Pour expliquer sa pensée, Straus prend pour exemple un trajet en voiture. Lorsque nous allons au travail, la nature de l'« en allée » persiste même lorsque nous sommes assis, dos tourné au véhicule. Ce qui est derrière possède quand même le caractère de l'en-avant. Notre espace s'ordonne à partir d'un point de référence. De la même manière, nous vivons le temps à partir de notre époque, de notre âge et de notre présent, c'est-à-dire à partir « d'un point central, d'un ici ferme et indéportable » (Straus, 1930/1992, p. 44). Pour le dire autrement, nous vivons notre quotidien dans un espace historique. Mais lorsque nous dansons, explique Straus, « nous ne nous mouvons plus dans une portion limitée de l'espace qui serait dirigée en fonction d'un "ici" ferme, mais bien dans un espace homogène, libre de toute différenciation directionnelle et de toute valence locale » (p. 44).

Voilà l'espace que j'ai rencontré en pratiquant la rythmique. Un espace libre et homogène. Un espace libéré des limites spatiales et temporelles quotidiennes. Un espace homogénéisé par un seul et même

³¹ Le mouvement dansant est entendu par Straus (1930/1992) comme une danse libre, dépourvue de style et de mise en forme artistique. Une danse ni maîtrisée par elle-même (par des codes ou des règles) ni exploitée à des fins de représentation. Elle se rapporte à une langue naturelle de l'ordre de l'originel (Straus, 1930/1992, p.35). En ce sens, elle se rapproche du mouvement rythmique, affranchi de tous styles et faisant appel aux rythmes naturels et originels.

mouvement résultant d'une rencontre fusionnelle, d'un équilibre parfait entre les mouvements rythmiques dans le temps et les mouvements rythmiques dans l'espace : une « harmonie supérieure ».

3.1.4 Mouvement et espace présents

D'après Straus (1930/1992), l'espace homogène empli par la musique détient un caractère présentiel. Celui-ci définit à la fois le mode de l'espace acoustique et son vécu. Le phénoménologue explique que, lorsque nous dansons et que nous sommes arrachés au « flux du devenir historique », notre vécu est présence et n'est lié à aucune précédence ou aucun aboutissement (Straus, 1930/1992, p. 45). Pour cette raison, le vivre du mouvement dansant ne se limite pas dans le temps ni dans l'espace. « L'espace de la danse n'est pas un fragment de l'espace historique orienté, mais une partie symbolique du monde », soutient Straus (p. 45). Il n'est pas structuré par un système métrique vide, mais s'articule par le mouvement même de l'espace. Il s'ordonne aux qualités symboliques de l'espace, soit la hauteur, la largeur et la profondeur, autrement dit l'ampleur (p. 45). Direction et éloignement dans l'espace sont remplacés par les qualités symboliques de l'espace; « la longueur qui s'étire en face de nous, par l'ampleur qui s'ouvre devant nous » (p. 32). La notion d'ampleur évoquée ici ne peut être mesurée que qualitativement. Dans une lettre à l'écrivain Jacques Rouché, Appia évoque, mais en d'autres termes, cette amplitude spatiale. Pour expliquer son propos, il donne l'exemple d'une scène d'un drame musical où deux amoureux discutent timidement dans un salon au cœur d'une société bruyante. À propos de l'atmosphère qu'il souhaiterait créer pour rendre compte du vécu des amoureux, Appia explique que « [l]e paysage serait là l'expression visuelle de l'extase contenue dans la musique [...] un paysage de rêve » (Appia, 1910, cité dans Bablet-Hahn, 1986c, p. 9). La comparaison qu'il fait entre cette scène avec musique et sans musique nous renseigne sur la notion d'extase :

[...] la musique a le droit de développer pendant une demi-heure ce que l'auteur sans musique doit faire contenir dans un soupir; pour le soupir sans musique, il faut rester au salon! Pour le soupir d'une demi-heure avec musique, on peut aller battre la campagne. (p. 9)

Trois constats se dégagent des propos d'Appia, rejoignant mon expérience personnelle de la rythmique et les théories de Straus. Tout d'abord, en associant l'espace de la musique au rêve (affranchi de l'espace et du temps quotidien) et en polarisant l'espace musical avec celui de la société (une structure orientée dans l'espace et le temps), Appia différencie du même fait l'espace acoustique de l'espace historique. De plus, en avançant que l'espace-temps intime des amants (le soupir) se transporte du salon à la campagne avec la musique, Appia suggère que les amants sont arrachés au mouvement de l'espace historique et qu'ils

entrent dans le mouvement de l'espace acoustique; un espace dépourvu de limites physiques (affranchies des limites du salon), mais également dépourvu de limites temporelles (le temps vécu s'étend au-delà de 30 minutes). En bref, Appia caractérise l'espace de la musique par un mouvement d'extase : l'espace se déploie, s'ouvre dans une ampleur et s'emplit de la vie intérieure (ici celle des amoureux). À ce sujet, le philosophe Jules Vuillemin (1948) explique que l'extase est le mouvement « qui rend intérieur ce qui était extérieur et libre ce qui était nécessaire [...]. Elle réalise donc l'unité de la conscience de soi et de la conscience de l'objet. [...] elle indique l'humanité dans la nature, l'intériorité dans l'extériorité » (p. 16 et 23). En pratiquant la rythmique, et plus particulièrement l'exercice du toucher de l'espace, j'ai touché l'ampleur de l'espace. J'ai embrassé l'extase; j'ai embrassé un champ étendu, un espace libre. J'ai senti mon être entier s'entrelacer avec le monde; le sentiment de ma propre présence et celui de l'espace-temps s'unissaient dans une unique perception. En rencontrant l'ampleur de l'espace, je devenais moi-même ampleur, la mienne s'entrelaçant à la sienne. Ce mouvement de rencontre accomplissait l'unification de ce qui était séparé. La tension qui existait entre l'espace et moi se trouvait suspendue dans le vécu du mouvement de la rythmique. Comme l'explique Straus (1930/1992), cette suspension réalisée dans l'extase n'est pas la finalité du mouvement dansant (p. 41). En effet, dès le début, l'extase forgeait mon vécu inhérent au mouvement. Mon être entier s'ouvrait alors et s'harmonisait dans un vivre qui m'apparaissait en dehors du temps et de l'espace réel, mais pourtant ancré dans un ici-maintenant; un ici-maintenant fluide et mouvant. Cette union semblait s'opérer à travers le déploiement et l'élargissement même de mon espace corporel; j'éprouvais alors le temps et l'espace dans une relation qui m'apparaissait de l'ordre de l'existential, un sentiment de présence originaire. À ce sujet, Straus avance également que l'élargissement de l'espace corporel dans l'espace ambiant caractérise non seulement le mode de manifestation du mouvement dansant, mais décrit aussi ce qui est de l'ordre du vécu.

D'après Straus (1930/1992), les modalités de l'élargissement de l'espace corporel sont multiples, et la mobilité du tronc en constitue son mode le plus significatif. Le tronc plutôt que toutes autres parties du corps, car, selon le phénoménologue, l'accroissement de sa motricité entraîne non seulement un déploiement de l'espace corporel, mais aussi une métamorphose dans l'expérience vécue du corps propre. C'est-à-dire que l'accroissement de la motricité du tronc relègue au second plan les fonctions cognitives et « l'agir pratique » au profit de celles qui renforcent l'impression de notre être vital (Straus, 1930/1992, p. 36). L'expérience collective de la rythmique effectuée lors de la résidence de recherche appuie cette idée. En effet, lors des exercices de rythmique impliquant la motricité du tronc, la majorité des sujets participants et moi-même avons ressenti l'impact de l'accroissement de la motricité du tronc sur notre vécu. Plus notre

tronc était engagé dans l'exécution des exercices, plus nous avons le sentiment d'être impliqués dans l'expérience. Notre sensibilité à l'espace acoustique était accrue, tout comme le sentiment de notre propre présence. Par conséquent, l'expérience vécue de la rythmique nous était d'autant plus significative et transformative. Straus (1930/1992) explique ce sentiment de présence par la localisation du moi : la dominance de la motricité du tronc serait liée au déplacement du moi dans la manière dont il s'inscrit et se situe par rapport au schéma corporel (p. 37). Alors que, chez l'individu qui agit activement (de manière historique), le moi se situe dans la région des yeux, dans le mouvement dansant, le moi se déplace le long du tronc. Ainsi, lorsque le moi migre de la région des yeux vers le tronc, le gnosiologique est déplacé à l'arrière-plan du « vivre », et le pathique prend le premier 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 » (p. 37). Pour illustrer son propos, Straus prend pour exemple un marcheur. S'il se déplace de son pas quotidien, puis sur une musique de marche et, enfin, au son d'un menuet, la forme de son mouvement se métamorphose complètement. Peu à peu, le marcheur cesse d'« aller » pour « évoluer » : son pied ne foulera plus le sol à partir du talon (comme dans le pas sans musique ou même sur la musique de marche), mais à partir de la pointe (p. 33). Ce changement, minime en apparence, transforme pourtant radicalement la motricité générale du sujet. 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 » (p. 33). Straus avance que, peu importe le type de danse, on observe un accroissement de la mobilité du tronc, que ce soit à travers le geste de se pencher et de se redresser, par des déplacements du tronc dans son ensemble, par des mouvements de flexions et de tournoiement, ou encore par une articulation plus diversifiée de la motricité fine du tronc. Ainsi, dans l'espace de la danse – l'espace acoustique – contrairement à l'espace historique, le tronc n'accompagne plus le reste du corps de manière passive, il le domine. À travers ses mouvements, le tronc est arraché à la verticale, l'introduisant dans l'espace environnant, ce qui a pour conséquence l'élargissement de l'espace corporel dans l'espace ambiant.

Straus (1930/1992) relève une autre modalité de l'élargissement de l'espace corporel, soit le mouvement pendulaire des bras. Le phénoménologue ne nie pas que ce mouvement soit conditionné physiologiquement chez l'être humain, mais la manière dont il se réalise (l'ampleur, le passage du balancement avant et arrière et vice-versa ainsi que le rapport proportionnel de ces balancements, etc.) confère au mouvement pendulaire une « empreinte décisive » (p. 38). La musicothérapeute et psychanalyste Willy Bakeroot (2021) considère également le mouvement pendulaire (qu'elle nomme le

mouvement balancé) comme un mode du mouvement présentiel. Elle nous renseigne sur les qualités de ce mouvement : loin d'un mouvement métronomique, mécanique, automatique et désincarné, ce balancement primitif, si structurant, doit être hétérogène, variable, asymétrique; vivant. « Une stricte homogénéité nous ramènerait dangereusement à un mouvement stéréotypé, sans âme, retour du même immuable, non temporel », explique Bakeroot (2021, p. 115). Dans un sens originaire, le mouvement balancé se rapproche des rythmes de la respiration et de la pulsation cardiaque; des mouvements naturels et primitifs. « De ces rythmes internes à notre balançoire, on retrouve le même élan, car à chaque fois il y a un rebond, une impulsion qui nous fait repartir dans une ébauche de danse ou de mouvement chaloupé », soutient-elle (p. 115). Ce mouvement originaire, Bakeroot l'attribue non seulement aux bras, mais également à l'ensemble du corps, tout comme Straus. En effet, ce dernier stipule que le motif de l'élargissement de l'espace corporel relevé dans les mouvements des bras se répète dans les mouvements du tronc, les mouvements d'avancée et de recul, ainsi que dans les balancements latéraux (Straus, 1930/1992, p. 35). Il est également présent dans les évolutions, les tournoiements et l'ensemble du mouvement dansant, tel que le soutient Straus : « nous ne le trouvons pas seulement dans les mouvements du tronc et les diverses sortes de pas, mais dans l'ensemble du mouvement. Les mouvements dansants *emplissent* l'espace de tous côtés » (p. 35).

Les diverses modalités du mouvement vécu avancées par Straus (1930/1992) et Bakeroot (2021), soit l'accroissement de la mobilité du tronc, le mouvement pendulaire ainsi que l'élargissement de l'espace corporel, font partie intégrante de l'exercice du toucher de l'espace que j'ai expérimenté. En effet, les changements constants de directions et de distances exigés par l'exercice amenaient mon corps dans un large mouvement de balancement continu, un balancement asymétrique, hétérogène et variable dans sa trajectoire, sa vitesse, son énergie, ses rebonds : un mouvement animé. Telle une pendule, mon être foulait l'espace environnant, étendant du même fait mon propre espace corporel. À travers cette « danse », et dépendamment de la localisation du point spatial choisi, mon tronc se penchait, se redressait, s'inclinait, tournait, élargissant ainsi davantage mon empreinte spatiale. Au fur et à mesure de l'exercice, mon corps devenait de plus en plus coordonné avec la musique et l'espace environnant. L'accroissement de cette synchronicité était corrélatif avec la sensibilité de mon tronc. En effet, plus ma conscience des rapports existant entre les mouvements dans le temps et les mouvements dans l'espace s'affinait, moins j'utilisais ma vue pour sentir l'espace, et plus mon tronc devenait sensible, vivant. Ma sensibilité et le sentiment de ma propre présence migraient, pas à pas, le long de mon tronc. Mon moi se déportait vers mon centre. Ce faisant, mes évolutions devenaient plus nettes et efficaces, simplifiées dans leur forme. Le mouvement

global de mon tronc se stabilisait, pourtant de plus en plus alerte et vivant. Je prenais alors conscience que les muscles de mes jambes et de mon bassin s'activaient davantage. Straus (1930/1992) aborde ce phénomène en apparence paradoxal. Il avance que, lorsque le tronc se déplace dans l'espace, seulement une part minime de ses mouvements est exécutée par la musculature du tronc, la majorité étant assurée par les muscles des jambes et du bassin. Cependant, Straus soutient que ce que nous vivons n'est pas l'innervation de nos muscles, mais le mouvement de notre corps dans l'espace (p. 34). En effet, je vivais le mouvement de mon tronc dans l'espace. Conservant globalement sa posture, mon tronc se transportait, je me transportais, je me glissais au milieu de l'espace, j'entrais *dans* l'espace; j'étais moi-même présence.

À travers l'ensemble des mouvements exécutés au cours de l'exercice s'accomplissait un vivre présentiel. Il était impossible d'identifier le mouvement spécifique qui sous-tendait cette expérience vivante. Les multiples gestes et évolutions formaient plutôt une seule entité, un seul mouvement. Celui-ci fluctuait dans le temps, mais demeurait unitaire. Aucune coloration d'un vécu particulier ne venait se lier à chacun de mes mouvements rythmiques uniques, de sorte que je les exécutais en raison de ce vécu et que, ce faisant, je me trouvais inévitablement plongée dans chaque mouvement spécifique de la rythmique. Au contraire, le vécu de chaque mouvement rythmique n'engendrait aucune modification quant à l'expérience du mouvement global. Selon Straus (1930/1992), c'est pour cette raison que le mouvement issu de l'espace acoustique est présentiel; il ne constitue pas un procès historique (p. 41). L'auteur explique ce phénomène en ces termes :

Le vécu et le mouvement au travers duquel celui-ci réalise son sens sont contemporains; le mouvement n'est pas davantage la cause que celui-ci n'est le but de celui-là. [...] seul le rapport aux qualités symboliques de l'espace, le non-orienté et le non-limité donne au vécu sa teneur. Ce n'est pas le mouvement singulier qui est plein d'agrément; s'il le devient, c'est à la condition de s'insérer dans l'ensemble du mouvement dansant. (p. 39)

En somme, nous pouvons affirmer que les formes de manifestation du mouvement que j'ai expérimenté, les modes de son vécu, ainsi que sa connexion avec les modalités du spatial et du temporel sont très semblables à ceux évoqués par Straus dans ses théories sur le mouvement dansant. À l'instar de celui-ci, le mouvement rythmique s'accomplit dans un espace libre et homogène profondément transformé par rapport à un espace historique. Cette modification de la structure spatiale se réalise dans un vivre participatif et pathique, et non à travers un processus gnosiologique de la pensée, un acte d'intuition ou de représentation. Ce qui signifie : le *vivre présentiel de l'espace rythmique s'accomplit dans le mouvement présentiel et non pas par le mouvement particulier*. Le mouvement présentiel relève à la fois de l'expérience

du mouvement corporel et de l'expérience du mouvement propre de l'espace de la rythmique. Le mouvement corporel implique la mobilité du tronc, les gestes pendulaires ainsi que l'élargissement de l'espace corporel. Le mouvement propre de l'espace de la rythmique, quant à lui, se manifeste par la modification de sa structure interne. Dotée d'extensions et de directions, cette structure est mouvante et se déplace avec le rythmicien. Bien que les exercices de rythmique puissent durer sur une longue période dans le temps objectif, le mouvement dans son ensemble demeure unitairement présentiel. Il est sujet uniquement à des fluctuations et ne constitue donc pas un procès historique. L'abolition de la séparation entre le sujet et l'objet qui s'opère à travers ce mouvement est le *vivre* d'un « devenir-un », l'expérience vivante d'une totalité. Selon Straus (1930/1992), c'est pour cette raison que le danseur ou le marcheur requiert un partenaire : la musique. Seule, celle-ci confère à l'espace un mouvement propre auquel le danseur – et le rythmicien – peut participer (p. 42). « Ce dernier est introduit et emporté dans le mouvement; il devient membre d'un mouvement d'ensemble qui saisit harmoniquement l'espace [...] et lui-même » (p. 42).

À la lumière de l'ensemble de ces démonstrations, les propos d'Appia concernant sa pratique de la rythmique se révèlent plus clairement. Afin de comprendre la manière dont il a fait l'expérience vivante de l'espace de la rythmique et la façon dont il perçoit la structure de cet espace vécu, reprenons les éléments clés de ses témoignages. Quand il affirme que « [l]a rythmique [...] instaure peu à peu une harmonie supérieure », il fait sans aucun doute référence au « mouvement d'ensemble qui saisit harmoniquement l'espace », comme l'explique Straus dans ses théories de l'espace acoustique, et ainsi que je l'ai moi-même expérimenté. Il s'agit là d'un mouvement homogène qui structure la relation entre le sujet et l'objet. En revanche, chez Appia, contrairement à Straus, l'homogénéité de ce mouvement se vit exclusivement à travers le sentiment rythmique, soit l'expérience vivante des rapports justes, équilibrés, entre les mouvements dans le temps et les mouvements dans l'espace. Selon Appia, c'est par le rythme que la musique façonne la structure spatiale dans laquelle ce mouvement peut se produire. Celui-ci s'ordonne à une qualité spatiale « supérieure » de l'espace – « l'extase contenue dans la musique » – et contribue ainsi à structurer le vécu inhérent au mouvement rythmique, rejoignant ici Straus qui avance que seules les qualités symboliques de l'espace structurant l'ampleur confèrent au vécu son caractère présentiel.

Ainsi, le rythme, expression de la vie intérieure, à travers l'émergence d'un mouvement à la jonction du temps et de l'espace, « concerne l'homme en son entier, corps et âme; et l'espace devient alors relatif à l'existence » (Boissière, 2014, p. 116-117). La pratique de la rythmique est la seule voie qui mène, selon

Appia et Odier (1906/1988), à ce mouvement vivant. Ce dernier rejaillit sur l'ensemble de la vie du sujet qui en fait l'expérience et c'est à travers ce mouvement que l'espace de la rythmique est présence et engage un nouveau rapport à soi, au temps et à l'espace.

3.2 L'obstacle : structure des *Espaces rythmiques*

La façon dont Appia a vécu l'espace de la rythmique demeure néanmoins singulière et ne peut se réduire à mon expérience personnelle, à des discours théoriques ou à des interprétations de ses témoignages qui restent dans l'ensemble rares et peu explicites. Nous pouvons néanmoins affirmer que c'est dans son rapport à l'espace, un espace encore à concevoir, que le rythme s'est imprégné en lui (Boissières, 2014, p. 115). L'ensemble de son parcours fait état de cette quête d'espace : par la praticabilité, puis à travers la plasticité du corps vivant en relation avec l'architecture, elle forge sa pensée et oriente son œuvre entière. Mais avec l'expérience de la rythmique, cette recherche emprunte un nouveau parcours et y trouve un sens renouvelé (Boissières, 2014, p. 115). À partir de l'espace de la rythmique, de son système spatio-temporel, Appia structure un espace pour l'art vivant. Pour ce faire, il intègre des obstacles dans les cours de rythmique. Ce faisant, il lie l'espace de la rythmique à l'espace du quotidien, la vie intérieure à la vie extérieure. Il construit un « faire habiter », une expérience architecturale où le mouvement de l'être humain s'attache en harmonie au mouvement du monde.

3.2.1 Un dispositif pour habiter

« On pourrait presque nommer du même souffle la poésie,
la musique et l'architecture. »
– Adolphe Appia

Dans *La mise en scène et son avenir*, un texte destiné aux élèves de l'Institut Jaques-Dalcroze, Appia (1955/1992n) décrit la posture exigée pour repenser fondamentalement l'art dramatique, soit une attitude incarnée et ancrée dans une quête d'espace :

Je me vois obligé d'effacer de votre souvenir et, par lui, de votre imagination tout ce que vous savez du théâtre et en avez vu; d'oublier jusqu'au plaisir d'être assis confortablement dans un fauteuil d'orchestre devant le rideau qui se lève...! Je vais plus loin encore, et vous prie de me suivre : nous devons faire table rase, ne plus nous représenter ni la salle, ni la scène, ni même l'édifice qui les rassemble. [...] À cette condition, seulement, nous pourrions prendre chacun des éléments de la mise en scène, en dehors de la scène elle-même et simplement comme tels; puis, en les réunissant en dehors de tout cadre précis et conventionnel, nous étudierons dans quels rapports cette union peut se consommer. (p. 73)

Appia (1955/1992n) enchaîne avec la description du type d'espace à partir duquel cet acte de création doit s'accomplir en se référant à la Genèse : « Il s'agit ici d'une création, au sens propre; et, sans irrévérence aucune, nous débuterons par ces mots : "la terre était sans forme et vide; il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme" » (p. 73). Ces deux passages exposent clairement le désir d'Appia de concevoir un espace à partir des moyens d'expression théâtraux indépendamment de leur cadre traditionnel, mais ne nous renseignent pas quant aux procédés que le scénographe souhaite utiliser pour ordonner ces différents éléments qui donneront forme et structure à cet espace. Comment s'accomplit la renaissance? Dans un passage de *L'œuvre d'art vivant*, alors qu'il s'indigne de la scission entre l'univers de la dramaturgie et le monde de la mise en scène, et réclame un départ à blanc pour que l'idée dramatique puisse surgir d'un espace libéré, Appia (1921/1988k) nous informe sur ce processus de création. Il ne donne pas de référence explicite concernant cette démarche, mais la présence de nombreux indices laisse peu de place au doute qu'il fait allusion à la gymnastique rythmique. Il le suggère en faisant référence à la marche³² comme procédé du développement de la conscience spatiale et temporelle, par le rythme involontaire qui nous habite et par l'allusion à la vie intérieure en lien avec ce rythme caché. Tout comme le discours précédent adressé aux élèves, ce passage frappe par l'importance accordée à l'espace, un espace relié à la vie et, dans ce cas précis, relatif à l'idée de la mesure. En effet, le scénographe évoque la notion de mesure, aspect fondamental de la pédagogie Jaques-Dalcroze, mais celle-ci ne se rapporte plus à la durée musicale ni encore moins au mètre mécanique : elle est corrélative à la « création, au sens propre », elle se rapporte à la vie de l'être humain, elle est de l'ordre de l'existential. Par la mesure, devenue effective grâce au mouvement du corps, ordonné par le rythme, s'opère l'acte de création de l'espace. Cette création entraîne une transformation complète, « une conversion » de l'existence, conditionnelle à la suppression de l'espace « vide » et « illimité » :

Notre premier geste sera de nous placer en nous-même, en imagination, dans un espace illimité [...] Pour fixer des proportions quelconques à cet espace, nous devons marcher, puis nous arrêter, puis marcher de nouveau pour nous arrêter encore. [...] le seul point de repère, c'est nous même. [...] La mesure serait-elle en nous-même? Serions-nous le créateur de l'espace? Et pour qui? Nous sommes seuls. Ce sera donc pour nous seuls que nous créerons l'espace, c'est-à-dire des proportions que notre corps pourra mesurer dans l'espace sans limite qui lui échappe. Bientôt le rythme caché, dont nous restons jusqu'ici inconscients, se révèle. [...] Notre vie intérieure grandit [...] la main s'est avancée jusqu'ici; le pied s'est posé jusque-là; ce sont deux portions de l'espace qu'ils ont mesurées. L'ont-ils fait pour les mesurer? Non. [...]

³² Les multiples départs et arrêts évoqués dans le passage sont caractéristiques des exercices de marche de la pédagogie Jaques-Dalcroze, ce qui constitue un indice supplémentaire qui permet de rattacher le discours d'Appia à son expérience de la rythmique.

Ce n'est pas mécaniquement que nous possédons l'Espace et en sommes le centre : c'est parce que nous sommes *vivants*; l'Espace est notre vie; notre vie crée l'espace; notre corps l'exprime. Pour arriver à cette suprême conviction, nous avons dû marcher, gesticuler, nous courber et nous redresser, nous coucher et nous relever. [...] Pour arriver d'un point à un autre, nous avons fait un effort [...] qui a correspondu aux battements de nos cœurs. Les battements de notre cœur ont mesuré nos gestes. Dans l'Espace? Non pas! Dans le temps. Pour mesurer l'Espace, notre corps a besoin du temps! La durée de nos mouvements a donc mesuré leurs étendues. Notre vie crée l'Espace et le Temps, l'un par l'autre. Notre corps vivant est l'Expression de l'Espace pendant le Temps, et du Temps dans l'Espace. L'Espace vide et illimité, où nous nous sommes placés au début pour effectuer la conversion indispensable n'existe plus. Seuls nous existons. (Appia, 1921/1988k, p. 386-387)

Bien qu'il y ait ici dans son discours une continuité concernant la question de l'espace dans sa quête artistique, on ne peut ignorer le saut de la pensée d'Appia quant à la qualité et à la nature de cet espace : il devient incommensurable aux spécifications de l'espace scénique et architectural, comme le souligne Boissière (2014, p. 115). L'évocation d'une mesure, à travers laquelle Appia exprime la nature d'un espace qui se rapporte à l'existence, éclaire la maxime de Protagoras maintes fois citée par le scénographe (1921/1988k) : « L'homme est la mesure de toutes choses. » Comme le mentionne Boissière (2014), ce n'est pas à partir d'une attitude relativiste (propre aux sophistes) qu'il faut interpréter cette maxime, mais en donnant un sens renouvelé à la notion de mesure, qui chez Appia se définit en opposition à l'illimité et au vide (p. 116). Elle s'appréhende également en opposition à l'informe. En effet, c'est entre autres par notre dimension plastique – formelle – que « notre vie crée l'espace », que nous en sommes « l'Expression » et que par-là « seuls nous existons », pour reprendre les termes d'Appia.

En somme, être humain, c'est transcender, voire ordonner l'illimité, le vide et l'informe. Et chez Appia, c'est par l'efficace du rythme qu'une telle mesure peut s'appréhender et, avec elle, l'émergence d'un espace pour le corps vivant, un espace pour la vie, bref, un lieu pour habiter.

Cette façon d'habiter que décrit Appia rejoint la question de l'« habiter » selon Heidegger (Boissière, 2014). Le philosophe la décrit comme une possibilité d'être au monde, d'accomplir sa condition humaine (Heidegger, 1951/1980b). Habiter ne signifie pas résider à un endroit spécifique ou s'approprier un logement, un territoire ou une ville. Habiter, pour le mortel, c'est répondre à l'appel à « être-présent-au-monde », c'est ce qui caractérise fondamentalement l'être humain. Selon Heidegger (1951/1980a), l'espace n'existe pas en soi, d'un point de vue géographique, il devient manifeste seulement par le ménagement des lieux, un acte existentiel. La pensée du philosophe est influencée par la poésie de Hölderlin. Dans sa conférence *L'homme habite en poète* (le titre est tiré d'une citation d'un poème de Hölderlin), Heidegger

(1951/1980a) suggère de considérer la poésie³³ comme le moyen par lequel l'individu peut se trouver une place sur terre, par lequel il peut « ménager la terre » (p. 176). Il souligne le fait que l'être humain habite en poète, mais que c'est également « la poésie qui, en tout premier lieu, fait de l'habitation une habitation » (Heidegger, 1951/1980b, p. 228). Une habitation comme un *ailleurs*, une tout autre dimension; c'est-à-dire la dimension de toutes les dimensions, soit l'espace, le temps, le lieu et les mythes. Les Grecs anciens seraient ceux qui ont instauré la « Mesure » de cette dimension en Occident : « Les Grecs ont été jusqu'ici le peuple qui donne la mesure et établit le rang, peuple sans lequel il aurait été impossible de penser l'histoire de l'Occident », stipule Heidegger (cité dans Fagniez, 2013, p. 10). Chez Hölderlin, la mesure se rapporte à la totalité, à la terre et aux dieux. L'être humain se tient, se déploie dans cet « entre-deux » du ciel et de la terre qu'Heidegger nomme la « Dimension » : « L'homme mesure la dimension d'un bout à l'autre, alors qu'il se mesure à celle du ciel. Cette mesure diamétrale n'est pas chose que l'homme entreprenne à l'occasion, mais c'est en elle seulement que l'homme, d'une façon générale est homme » (Heidegger, 1951/1980b, p. 234). Cette dimension, il revient au poète de la lui révéler. Le poète dispose de la mesure et celle-ci se rapporte à la poésie, c'est pourquoi l'habiter se réalise dans la mensuration aménageante. Au sens heideggérien, « être poète, c'est mesurer; c'est introduire une limite », explique Boissière (2014, p. 117). Dans sa conférence *Bâtir, habiter, penser*, Heidegger (1951/1980a) définit cette limite :

La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être [...] l'espace étant essentiellement ce qui a été « ménagé », ce que l'on a fait entrer dans sa limite. (p. 183)

En somme, on peut conclure que les fondements du processus de conception spatiale d'Appia sont ancrés dans la rythmique. À travers l'acte de sa pratique, le rythmicien, voire Appia, ménage un espace, il donne naissance à un lieu de l'ordre de l'existential. Grâce à un mouvement rythmique, le corps vivant mesure et fixe des proportions à l'espace et, conséquemment, introduit une limite, donne forme à l'informe et dispose un territoire, une terre pour habiter : l'espace de la rythmique. Cependant, l'aménagement de l'espace ne se restreindra pas chez Appia à la pratique de la rythmique. Le scénographe va ordonner davantage l'espace

³³ Le terme *poésie* provient du grec ancien *poiein* qui signifie « faire, créer ». En ce sens, le poète est un créateur d'espace, voire un architecte.

de la rythmique et le mouvement qui lui est associé en l'ancrant dans un espace tangible – une architecture – un lieu pour l'art vivant.

3.2.2 L'obstacle comme outil pour ménager l'espace

À l'été 1906, au Conservatoire de Genève, alors qu'il fait l'expérience pour la première fois de la gymnastique rythmique et de l'espace qu'elle engage, Appia exprime son désir de ménager cet espace. Dans *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, écrit quinze ans plus tard, il témoigne de cet événement charnière :

[...] je fis sur moi-même l'expérience décisive de la Rythmique. Cela acheva de me déterminer. Pourtant, malgré mon enthousiasme et la part que je pris dans l'œuvre, il me fallait un temps d'incubation. Le mouvement corporel musical m'avait bien été révélé, mais à lui seul; sa vie ne trouvait pas encore d'écho dans l'espace, et j'en souffrais, sans trop l'analyser. (Appia, 1992i, p. 49)

Ainsi, la rythmique contribue à déterminer la pensée artistique d'Appia, mais également à le déterminer en tant qu'être humain en lui permettant de prendre part à l'existence à travers l'expérience de son mouvement de vie. Mais, pour Appia, ce mouvement ne peut donner pleinement son sens à l'existence que s'il entre en relation avec l'espace tangible du monde : l'espace architectural. À ce propos, Appia (1992i) déclare : « J'insistai auprès de Dalcroze pour qu'il se procurât un escalier et des obstacles quelconques; l'intuition était donc là; la vue d'une réalisation me manquait encore » (p. 49). Cette réalisation, ce sont les *Espaces rythmiques* qu'il concevra trois ans plus tard. Parmi les premiers obstacles qu'il intègre dans les séances de rythmique, on retrouve des caisses, des tables, des escabeaux et des escaliers. Hormis la différence d'échelle de certains de ces éléments, la correspondance avec le vocabulaire des *Espaces rythmiques* est frappante : les caisses font référence aux podiums, les tables aux terrasses et aux plateformes, les escabeaux aux colonnes, par leurs dimensions et leur verticalité, et les escaliers trouvent une déclinaison directe dans l'architecture même. Appia transpose ainsi ces obstacles – en tant qu'archétypes et éléments fondamentaux – dans la composition architecturale des *Espaces rythmiques*. Ainsi, nous pouvons affirmer que l'introduction d'obstacles dans les studios de rythmique constitue une clé essentielle à la compréhension de la genèse des *Espaces rythmiques*. Les rares passages concernant les obstacles dans l'œuvre théorique d'Appia portent essentiellement sur leur apport dans la pédagogie Jaques-Dalcroze. Le scénographe développe très peu quant à la manière dont ces obstacles contribuent à sa quête utopique. Néanmoins, il est évident que cette idée s'inscrit en continuité avec sa réforme théâtrale visant à reconsidérer les moyens d'expression scénique et les rapports qu'ils entretiennent entre eux :

La rythmique décida de mon orientation subséquente. Je fus, par cela, libéré des restrictions qui s'attachaient à une œuvre délimitée, et pus concevoir les éléments de la représentation indépendamment du théâtre, c'est-à-dire des éléments existant par eux-mêmes, et sans la nécessité d'un public. (Appia, 1992i, p. 49)

Ces éléments de représentation sont, sans aucun doute, les obstacles. Appia les introduit d'ailleurs dans les studios de rythmique comme des éléments a priori autonomes, c'est-à-dire ne faisant pas partie d'emblée d'ensembles ou de compositions spécifiques. De la même manière, Jaques-Dalcroze va tester ces obstacles un à un : caisses, tables, chaises, escabeaux, escaliers, puis plateformes, murets et piliers. Mais en dehors de ce témoignage, Appia reste très peu bavard à l'égard de ces éléments. Il n'élaborera jamais de manière explicite, et encore moins théorique, quant à la manière dont ces obstacles contribuent à ménager un lieu pour l'art vivant.

Afin de répondre à cette question et démystifier son « intuition » d'introduire des obstacles dans les cours de rythmique, nous avons tout d'abord fait table rase et expérimenté l'acte de création spatiale dont témoigne Appia. Afin de reconstituer les « ténèbres », une terre vide, illimitée, sans forme, nous nous sommes plongés dans un espace sombre pour abolir au maximum les limites spatiales. Nous nous sommes ensuite donnés comme consigne de prendre connaissance de cet espace à travers une marche quotidienne, tel qu'évoqué par Appia, et ce, en silence, sans guide musical, seulement à l'écoute de notre rythme intérieur.

Le premier constat partagé par la majorité d'entre nous était la nécessité de construire des repères dans l'espace. Perdu dans l'illimité, nous cherchions à nous ancrer dans l'espace pour s'y mesurer. Étant donné l'informité de l'espace, le seul point de repère tangible était notre propre corps, l'unique forme manifeste. À travers sa structure propre, organisée en fonction de son centre mobile, il était notre seul point d'attache. Toutes les autres balises que nous créions étaient en référence à celui-ci. Celles-ci se construisaient dans les arrêts (et les départs); notre corps immobile ponctuant alors une fraction d'espace à un temps donné. Ces ponctuations, qui rythmaient le mouvement libre de notre corps, agissaient comme des prises sur l'espace a priori informe. Notre corps tentait de marquer l'espace afin d'y attacher son mouvement; il cherchait à s'inscrire dans le monde qui lui échappait. Au fur et à mesure des trajectoires tracées, ces attaches organisaient et structuraient l'espace. C'est donc à travers l'efficace du rythme que nous tentions d'introduire des limites, de nous ménager une place.

Nous avons observé que nous avons tendance à retourner inconsciemment aux points de repère que nous avons construits. Nous réalisons maintenant que ce comportement était des plus logiques : les points d'ancrage étaient éphémères et de surcroît imaginaires; en les martelant par la répétition, nous tentions de les consolider, de les stabiliser. Est-ce qu'Appia ressentait le même besoin de s'ancrer dans l'espace quand il foulait l'espace du studio dans ses cours de rythmique? Est-ce pour cette raison qu'il introduisit des obstacles, des attaches tangibles?

Afin de répondre à cette question, j'aimerais témoigner de mon expérience personnelle des obstacles. Dès que j'ai introduit des obstacles dans l'espace vaste où se tenaient les séances collectives de rythmique, dans le cadre de la résidence de recherche, j'ai éprouvé une expérience similaire à celle que j'avais vécue lors de l'exercice de la reconstitution de l'acte de création dans l'espace informe. En trimbalant les obstacles, j'avais le sentiment de ménager chaque fois un nouvel espace, comme si j'installais un campement sur un territoire à explorer. L'obstacle déposé sur le sol n'était pas une tente déployée dans l'espace, mais plutôt l'un des piliers d'un plus vaste habitat à construire, un point d'ancrage pour habiter. L'obstacle agissait comme un outil pour ménager l'espace. L'outil n'est-il pas le prolongement de la main et donc en l'occurrence l'extension du corps vivant? Sa maniabilité ne lui permet-elle pas d'accompagner le mouvement du bâtisseur? Cette idée de l'obstacle comme instrument pour ménager le monde, pour construire un chez-soi, Appia en fait lui-même mention. Dans son écrit autobiographique *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, il imagine un espace théâtral pour accueillir l'art vivant, un terrain d'étude qu'il compare à un instrument : « [L]e tout fait l'effet d'un instrument où les exécutants se sentent chez eux, sans rencontrer d'autres obstacles que ceux qu'ils imposent » (Appia, 1992i, p. 54).

Dans le cadre d'une séance de rythmique, les rythmiciens ne déplacent pas les obstacles en musique, mais ils le font tout de même en fonction d'un mouvement rythmique. En effet, bien que la manipulation des obstacles se fasse entre deux exercices de rythmique, le mouvement rythmique vit toujours à l'intérieur du rythmicien, car, une fois que ce dernier a intégré la musique, elle devient une part de lui-même et saura le guider dans l'espace (Appia, 1921/1988k, p. 371). Ainsi, lorsque les rythmiciens sont amenés à transformer et à concevoir leur environnement spatial dans le cadre de leur pratique (les obstacles sont déplacés à différentes vitesses selon leur poids et leur ergonomie; ils sont poussés, pivotés, tirés, basculés puis immobilisés dans l'espace), ils le font littéralement à partir de leur corps vivant. L'architecture qui en résulte n'est donc pas élaborée à partir d'une perspective extérieure (en plan, coupe ou élévation, par exemple) où le corps occupe une place distanciée. Au contraire, elle est conçue dans un mouvement rayonnant, soit à

partir de l'intériorité du sujet (la vie affective et musicale) et littéralement de l'intérieur de l'espace à concevoir. En ce sens, l'échelle humaine et la maniabilité des obstacles ne sont pas des caractéristiques anodines, elles permettent ce mouvement excentrique. En mettant à la disposition des rythmiciens des éléments architecturaux mobiles et maniables, à l'instar de leur propre corps, Appia leur confère la possibilité de construire eux-mêmes un espace tangible pour l'art vivant. Un espace conçu à travers un mouvement rythmique issu de leur intériorité.

Ce mouvement excentrique n'est pas chose nouvelle pour Appia; il s'agit plutôt d'un *modus operandi* qui marque chacune des étapes de l'évolution de sa pensée et de son œuvre. En effet, en décroissant le mouvement de l'acteur de l'emprise de la toile, en le libérant de la boîte scénique, de l'espace théâtral, puis de l'espace de représentation pour le transporter ultérieurement dans les *Espaces rythmiques* (un espace collectif ouvert sur le monde), Appia repousse et fait éclater tout ce qui entrave la pleine expansion et l'expression du corps vivant. À propos de l'œuvre d'art vivant, il déclare :

L'œuvre d'art vivant, qui émane de la musique, ne pourra résulter que d'un rayonnement de l'intérieur à l'extérieur [...] Tout autre procédé est donc à rejeter. La Rythmique dalcrozienne est de nos jours la seule discipline qui prenne ce chemin mystérieux et sacré. (Appia, 1953/1992k, p. 222)

On peut donc avancer conséquemment que les obstacles s'inscrivent dans ce procédé et que leur présence dans la pratique de la rythmique contribue à favoriser le « rayonnement de l'intérieur à l'extérieur », soit le déploiement du mouvement de vie des rythmiciens dans l'espace. Comme le souligne Boissière (2014), pour Appia, « si la musique est du côté de l'intérieur, c'est à la seule condition de trouver les moyens de s'extérioriser » (p. 100).

En somme, en intégrant des obstacles dans les cours de rythmique, Appia introduit des limites tangibles pour structurer l'espace de la rythmique. Comme ancrages, les obstacles permettent au sujet de s'inscrire dans son environnement, et ce, à travers un mouvement expansif : par leur capacité à se mouvoir en fonction du corps vivant, les obstacles servent d'outils au rythmicien (y compris Appia), ils lui permettent de se ménager une place. En ce sens, les obstacles constituent l'essence même du bâtir; l'instrument et le dispositif premier de l'espace à concevoir. Ils sont à l'origine de l'architecture des *Espaces rythmiques*. À ce propos, Heidegger (1959) soutient que le fondement du bâtir n'est pas une technologie, mais plutôt la manière dont celui-ci favorise l'habiter : le « faire habiter » (p. 190).

3.2.3 L'art d'équilibrer les sentiments de l'espace

En intégrant des obstacles à l'espace de la rythmique, Appia transforme un espace invisible en un espace visible : une architecture. Cette transformation altère inévitablement la structure de l'espace de la rythmique, et conséquemment le mouvement qui lui est intrinsèque. En ajoutant des éléments architecturaux au système spatio-temporel de la rythmique, Appia modifie l'ensemble des rapports qui déterminaient alors son expérience sans obstacle : le mouvement rythmique s'en trouve transformé puisque sa relation à l'espace, et donc au temps, s'est modifiée. C'est donc à travers la modification des rapports de l'espace de la rythmique que s'accomplit la création d'une nouvelle architecture. Appia fait également état de ce constat dans son article *L'homme est la mesure de toute chose* (1953/1992k). Selon lui, la modification des relations est le procédé de conception fondamental de l'art vivant : « L'idée de "modification" [...] est au centre de nos aspirations vers un art vivant » (Appia, 1953/1992k, p. 222). Afin d'expliquer son propos, il cite Hippolyte Taine :

L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel et saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports. (Taine, 2008, cité dans Appia, 1908/1988j, p. 61)

Afin de connaître le fonctionnement de la dynamique relationnelle entre l'espace architectural, l'espace de la rythmique et son mouvement, et ainsi mettre en lumière le système spatio-temporel et l'architecture des *Espaces rythmiques*, les sujets participants et moi-même avons reconstitué des exercices de rythmique, sans, puis avec la présence d'obstacles.

L'expérience de la rythmique sans obstacle

L'ensemble des constats exposés dans cette section ont été établis dans le cadre des expériences collectives et de mon expérience personnelle de la rythmique. Ils concernent les exercices effectués sans la présence d'obstacles. À travers la marche, ces exercices visaient essentiellement à mesurer l'influence du rythme sur la vie intérieure et sur l'expérience spatiale et, inversement, l'influence de l'espace sur l'expérience de la musique. Il s'agissait de comprendre comment la musique peut affecter notre façon de nous mouvoir dans l'espace. Ces exercices permettaient aussi de mesurer l'espace, de se l'approprier, et de réfléchir à la manière dont cette relation influence à son tour la rythmique. Les trajectoires expérimentées à partir desquelles le corps en mouvement explorait l'espace étaient, dans un premier

temps, virtuelles, tracées par nos corps sous forme de lignes éphémères, puis réelles, en suivant une trame dessinée dans l'espace.

Le premier constat tiré des exercices de rythmique avec musique était que, lorsque celle-ci présentait une rythmique trop complexe, qu'elle en était dépossédée ou qu'elle était trop conceptuelle, elle parvenait moins aisément à nous toucher. Elle se refermait sur elle-même, car elle parlait essentiellement d'elle-même; il y avait un manque de liens internes signifiants, une condition essentielle dans l'expérience résonante selon Rosa (2018). La réciprocité au niveau du langage rythmique entre la vie musicale et notre vie intérieure faisait défaut. Cependant, si la musique exprimait l'essence de notre être intégral, nous étions interpellés. Appia soutient ce constat. Il déplore la musique émergente de son époque, une musique qui ne fait écho qu'à elle-même : « Actuellement la musique s'en est allée de son côté pour développer sa virtuosité sans contrôle et jusqu'à la démence, et s'éloigner ainsi toujours davantage du rythme intégral de l'être humain, dont elle est cependant issue » (Appia, 1921/1988k, p. 374). Lorsque notre rythme intégral entrait difficilement en résonance avec la musique, nous avons remarqué que nous restions au seuil de l'espace engagé par cette dernière; nous entendions la musique, mais elle ne *saisissait* pas notre être. De plus, nous observions que cette distanciation avait pour conséquence de nous ouvrir davantage à l'espace environnant, de nous rendre plus sensibles à celui-ci. En effet, nous constatons que le détachement ressenti à l'égard de l'espace acoustique nous rendait plus attentifs à l'espace architectural, éveillant notre corps à sa spatialité. Inversement, nous observions que, lorsque la musique faisait écho à notre vie intérieure, c'est-à-dire lorsque nous étions *touchés* par la musique, nous étions moins conscients de l'espace environnant où cette rencontre avait lieu. Et plus la musique était efficace, c'est-à-dire plus elle nous interpellait, plus nous étions transportés dans l'espace qu'elle construisait, et plus nous avions tendance à nous éloigner de l'espace environnant. Cependant, si nous possédions un lien de résonance avec la musique, mais qu'elle ne prenait pas trop de place, c'est-à-dire que sa forme se rapprochait de notre rythme intégral, qu'elle en exprimait l'essence et que son mouvement de vie ne dominait pas le nôtre, ce dernier était disposé à lui *répondre*. Et comme la prégnance de cette musique était moindre, tout comme celle de son espace, notre responsivité se réalisait dans l'espace environnant, car nous n'étions pas complètement transportés par l'espace acoustique. Nous avons également observé que plus le mouvement de cette musique résonante était en équilibre avec celui de notre intériorité (en ce qui a trait au degré de sa puissance), plus nous avions tendance à parcourir l'espace; notre être se projetait tellement dans l'espace que notre corps était appelé à se mobiliser pour le rencontrer. Réciproquement, plus nous parcourions cet espace, plus notre expérience de la rythmique était transformative. En effet, nous

observations que le mouvement de vie musicale était plus prégnant lorsque notre corps se déplaçait sur un plan horizontal que lorsqu'il se mouvait sur lui-même; le mouvement pénétrait notre corps et saisissait notre être avec une plus grande emprise et une plus grande profondeur. En fait, nous avons constaté que, lorsque nous étions appelés à interpréter une musique, nous tendions à équilibrer (de manière intuitive) notre mouvement intérieur avec celui de la musique afin d'entrer en résonance en lui, mais nous ne pouvions réussir pleinement cette tâche que si nous parcourions l'espace. Ce phénomène ne s'explique pas exclusivement par l'efficace du rythme et la conscience métrique à travers la marche cadencée, évoquées précédemment; un autre facteur contribue à cette expérience : la résonance des structures.

Lorsque la structure spatio-temporelle de la marche faisait écho à la structure de la musique, une connexion interne s'établissait, augmentant notre potentiel de résonance. Cet écho se manifestait lorsqu'une correspondance s'établissait entre l'agencement des éléments composant la marche et l'agencement des éléments composant la musique. Autrement dit, lorsque le phrasé de la marche (composée par les élans, les arrêts, les respirations et les trajectoires du pas) et l'agencement des phrasés étaient en relation avec le motif (la cellule), la phrase (caractérisée par un sens mélodique fini) et la période (constituée d'un ensemble de phrases) de la pièce musicale. Nous avons remarqué que ce phénomène de résonance était amplifié lorsque la marche se déployait à travers une structure musicale et spatiale réduite à l'essentiel. En effet, si nous incarnions une musique de l'ordre de l'essentiel (d'un point de vue phénoménal, formel et stylistique) et que notre corps se déplaçait en écho selon des trajectoires simples (courbes ou linéaires), notre mouvement s'harmonisait aisément avec celui de la musique. De plus, nous avons réalisé que, si ces trajectoires étaient imposées, l'harmonie s'en trouvait accrue. Les parcours s'offraient alors à nous comme des guides spatiaux facilitant la conscience de l'espace, et conséquemment la conscience rythmique. Nous avons aussi observé que, lorsque la marche était structurée selon un guide linéaire, imposant des évolutions orthogonales, nous nous trouvions dans une disposition encore plus favorable : en incarnant la ligne du temps³⁴, notre corps dessinait un tracé qui facilitait la perception à la fois du temps et de l'espace, renforçant la clarté et l'intensité du sentiment rythmique. Et finalement, nous avons découvert que, si notre corps se déplaçait en fonction de trajectoires rectilignes parallèles aux murs de l'espace environnant, notre sensibilité spatiale en était accrue, favorisant notre sentiment de présence au monde extérieur.

³⁴ Dans son ouvrage *Les problèmes psycho-physiologiques de la perception du temps*, le psychologue Henri Piéron (1923) explique que, lorsque l'être humain suit un parcours linéaire, il a une perception plus nette de l'écoulement du temps.



Figure 3.2 Exploration de l'influence de structures linéaires sur la rythmique, 2021. Photo : Virginie Gratton

En traçant des droites orthogonales dans l'espace, notre corps faisait écho à celles qui composaient l'enveloppe spatiale dans laquelle la pratique de la rythmique avait lieu, mais aussi à celles qui régissent le bâti de notre quotidien. Pour réaliser ces expériences, nous avons dessiné sur le sol avec du ruban adhésif une trame³⁵ ouverte dans ses extrémités et dont les axes se prolongeaient sur les murs. Notre corps, porté par la structure spatio-temporelle qui liait son mouvement à l'espace environnant et à celui de la musique, devenait vivant. Nous nous sentions alors pleinement présents, à la fois sensibles à nous-mêmes et à notre environnement. Nous nous tenions dans cet entre-deux, habitant à la fois l'espace de notre être intégral et l'espace du monde.

Une de ces expérimentations est restée gravée en moi. J'avais donné comme consigne aux sujets participants d'incarner *Variationen zur Gesundheit von Arinuschka* d'Arvo Pärt. Plusieurs raisons motivaient ce choix. Je cherchais une musique prégnante et épurée, à la fois capable de saisir le sujet tout en lui laissant l'espace et la possibilité de lui faire écho. Avec une écriture minimaliste (caractérisée par des rythmes et des harmonies simples), des silences résonants, un son distinct empreint de profondeur et un style *tintinnabuli*³⁶ – dont le caractère sacré touche à l'ordre de l'existentiel –, la musique minimaliste de

³⁵ Cette trame fait référence à la trame tridimensionnelle dans les dessins des *Espaces rythmiques*, formée par la composition volumétrique et par les joints de pierre des dalles de sol et des murs.

³⁶ Le style *tintinnabuli* est un procédé de composition musicale développé par Arvo Pärt. Son nom fait directement référence au tintinnabule, une clochette emblématique des basiliques. Ce style est principalement lié à l'expérience mystique qui imprègne l'ensemble de la musique de Pärt après 1976 (Amblard, 2019).

Pärt recelait tous les éléments potentiels requis pour créer une expérience rythmique transformative. Les sujets avaient la possibilité d'avancer, de reculer, de s'immobiliser sur un axe ou de le quitter pour emprunter un axe perpendiculaire. En évoluant ainsi, au son de Pärt, leur corps se transformait : leur corps vivant, la musique et l'espace ne faisaient qu'une entité. Leur corps ne semblait pas contraint par la structure imposée; au contraire, la trame semblait leur permettre de trouver leur juste place. Elle m'apparaissait comme une portée sur laquelle les notes de Pärt – les corps en mouvement – venaient se poser. Dans *Les « visions » de 1909*, Marie-Louise Bablet-Hahn (1988c, p. 80) recourt aussi à l'analogie de la portée musicale en établissant une correspondance avec trois dessins d'*Espaces rythmiques* (qu'Appia nomme « espaces géographiques »), soit *Scherzo* (fig. 3.3), *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142) et *Idem* (fig. 4.28, p. 210). Ces architectures sont composées d'une série de murs de différentes hauteurs les uns derrière les autres. Bablet-Hahn compare les limites supérieures de leurs murs aux lignes horizontales du système de notation. Il est à noter qu'elle n'utilise pas cette analogie pour le reste des *Espaces rythmiques*, dont la représentation graphique s'éloigne de celle de la portée, limitant ainsi sa comparaison à une image. Pour ma part, la référence à la portée ne se restreint pas à une figure, mais à un système; une structure spatiale et temporelle : dans les *Espaces rythmiques*, la juxtaposition des pierres et la composition volumétrique forment une trame qui se déploie non seulement à la verticale, mais dans les trois dimensions de l'espace.

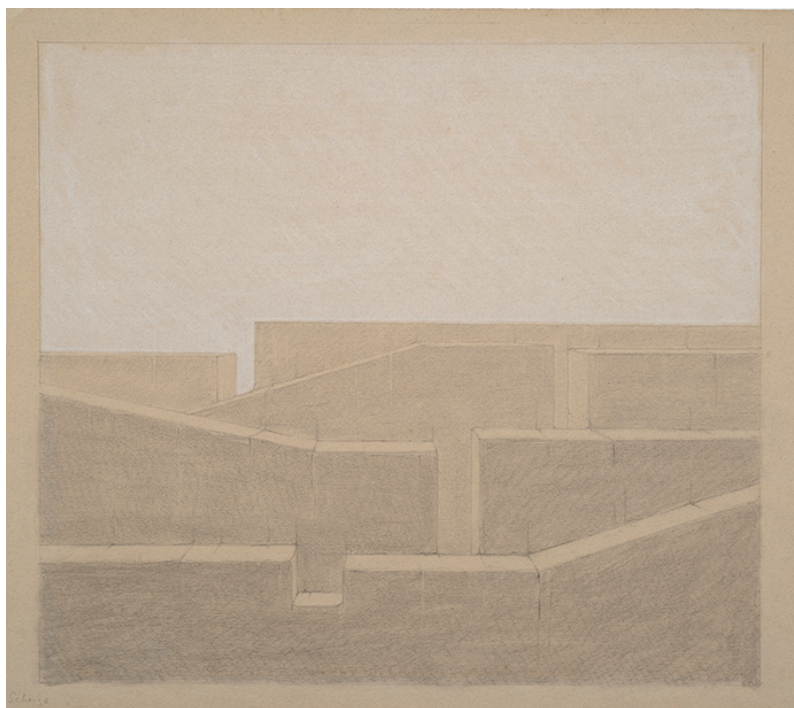


Figure 3.3 Adolphe Appia, *Scherzo*, 1910. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/022-AM

Ainsi, à travers les corps des participants se mouvant comme des notes sur une portée, structurés par un système réduit à l'essentiel (des lignes horizontales et verticales dans les trois dimensions pour marquer le temps et sa mesure), l'espace de la rythmique rencontrait l'espace tangible du monde. Puis, j'ai arrêté la musique et demandé aux participants de poursuivre leur interprétation en silence. Le moment qui s'ensuivit fut des plus marquants : chaque corps semblait être le véhicule d'un mouvement plus grand que lui tout en émanant de ce mouvement. La pièce musicale *Variationen zur Gesundheit von Arinuschka*, qui baignait auparavant l'espace de sa dimension sonore, l'emplissait maintenant par le mouvement rythmique des corps vivants. L'essence de la musique de Pärt prenait forme dans une marche rythmée de silences où, à chaque arrêt, on entendait la résonance et la profondeur des notes et des accords. À ce propos, Appia (1921/1988k) cite Schiller : « Quand la musique atteint sa plus noble puissance, elle devient forme dans l'espace » (p. 368). Dans ce silence habité, on aurait dit que les corps évoluaient en relation avec un espace construit par des limites invisibles. Une architecture conçue par Pärt. C'est alors que je compris que ce ballet visible, mais silencieux devant moi, embrassant l'espace du studio et au-delà, était de la même essence que le mouvement invisible vibrant en silence dans les dessins des *Espaces rythmiques*. Cette impression se confirma lorsque nous avons refait le même exercice et que je me suis jointe au groupe. En incarnant la musique à travers une marche structurée, je ressentais fortement des liens de résonance entre mon rythme intégral et celui de *Variationen zur Gesundheit von Arinuschka*, mais aussi entre sa structure spatio-temporelle et celle de mes évolutions. La trame organisait non seulement mon mouvement rythmique donnant forme à la musique, mais lui permettait de s'attacher au monde. Il est important de spécifier que, même si la trame s'imposait à moi dans la rigidité de sa forme, elle ne brisait pas, ni ne circoncrivait, ni ne limitait mon mouvement rythmique. Au contraire, en l'organisant, elle favorisait sa libre expressivité et, par le fait même, sa résonance avec l'espace acoustique et avec l'espace environnant. Dans ce moment d'équilibre entre mon espace intérieur, celui de Pärt et celui du monde tangible, cet instant d'« harmonie supérieure » pour reprendre les termes d'Appia, j'eus le sentiment d'habiter les dessins des *Espaces rythmiques* ou plutôt d'incarner le mouvement invisible qu'ils portent en eux.

En plus de la présence implicite d'une trame tridimensionnelle dans les *Espaces rythmiques*, un autre indice m'avait amenée à explorer collectivement l'influence d'un système spatial orthogonal sur le mouvement de vie des sujets. Cela faisait référence à mon expérience personnelle d'un exercice de rythmique réalisé précédemment avec Françoise Lombard. Celui-ci consistait à interpréter librement une pièce musicale en se concentrant sur sa structure. Au fur et à mesure que j'approfondissais l'analyse musicale et précisais sa corporéisation, mon corps parcourait l'espace beaucoup plus qu'il ne l'occupait, et ses parcours

devenaient essentiellement linéaires. J'avais pressenti alors que la seule manière de sentir avec justesse la musique dans son intégralité (y compris sa structure) était de s'ancrer dans l'espace environnant par l'intermédiaire d'un système organisationnel. Ainsi, à travers cet exercice d'interprétation de la structure musicale, dont Appia avait assurément déjà fait l'expérience dans le cadre de ses cours de rythmique, se révélait une corrélation entre la structure musicale et spatiale. Dans son article *La musique et le décor*, Appia (1914/1988i) confirme cette relation : « La durée musicale est indépendante de celle de la vie normale, et pourtant totalement mesurable, et ses proportions peuvent se transformer pour la scène en proportions spatiales » (p. 239). Malgré le fait qu'Appia fasse ici référence à l'espace scénographique, nous pouvons néanmoins transposer ce processus de conception dans l'espace de la rythmique. Considérant que la structure de la musique relève de ses proportions (Norden, 1964), tout comme l'architecture, Appia établit ici une relation entre la structure de l'espace acoustique et celle de l'espace architectural.

En somme, à la lumière des divers exercices réalisés lors des séances de rythmique sans obstacle, nous pouvons conclure que, si la puissance de la musique est trop grande, au point que son mouvement rythmique domine celui du sujet, ce dernier sera peu sensible à l'espace environnant et aura moins tendance à le parcourir. Inversement, si la musique ne parvient pas à créer de liens de résonance avec le sujet, sa sensibilité à l'espace sera renforcée, tout comme son désir de l'occuper. De plus, si le sujet est amené à interpréter une musique et à entrer en résonance avec elle, sa tendance naturelle sera d'équilibrer son mouvement intérieur en fonction de celui de la musique, ce qui modifiera sa relation avec l'espace environnant. Si la musique parvient à créer des liens internes avec la rythmique intégrale du sujet dans un équilibre où son mouvement se déploie simultanément dans l'espace acoustique et l'espace environnant dans une proportion égale, l'expérience rythmique sera profondément marquante. Cet équilibre sera atteint plus facilement si la musique s'exprime en toute simplicité. Cela est d'autant plus vrai si le mouvement du sujet s'accomplit par la marche et que celle-ci se déploie à travers une structure spatio-temporelle réduite à l'essentiel, soit en écho avec la structure musicale. Finalement, la trame orthogonale, par la linéarité de son système, disposera le sujet à une expérience des plus résonantes : en incarnant la portée de l'espace, son corps en mesure l'étendue et la durée, favorisant ainsi la clarté et l'intensité du sentiment rythmique. Ainsi, à travers un pas structuré, la musique prend forme dans l'espace et le mouvement rythmique du sujet se déploie librement, résonant dans l'espace tangible du monde.

L'expérience de la rythmique avec obstacles

Mais quelle est l'influence des obstacles sur le mouvement rythmique du sujet? Pour répondre à cette question, nous avons, à l'instar de Jaques-Dalcroze, introduit des obstacles un par un dans le studio et observé leur impact, tant individuel qu'à l'intérieur d'un agencement, sur la pratique de la rythmique, à savoir sur le mouvement rythmique ainsi que sur l'espace qu'il engage.



Figure 3.4 Exploration de l'influence d'obstacles sur la rythmique, 2021. Photo : Virginie Gratton

Le premier constat m'apparut dès l'introduction des obstacles dans l'espace, bien avant que les sujets participants et moi-même ne commencions à incarner la musique qui jouait alors dans le studio. En fonction du nombre d'obstacles introduits, l'espace conservait ou non les valeurs symboliques de l'espace de la rythmique. Si nous ne placions qu'un seul obstacle, peu importe son emplacement, il agissait comme un point focal, un « ici ferme et indéportable » (Straus, 1930/1992, p. 44) déterminant une valence à l'espace. Celle-ci transformait aussitôt l'espace alors relativement homogène du studio en un espace orienté. Le même phénomène se produisait avec deux obstacles. S'ils étaient proches l'un de l'autre, ils ne faisaient qu'un et s'ils étaient suffisamment éloignés, la ligne virtuelle qui liait leur position créait un axe directionnel. Dans les deux cas, la transformation de l'espace architectural altérait l'espace acoustique. Bien que théoriquement indépendant des limites de l'espace à partir duquel son mouvement émerge, selon

les dires de Straus, l'espace acoustique était bel et bien affecté : alors libre et homogène, l'idéalité de sa structure était compromise; ses qualités symboliques (l'ampleur et son mouvement propre) étaient ressenties moins fortement. L'altération de sa structure modifiait conséquemment notre mouvement rythmique. Celui-ci se trouvait soit aspiré vers le point focal ou dévié de sa course par le vecteur directionnel. Par contre, si nous introduisions de trois à cinq obstacles dans le studio, il était possible de composer un espace relativement homogène. En disposant les obstacles de manière à équilibrer l'espace, et en les plaçant perpendiculairement entre eux et par rapport aux limites du studio de manière à minimiser les tensions spatiales et à créer un espace privé de toute différenciation directionnelle, la structure de l'espace de la rythmique s'en trouvait moins affectée. De plus, l'espace conservait davantage son homogénéité lorsque les obstacles étaient agencés de façon à créer une composition dépourvue d'un avant et d'un arrière.

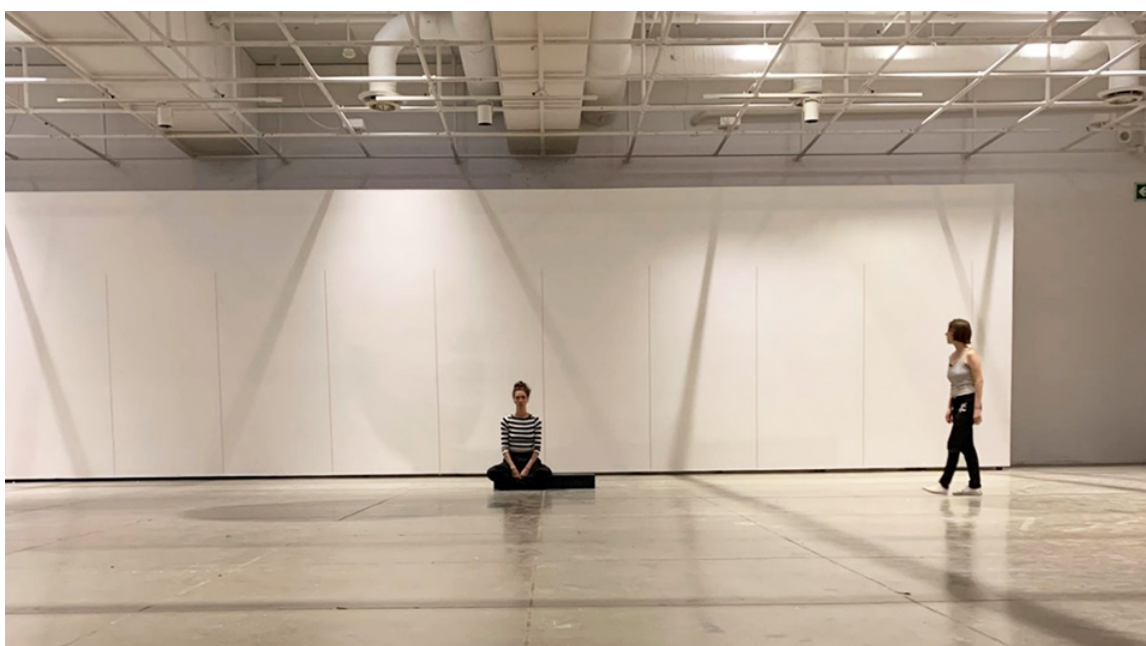


Figure 3.5 Exploration avec un seul obstacle, déterminant une valence à l'espace, 2021. Photo : Virginie Gratton

Ce constat est appuyé par une autre observation faite au début de la résidence de recherche. À ce moment, pour chaque exercice expérimenté, la moitié des rythmiciens regardaient l'autre moitié performer. Ceux qui performaient avaient alors remarqué que la position des spectateurs altérait considérablement leur mouvement rythmique et que l'intégrité de ce dernier était davantage préservée lorsque les « spectateurs » étaient répartis de manière homogène dans l'espace (au pourtour du studio ou, encore mieux, à l'intérieur

de l'espace de jeu) que s'ils étaient amassés sur un seul côté. Dans ce dernier cas, la position des spectateurs contribuait à créer un espace orienté.



Figure 3.6 Exploration avec quatre obstacles, conservant une certaine homogénéité à l'espace, 2021. Photo : Virginie Gratton

J'aimerais ici souligner l'importance de ce constat par rapport à la quête d'Appia, à savoir quitter la position passive vis-à-vis de l'œuvre d'art. En souhaitant éliminer la frontalité de l'espace scénique, Appia ne désirait peut-être pas seulement abolir la relation distanciée entre le spectateur et l'œuvre pour que l'art vive en lui et non devant lui, mais peut-être avait-il pressenti aussi que l'espace orienté ne permettait pas au rythmicien de vivre l'expérience intégrale du mouvement rythmique a priori homogène. Quoi qu'il en soit, nous pouvons conclure que la valence spatiale modifie la structure de l'espace de la rythmique et, par le fait même, le mouvement rythmique qui lui est associé. Ceci étant dit, nous avons observé que, même dans le cas où la composition des obstacles permettrait de conserver au maximum l'homogénéité de l'espace, la présence des obstacles avait un impact considérable chez les rythmiciciens, et ce, peu importe le type de rythme à partir duquel était faite l'expérience. En effet, dans le cas où nous nous mouvions au son d'un rythme musical, les obstacles créaient deux types d'interférence selon leur nature. Le premier type d'interférence était lié à des éléments simples, tels que les colonnes, les murets et les plateformes. Ces obstacles modifiaient ponctuellement notre mouvement rythmique. Par leur interaction visuelle et physique, ils modifiaient notre mouvement sans toutefois le transformer complètement, et ce, pour une courte durée.

Lorsque nous dépassions l'obstacle, notre mouvement reprenait sa forme initiale. Et plus l'obstacle était puissant, autrement dit, plus sa capacité de résonance était grande, plus notre mouvement était affecté. En ce qui a trait au second type d'interférence, il était provoqué par des éléments composés, soit les escaliers. Possédant leur rythme propre (par la répétition de la marche et de la contremarche), ils s'imposaient davantage que les éléments simples et transformaient de manière plus importante notre mouvement rythmique. Bien que la sensibilité au pouvoir résonant des obstacles soit subjective, certaines caractéristiques s'avéraient déterminantes pour tous les sujets participants. Dans les deux types d'interférence, les obstacles de grande taille, aux couleurs et aux textures contrastantes comparativement à l'architecture du studio étaient particulièrement agissants. De plus, tous les obstacles, comme leur nom l'indique, entravaient la pleine exécution de notre mouvement. Ils possédaient la capacité de transformer certains paramètres de notre mouvement, mais, de manière générale, ils avaient pour effet d'amoindrir son expressivité. Ils atténuaient son dynamisme, réduisaient l'amplitude de sa forme, affectaient l'idéalité de sa trajectoire et ralentissaient sa vitesse, voire l'arrêtaient complètement. En effet, nous avons observé que, à travers leurs lignes de force (induites par leurs formes), les obstacles agissaient comme des sortes de petits aimants orientant et guidant notre mouvement dans l'espace, à l'instar de la trame. Mais, contrairement à celle-ci, les obstacles ne favorisaient pas la libre expression de notre mouvement rythmique. Au contraire, ils le dominaient, le contraignaient, voire l'asphyxiaient. À certains moments, notre rythme intégral devenait presque inaudible face à la puissance du concert de l'architecture.

Dans le cas où les expériences étaient menées à partir du rythme intérieur, l'impact des obstacles sur le mouvement était encore plus important. Étant donné que la rythmique intérieure non ordonnée par la musique est ressentie de façon moins prononcée par le sujet (elle se manifeste de manière plus timide et chancelante) que la rythmique issue d'un mouvement qui a été transfiguré par la musique (qui maintient sa forme dans le temps), les obstacles résonnaient davantage. Leur présence s'imposait avec plus de force et leurs impacts étaient plus invasifs. À l'instar des expériences faites à partir du rythme musical, et pour les mêmes raisons, les éléments composés affectaient le mouvement de manière plus significative que les éléments simples. De plus, nous avons constaté que cette résonance dépendait de nombreux facteurs : par exemple, la nature et la position des obstacles qui entouraient l'obstacle en question, les obstacles rencontrés antérieurement ou ultérieurement à cet obstacle, l'emplacement et la manière dont le sujet entre en relation avec l'obstacle (trajectoire, direction, rythme), s'il éprouve seul l'obstacle ou si d'autres sujets sont présents, le type de rythme musical ou de rythme intérieur qu'il incarne, etc. Bref, les facteurs déterminant la prise de l'architecture sur la rythmique sont très nombreux et les expériences possibles

presque illimitées. Néanmoins, à travers les différentes expérimentations portant sur la combinaison d'obstacles, une étude s'était démarquée. Celle-ci portait sur des architectures minimalistes conçues à partir d'un obstacle ou de deux obstacles de nature différente, possédant toutes des volumétries simples : une composition de plusieurs plateformes et un escalier, la combinaison d'escaliers, ou encore l'agencement de plusieurs marchepieds de forme allongée, par exemple. L'hypothèse de cette étude se fondait sur les constats liés à la pratique de la rythmique sans obstacle qui révèlent que c'est à travers les notions d'équilibre spatial et de simplicité que l'expérience rythmique est la plus significative pour le sujet. Il s'agissait de vérifier si l'architecture minimaliste (qu'on retrouve aussi dans les *Espaces rythmiques*) permet au mouvement du sujet de rencontrer l'espace acoustique et l'espace environnant dans une proportion égale, favorisant une expérience rythmique prégnante pour le sujet.

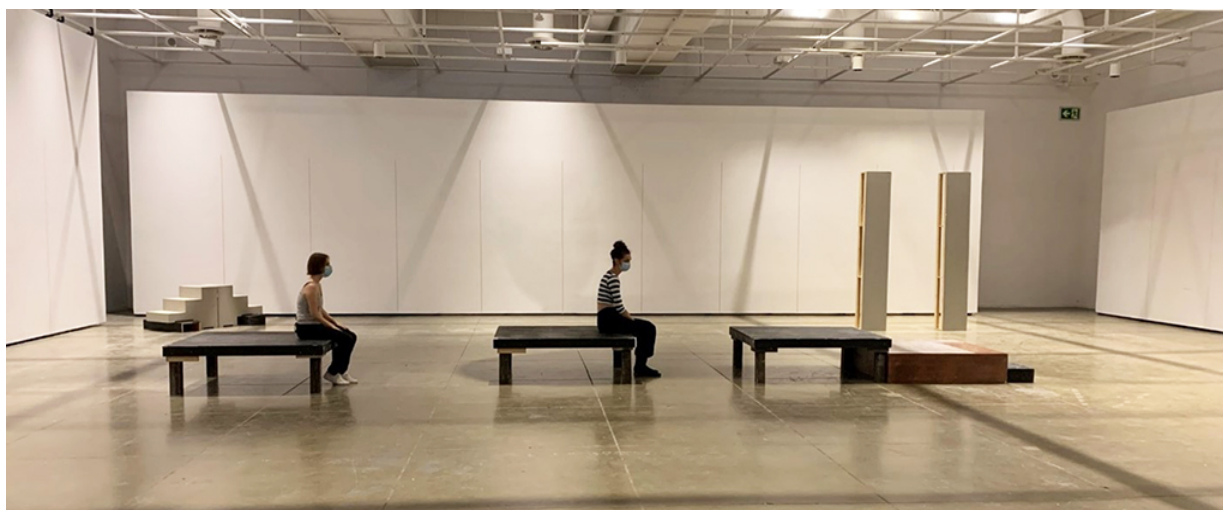


Figure 3.7 Exploration d'une composition faite à partir d'éléments simples et répétés, 2021. Photo : Virginie Gratton

Nous avons découvert que, à l'instar de la musique de Pärt, les architectures conçues dans le studio qui étaient réduites à l'essentiel d'un point de vue formel et rythmique créaient de forts liens internes avec notre mouvement intégral. Ces liens ne nous préservent pas des impacts contraignants des obstacles sur notre mouvement de vie, mais contribuaient néanmoins à créer des fragments spatio-temporels d'équilibre où la puissance de l'espace acoustique (intérieur) égalait celle de l'espace architectural. J'aimerais témoigner personnellement de l'un de ces moments.

Deux escaliers identiques, composés de trois marches, étaient collés dos à dos de sorte à créer un petit palier là où se joignaient les deux marches supérieures. J'expérimentais librement le dispositif sans

musique, montant puis descendant les escaliers, en avançant, en reculant, en me retournant selon diverses cadences, vitesses, accents, etc. Tout d'abord volontaire, mes mouvements, à tâtons, tentaient d'appivoiser le dispositif, de le comprendre, peut-être même de le provoquer dans son sommeil comme s'il allait se réveiller et se révéler à moi. Puis, peu à peu, mon corps se trouvait emporté par le mouvement intrinsèque de l'obstacle, sa résonance, ou plutôt par la rencontre de son mouvement avec le mien. J'éprouvais alors un sentiment semblable à celui que j'avais ressenti lors de l'exercice du toucher de l'espace, dans le sens que j'avais l'impression de vivre une dimension nouvelle, mais, cette fois-ci, une dimension ancrée dans le réel et non abstraite comme l'était l'expérience de l'espace de la rythmique. En l'espace d'un instant, à la fois fragile et déterminant, j'eus le sentiment juste de l'espace-temps, le sentiment de le vivre dans sa globalité : d'une main je m'emparais de l'espace, et de l'autre du temps, puis, à travers le trait d'union de ma rythmique intégrale, mes deux mains se réunissaient et l'espace s'ouvrait : un vivre comme un accord parfait entre mon être et l'espace architectural.

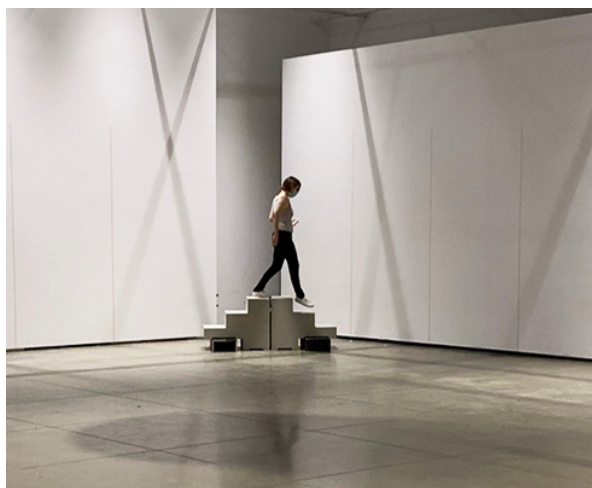


Figure 3.8 Exploration de l'influence de l'escalier sur la rythmique, 2021. Photo : Virginie Gratton



Figure 3.9 Performance de rythmique avec escaliers, Genève, 1935. Photo : Fred Boissonnas. Source : Bibliothèque de Genève

Ainsi, si les obstacles sont agencés de façon à créer une architecture minimaliste, ils peuvent créer des liens internes avec le mouvement intégral des sujets, leur permettant de rencontrer l'espace de la rythmique et l'espace environnant dans un équilibre harmonique, favorisant une expérience architecturale transformative.

En somme, à la lumière des différents exercices effectués dans le cadre des séances collectives et personnelles de rythmique, avec et sans obstacles, nous pouvons conclure que l'introduction d'obstacles

dans les séances de rythmique influence de manière importante le mouvement du sujet. Par leur présence et leur agencement, ils peuvent modifier ponctuellement la structure propre de l'espace de la rythmique, en transformant l'espace libre et homogène en un espace historique et orienté. Ce faisant, ils modifient la rythmique du sujet dans sa relation au temps et à l'espace. Dans cette dynamique de transformation, où le mouvement se modifie et s'ajuste en fonction des limites avec lesquelles il dialogue, le sujet passe de l'expérience de la rythmique à celle de l'espace architectural, et vice-versa. C'est à travers ce va-et-vient, cette recherche d'équilibre entre l'espace intérieur et l'espace extérieur que le corps vivant se déploie et s'ancre dans son environnement. En ce sens, la gymnastique rythmique avec obstacles constitue une pratique de recherche, une terre fertile pour s'aménager une place dans le monde. Ces constats permettent non seulement de comprendre la dynamique spatio-temporelle de la pratique de la rythmique et des *Espaces rythmiques*, mais ils éclairent également les propos d'Appia (1958/1992r) dans *Réflexions sur l'espace et le temps*. Ce court et dense essai, consacré à la dynamique spatio-temporelle de l'art vivant, demeure énigmatique, voire difficilement accessible pour quiconque n'a jamais fait l'expérience vivante de la rythmique avec obstacles. Réciproquement, les propos qui y sont évoqués éclairent ces conclusions et nous portent à croire que les expériences qui nous ont menés à ces constats ont été vécues de manière similaire par le scénographe.

Dans *Réflexions sur l'espace et le temps*, Appia (1958/1992r) explique d'abord que c'est à travers la ligne que s'accomplit la rencontre du temps et de l'espace. Puisque la ligne ne se conçoit qu'avec le mouvement, c'est le mouvement qui réalise cette rencontre. Puis, il évoque deux façons d'appréhender l'espace. La première c'est la « Ligne », qui occupe exclusivement l'espace d'un point à l'autre d'un trajet, idéalité matérielle grâce à laquelle elle peut se lier au temps. Comme le mentionne Boissière (2014), la ligne ici s'éloigne du tracé de la danse comme projection visible. Elle fait plutôt référence à l'idéalité du mouvement rythmique qui se doit d'être libre comme le déploiement de la vie intérieure dont il est issu. Faire l'expérience de l'espace par la ligne, pour Appia, c'est extérioriser ses sentiments et son mouvement de vie intérieure. La deuxième façon, par opposition à la première, c'est « l'Espace hors de nous ». Celui-ci se manifeste de trois manières, soit par un « Matériel » servant à y tracer des lignes, soit par d'autres lignes tracées par d'autres individus ou encore par des obstacles qui bloquent ces lignes. Appia (1958/1992r) précise que le Mouvement pur – « la Ligne idéale » – ne devrait pas rencontrer d'obstacle; conséquemment, « l'Espace hors de lui n'existe que si la Ligne est tracée » (p. 225). Par cette métaphore, Appia affirme deux choses : la première est que le mouvement rythmique, lorsqu'il est pratiqué dans un espace, c'est-à-dire quand il devient visible (lorsque la ligne est tracée), perd automatiquement de son idéalité, tel que nous l'avons

expérimenté : dans le réel, le mouvement rythmique n'est pas indépendant de l'espace dans lequel il se matérialise. La deuxième est que ce mouvement rythmique, qui ne prend son sens pour le sujet que s'il est incarné, nécessite un espace extérieur, démystifiant encore une fois le désir d'Appia d'intégrer des obstacles dans l'espace de la rythmique afin de créer un espace architectural. Cependant, selon Appia, et comme nous l'avons constaté lors de la résidence de recherche, cette réalité spatiale transforme la rythmique du sujet : « Mais les obstacles, les autres lignes que les nôtres [...] constituent une Réalité qui influence nos mouvements et leur enlève, plus ou moins, de leur idéalité » (p. 225). Toujours en conformité avec nos constats, Appia explique l'impact de cette architecture sur notre perception spatio-temporelle et énonce pour la première fois le rôle du système spatio-temporel de la rythmique dans l'art vivant :

Plus l'Espace influencera nos Mouvements (Lignes), moins le Temps aura de puissance. Plus le Temps (musique, par exemple) dominera, moins la qualité de l'Espace hors de nous sera sensible. Donc, ces deux éléments (Espace et Temps) se trouveront très rarement dans un parfait équilibre (idéal) et auront toujours à se subordonner ou à l'un ou à l'autre. Le Mouvement exercé prive la Ligne de son indépendance, accentue la puissance de l'Espace et constitue aussi l'élément social esthétique. C'est là sa grande valeur, qui est une valeur de juste opportunité, et qui, par conséquent, variera constamment; et c'est là la haute portée de la Rythmique. (p. 228)

En évoquant ici l'espace social, Appia clarifie le sens du terme « Mouvement exercé ». Il précise que le mouvement ne se réduit plus à l'expérience vivante du mouvement en soi dans un espace-temps abstrait, mais bien dans un espace-temps extérieur et social. Bien que certains écrits d'Appia soient empreints d'élan patriotique, ce qui pourrait influencer l'interprétation du terme « social », ici, ce terme ne fait allusion ni à une solidarité sociale ou esthétique ni à une réalisation collective. Il fait plutôt référence, d'une part, à l'art vivant et, d'autre part, à l'espace dans lequel cet art se réalise : « L'art *vivant* est social; il est d'une façon absolue l'art social. Non pas les beaux-arts mis à la portée de tous, mais tous s'élevant jusqu'à l'art », soutient Appia dans *L'œuvre d'art vivant* (1921/1988k, p. 390). C'est-à-dire que l'art vivant serait le résultat d'une pratique collective. Si tous ne peuvent la pratiquer en leur propre corps, ils le feront à travers leur âme par l'éveil du sentiment corporel provoqué par ceux qui auront le privilège de l'incarner. Dans le chapitre intitulé « Collaboration » dans *L'œuvre d'art vivant*, Appia explique que celui qui aura ressenti cet éveil, « cette étincelle du mouvement esthétique, éprouvera le désir de la prolonger, de l'établir en des œuvres positives, et non plus seulement en des démonstrations fragmentaires » (p. 392). L'évocation du concept d'expansion, implicite dans l'action de « prolonger » (motif récurrent dans la quête d'espace d'Appia relié à l'éclatement des limites architecturales), l'utilisation du terme « établir » ainsi que le désir d'une œuvre totale et positive (dans le sens de visible) s'éloignant d'une démonstration conventionnelle

laissent peu de doute quant au sens que peut prendre l'espace social. Il signifie l'espace visible de l'existence : l'espace architectural. Ainsi, l'ultime valeur de la rythmique réside dans l'art d'exercer un mouvement de vie *dans* le monde. Et Appia (1958/1992r) de conclure : « De tout ceci résulte que l'Art du Mouvement (*Bewegungskunst*) est justement l'art d'équilibrer [...] les proportions variables des deux espèces de sentiments de l'Espace. C'est l'Art d'une opportunité dans les proportions du Temps et de l'Espace » (p. 225). Ainsi, le sentiment de l'espace à l'intérieur de soi, ici évoqué par Appia, relié à la vie intérieure et musicale, relèverait davantage du « Temps », tandis que l'espace hors de soi se rapporterait plutôt à l'« Espace ».

En conclusion, on peut affirmer que l'Art du Mouvement, c'est-à-dire l'art vivant, prend lieu et forme à travers un espace qui permet d'équilibrer les proportions variables des deux types de sentiment d'espace. En ce sens, on peut en déduire que les *Espaces rythmiques* sont des études de cet équilibre idéal : une architecture visant à permettre au sujet de rencontrer à la fois son espace intime et celui du monde.

3.3 Un regard sur les *Espaces rythmiques*

Comment cette volonté est-elle mise en œuvre dans l'architecture des *Espaces rythmiques*? De quelle manière les deux types d'espace se manifestent-ils et comment leur relation s'articule-t-elle? Afin de répondre à ces questions, nous analyserons d'abord, à travers une lecture visuelle, la matérialisation de « l'espace intérieur » et de « l'espace extérieur », ainsi que la relation de leurs proportions dans les *Espaces rythmiques*.

3.3.1 Donner à voir l'invisible

Au premier regard, on ne perçoit pas de mouvement dans les *Espaces rythmiques* qui composent le corpus à l'étude. Appia n'illustre pas le mouvement attribuable à la vie intérieure et musicale. Aucun élan n'emporte les formes, les volumes et les lignes de force de la composition. Comme le souligne Boissière (2014), « [l]a musique n'a pas ici comme vertu de communiquer voire de stimuler le mouvement; ce serait plutôt l'exact contraire. Une immense impression d'immobilité [...] se dégage de l'ensemble » (p. 87-88). En effet, la droiture des lignes et la stabilité qui se dégagent de la composition architecturale n'expriment aucun mouvement, du moins directement, qui serait lié à l'espace intérieur des sujets. Pourtant, malgré cette immobilité apparente, un mouvement invisible émane des dessins. À ce sujet, Boissière (2014) relaie les observations de l'historien de l'art Arnaud Pierre, qui permettent de mieux comprendre ce phénomène. Dans son article *La musique des gestes : sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction*,

Pierre (2003) analyse le sens du mouvement chez Jaques-Dalcroze, une vision que l'on pourrait également prêter à Appia, qui partage la même conception de la rythmique que le pédagogue. Pierre avance que la notion de geste chez Jaques-Dalcroze possède une dimension perceptive qui implique un sens du mouvement. Celui-ci est désigné par le pédagogue comme le « sens musculaire », et que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de dimension kinesthésique de la perception. Jaques-Dalcroze perçoit le sens musculaire comme un fondement de la sensibilité. À travers la pratique de la rythmique, il établit un lien entre l'audition et le sens du mouvement. Il constate que « les sensations musicales relèvent du jeu musculaire et nerveux de *l'organisme tout entier* » (Jaques-Dalcroze, cité dans Pierre, 2003, p. 99). À l'instar du pédagogue, la découverte de la sensibilité motrice semble conduire Appia à valoriser la dimension kinesthésique de l'espace au détriment de la seule dimension optique (Boissière, 2014). Pour expliquer en d'autres termes cette vision sensible et motrice de l'espace, Pierre cite le peintre Frantisek Kupka. La description que fait Kupka de son propre processus de création exprime bien le sens du mouvement évoqué par Jaques-Dalcroze, mais, surtout, elle dépeint parfaitement les visions d'Appia – les *Espaces rythmiques* –, la part irréductible du mouvement qui s'en dégage ainsi que les rapports entre les deux types d'expériences spatiales qui y sont associés :

Les visions de l'artiste ne se déroulent pas exclusivement sur l'écran paisible de l'œil interne, mais impliquent également le concours du toucher et de la motricité. S'y reflètent toutes nos attitudes, toute la complexité de la mimique, du travail musculaire par lequel nous situons diversement notre corps dans l'espace, modifiant les rapports entre le monde ambiant et le moi physique. (Kupka, cité dans Pierre, 2003, p. 86)

Ainsi, bien que dépourvus de « morphocinèses » (terme employé par Pierre pour qualifier des lignes de mouvement pictural), les *Espaces rythmiques* engagent chez la personne qui les regarde des sensations kinesthésiques; ils appellent un mouvement de vie.

Plusieurs éléments caractéristiques des dessins des *Espaces rythmiques* contribuent à ce phénomène. Ensemble, ils forment deux types de système spatial, soit le système de l'espace intérieur et le système de l'espace extérieur. Le premier système permet le mouvement libre et s'entrelace avec le second système qui, lui, limite ce mouvement. Dans leur fondement, ces deux systèmes trouvent un parallèle direct avec les systèmes spatiaux intérieurs et extérieurs de la pratique de la rythmique avec obstacles. Le premier système est antérieur, dans sa conception, au second système et se manifeste de manière identique dans tous les dessins. Il joue le rôle d'une matrice, un ensemble d'éléments formant une base structurante à partir de laquelle le second système se développe. Ce dernier, en revanche, varie dans sa matérialisation

d'un dessin à l'autre. Le système de l'espace intérieur structure non seulement la composition de l'espace, mais également son expérience. Il prend sa source et se déploie à travers un mode de représentation immersif.

Tous les *Espaces rythmiques* s'appréhendent selon le même type de représentation, soit exclusivement à travers des vues perspectives. Beaucoup plus qu'un mode de communication, ce type de représentation fait partie intégrante du système spatial libre. En effet, les vues perspectives suscitent un mouvement de la part de l'observateur lié à son implication dans l'expérience. Contrairement à la projection orthogonale, qui laisse l'observateur en dehors de l'espace, lui conférant un rôle passif, la vue perspective le plonge dans l'espace : de spectateur, il devient acteur. Ce rôle actif est dû non seulement au mouvement qu'accomplit le sujet lorsqu'il se « déplace » pour *entrer* dans l'espace, mais également au regard subjectif qu'il porte alors sur l'espace appréhendé, car en s'approchant de l'espace, le sujet s'y trouve davantage concerné. Son point de vue vis-à-vis de l'objet, c'est-à-dire sa position, l'immerge dans l'espace. Cependant, c'est surtout sa posture qui lui confère un rôle dynamique et engagé, le déterminant comme sujet actif et non comme un simple observateur. À propos de la vue en perspective, le spécialiste du langage Alain Rabatel (2009) déclare : « [O]n a beau voir du même point, on ne voit malgré tout pas les mêmes choses » (p. 25). Mais les *Espaces rythmiques* sont bien plus que des regards immergés et subjectifs, ils entraînent non seulement la personne de l'observateur dans l'espace, mais engagent également sa vie intérieure. En effet, quelque chose de l'ordre de l'intime se dégage des dessins. On s'y projette, on s'y reconnaît : on y ressent le mouvement de notre être, et son déploiement. Au seuil du cadre des dessins, on ressent sa propre vie intérieure, et plus on s'éloigne du cadre vers l'arrière-plan, plus cette vie s'étend dans l'espace environnant. Lorsque Denis Bablet (1983) décrit les dessins des scénographies d'Appia ultérieures à sa réforme scénique, il évoque, en d'autres termes, ce phénomène : « [P]lus un acteur s'éloigne des spectateurs, plus il devient lui-même personnage décoratif et vit d'une vie extérieure, plus il se rapproche plus sa vie est intérieure » (p. 18). Dans les *Espaces rythmiques*, ce phénomène se produit sous deux conditions, la première étant la perception sensible de sa propre existence à l'entrée de l'espace et la deuxième étant la possibilité que cette vie se meuve librement dans l'espace.

La première condition se réalise grâce à l'utilisation de la vue en perspective à un point de fuite, dont Appia fait usage dans l'ensemble des dessins des *Espaces rythmiques*. À travers le mouvement divergent de ses lignes de fuite, la vue en perspective à un point de fuite renvoie directement à la présence du sujet au seuil du cadre, établissant un écho immédiat. En revanche, une vue en perspective à deux ou trois points de fuite

multiplie les points focaux et, par conséquent, les mouvements divergents de ses lignes de fuite, dispersant l'attention et diminuant l'importance de la présence du sujet. La position globalement centrale du sujet renforce d'autant plus cette présence. Si l'on se réfère à la géométrie spatiale, un point dans l'espace commence à exister quand il est placé à l'intérieur d'un champ visuel. Au centre de son environnement, il est stable et au repos, dominant son champ et organisant autour de lui les éléments environnants. Si le point est déplacé hors du centre, son champ gagne en force et s'impose vis-à-vis de la présence de ce point (Ching, 1996). Le même phénomène se produit dans le cas des *Espaces rythmiques*. Comparable au point, la position centrale du sujet augmente la force de sa propre présence au détriment de celle de son champ spatial. De plus, d'après la hauteur de l'horizon, on remarque que le sujet se tient debout, les deux pieds sur le sol. Cette posture active suggère que le sujet est disposé, voire déjà en marche, contribuant ainsi à la perception d'un mouvement de vie. Un autre aspect caractérise les dessins des *Espaces rythmiques*. Ils sont tous composés de manière à donner à voir des « objets ouverts », c'est-à-dire que les vues sont créées de façon à ce que les éléments architecturaux présentent des angles rentrants et non saillants, ce qui a pour effet d'ouvrir l'espace. Les espaces négatifs provoquent un appel, un appel au mouvement, à la vie, à l'existence.

Afin d'assurer la libre expansion de ce mouvement, Appia met en œuvre une structure ample, soit dotée de Hauteur, de Profondeur et de Largeur. Il est important de souligner que, dans le contexte des *Espaces rythmiques*, ces dimensions ne se réduisent pas à des constructions visuelles ou à des conventions de représentation : elles constituent des qualités spatiales et symboliques propres à l'espace de la rythmique. Ainsi, bien que l'analyse s'appuie sur des indices visuels, ces dimensions sont examinées dans leur rôle structurant l'ampleur de l'espace et qualifiant la relation sensible entre le corps mouvant et l'espace.

La première composante de cette structure est la trame tridimensionnelle. Celle-ci prend forme à travers la composition volumétrique et la matérialité de l'architecture. À travers les lignes des joints des blocs de pierre organisés orthogonalement et les joints des dalles de sol, une trame tridimensionnelle se révèle. La trame formée par les blocs est globalement carrée, tandis que celle des dalles au sol adopte une forme rectangulaire. À première vue, le choix de la géométrie des dalles pourrait sembler anodin. Cependant, tel que démontré avec *Clair de lune* (fig. 3.10-3.12, p. 124-125), si on remplaçait les dalles oblongues par des dalles carrées, l'espace perdrait en profondeur et se contracterait. Ce changement de géométrie entraînerait une réduction de la longueur des dalles, nécessitant l'ajout de lignes horizontales supplémentaires. Ces nouvelles lignes, parallèles au plan de vision, affaibliraient l'impact des lignes

perpendiculaires, qui, auparavant, guidaient le regard dans la profondeur de l'espace. L'effet serait une perception de l'espace plus plat et moins dynamique. Si, en revanche, on supprimait complètement les traits délimitant chaque dalle au sol, l'espace perdrait presque toute sa profondeur, se transformant en une surface plane où le regard ne trouverait plus de points d'attache pour s'y projeter, et le corps d'élan pour y entrer.

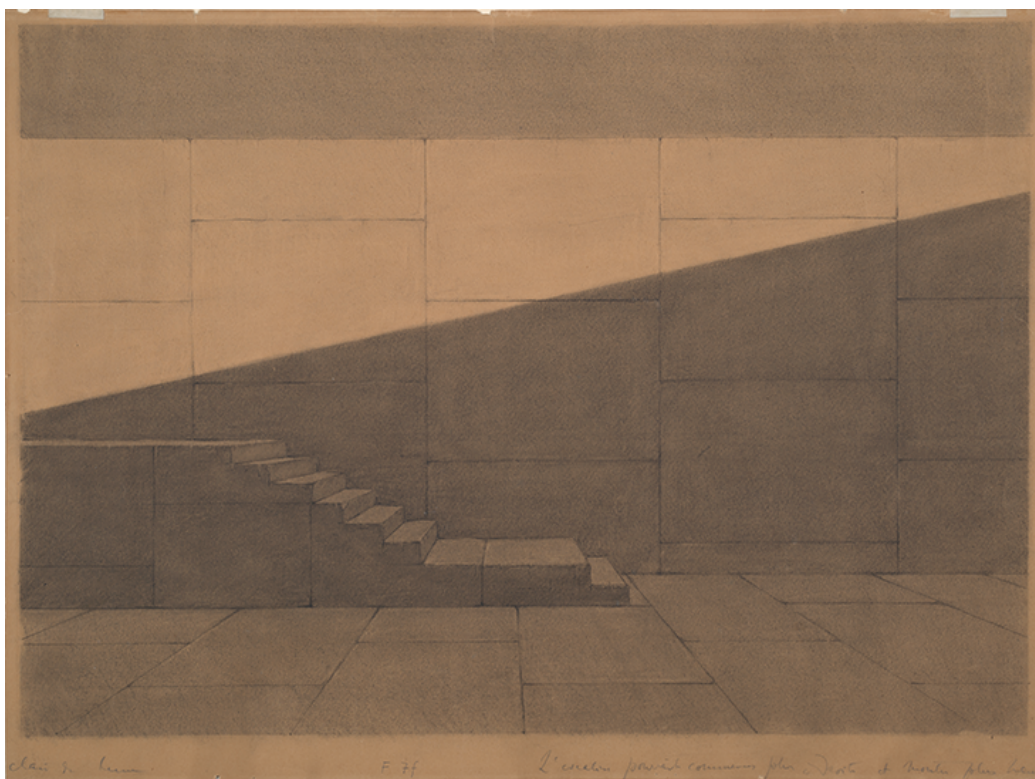


Figure 3.10 Adolphe Appia, *Clair de lune*, 1909. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/026-AM

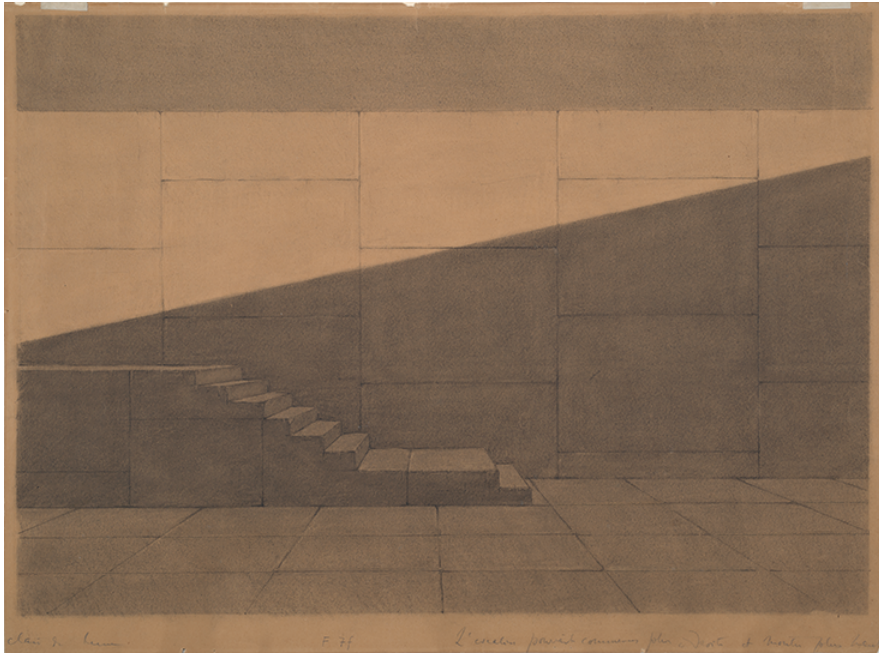


Figure 3.11 Adolphe Appia, *Clair de lune* avec dalles carrées

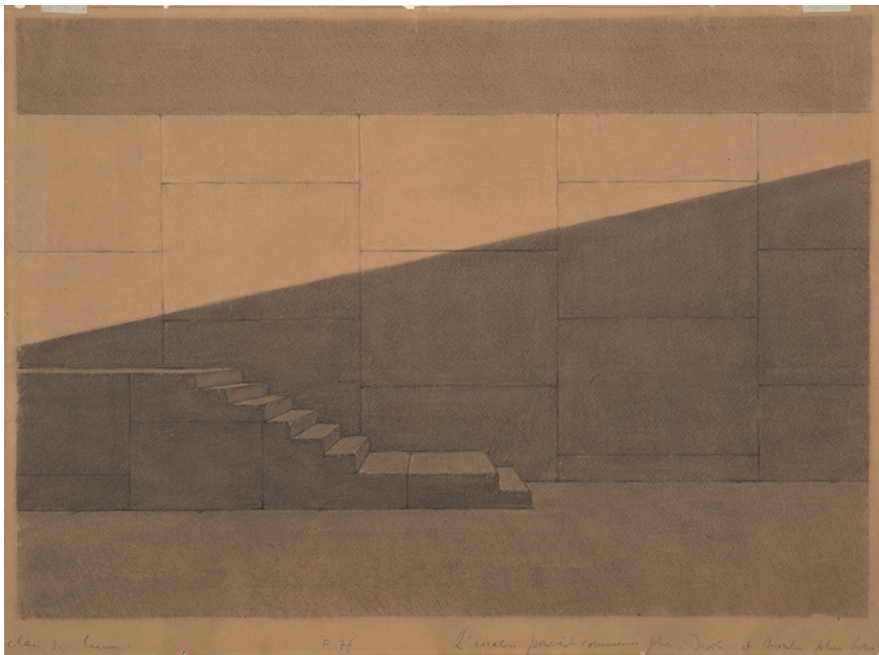


Figure 3.12 Adolphe Appia, *Clair de lune* sans dalles de sol

Bien que les joints des pierres du plan du sol ne soient pas exactement alignés avec les joints des blocs de pierre de manière à créer une matrice idéale dans sa forme, l'ensemble des lignes suggère une trame unique tridimensionnelle qui s'ouvre et se déploie dans l'espace. Ainsi, à l'instar du mouvement de vie qu'elle rend possible, cette trame n'a pas un rythme mécanique – parfaitement régulier – mais un rythme vivant.

Tout d'abord, en ce qui concerne la trame formée par les murs parallèles au plan de vision, les plans qui la composent s'étendent, dans presque tous les cas, au-delà du cadre. Leurs limites demeurent donc indéfinies. Conséquemment, c'est au sujet d'en déterminer : naturellement, celui-ci prolongera librement en imagination les lignes, les plans et les volumes, emportant du même fait son propre mouvement de vie dans l'ampleur de l'espace.

En ce qui a trait à la trame du plan du sol, elle s'étend la plupart du temps en largeur et en profondeur. De manière générale, elle se matérialise ainsi : latéralement, par l'intermédiaire des dalles (sol et terrasses), elle tend de part et d'autre, ses lignes structurantes disparaissant au-delà du cadre. À l'avant-plan, par l'entremise des dalles de sol, la trame s'étire derrière le sujet, voire bien au-delà. À l'arrière, Appia use d'une autre stratégie. Ne se prolongeant pas à l'arrière-plan vers l'infini, les dalles ne permettent pas le déploiement arrière de la trame. Néanmoins, celle-ci se poursuit visuellement. Quelques lignes horizontales – des traits marquant la limite des rebords des terrasses ou des paliers – font écho à celles des dalles de sol sur lesquelles se tient le sujet à l'entrée de l'espace. Dans un mouvement rythmique et ascendant, elles assurent une continuité du plan horizontal, et du même fait, confèrent une profondeur à l'espace. À l'exception de *Clair de lune* (fig. 3.10-3.12), ce mouvement culmine par une ligne d'horizon qui lui fait écho.

Cependant, la profondeur dont il est ici question n'est pas une profondeur perspective. Il ne s'agit ni d'un effet de fuite, ni d'une illusion géométrique. Bien qu'elle soit construite selon les règles de la perspective classique, elle n'agit pas comme un dispositif spatial. Elle joue plutôt le rôle d'un point d'appui visuel, intégré à un arrière-plan abstrait – voire opaque – dans lequel aucun repère d'échelle ne permet au sujet de s'y projeter. Le fond ne suggère pas une percée visuelle, mais une profondeur sensible qui échappe aux conventions perspectivistes. Comme le souligne Merleau-Ponty (1964a) à propos de l'espace pictural (plus particulièrement celui de Cézanne), la profondeur n'est plus une troisième dimension, un recul dans le lointain, elle est la substance même de ce qu'on voit. On remarque d'ailleurs que les traits de pierre formant la trame des murs perpendiculaires au plan de vision s'estompent progressivement à mesure qu'ils se rapprochent de l'horizon, glissant peu à peu vers une forme d'abstraction, à l'image de l'arrière-plan. Ainsi,

la trame du sol et la ligne d'horizon qui lui fait écho ne guident pas le regard vers un lointain infini : elles ne s'inscrivent pas dans une relation de continuité linéaire. La ligne d'horizon ne dirige pas, elle soutient. Elle devient un point d'ancrage dans l'espace, non pas pour aspirer le mouvement du sujet vers l'infini, mais pour contribuer au mouvement d'entrée du sujet dans l'espace – son élan. Elle invite le sujet dans une profondeur potentielle sans pour autant lui imposer une direction, une fois entré, car l'arrière-plan dans lequel elle s'inscrit contribue à structurer un espace libre, ample et homogène : l'espace de la rythmique. En ce sens, la profondeur dans les *Espaces rythmiques* se déploie dans le temps du mouvement, et non dans un temps historique, comme cela aurait été le cas si la trame du sol s'était poursuivie vers un lointain dans lequel le sujet aurait pu se projeter. Il est à souligner que le mouvement d'entrée dans l'espace est renforcé par la succession de plans parallèles au plan de vision et de volumes qui structurent la progression du mouvement. L'utilisation de la perspective atmosphérique (utilisée dans l'ensemble des dessins) amplifie cette dynamique; par le dégradé progressif des couleurs, culminant vers une lumière claire, ainsi que par l'adoucissement des contours, Appia marque le mouvement hiérarchique des plans et des volumes qui la structurent. *Porte à gauche* (fig. 3.13) et *Ouverture* (fig. 3.19, p. 140) en sont des exemples éloquentes.

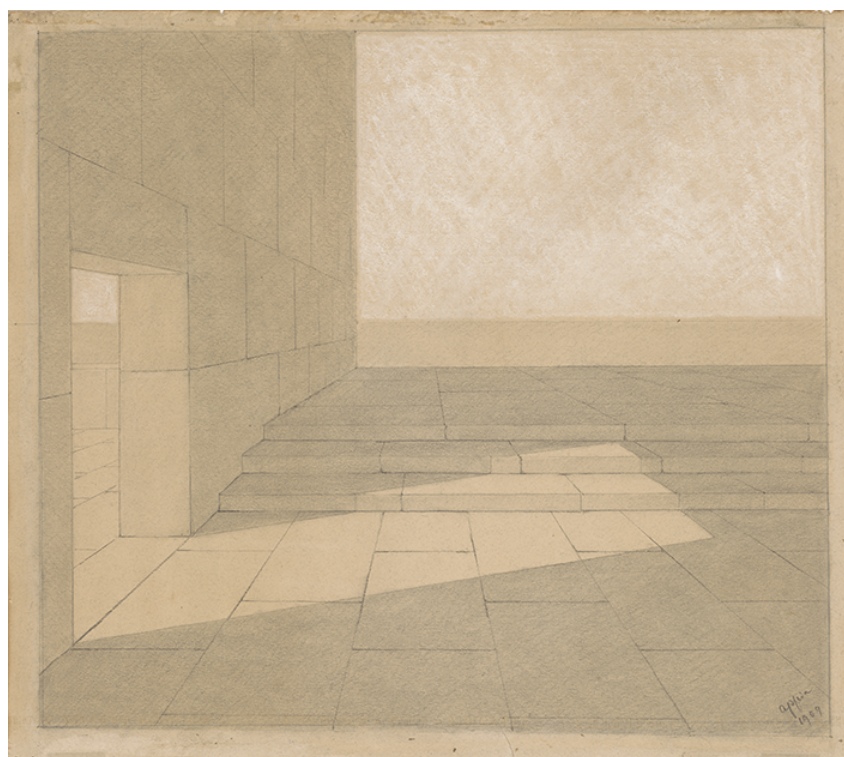


Figure 3.13 Adolphe Appia, *Porte à gauche*, 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0051

En somme, la trame tridimensionnelle favorise le mouvement de vie du sujet, et ce, dans une dynamique expansive. Elle prend forme à même la volumétrie des *Espaces rythmiques*. Réciproquement, à travers elle, l'espace extérieur prend forme : le sol, les escaliers, les plateformes, les terrasses et les murs y émergent et se déploient. Les obstacles qui organisent l'espace extérieur participent dès lors à la vie du mouvement intérieur et à la structure de son espace. Diamétralement, comme des bras ouverts, les volumes se tendent vers l'illimité et s'y mesurent. C'est dans cette articulation architectonique entre l'espace intérieur et l'espace extérieur que la dimension diamétrale des *Espaces rythmiques* se manifeste. Comme le souligne Boissière (2014), le terme *architectonique* fait ici référence au sens donné par Carl Einstein (2019), soit l'érection de volumes. Celle-ci précise que l'architectonique des *Espaces rythmiques* ne se réfère pas uniquement à l'art de l'architecture. « Rapportée à la mesure et à l'existence, l'architectonique a le sens d'une base, d'un support ou encore d'un fond » (Boissière, 2014, p. 118). Elle offre au sujet une opportunité de déployer son mouvement de vie, un moyen d'entrer, d'être présent au monde, rejoignant ici la notion de Dimension de Heidegger (1951/1980b), « cette mesure diamétrale qui nous est assignée et par laquelle l'entre-deux du ciel et de la terre demeure ouvert » (p. 233).

3.3.2 Le passage comme ouverture

Cette brèche décrite par Heidegger fait écho à ce dont parle Henri Maldiney concernant l'espace à propos de « l'Ouvert » (Boissière, 2014, p. 119). S'opposant à la fermeture, à la limite et à la réclusion, « L'Ouvert est le où de ce qui a lieu d'être. Ce qui se lève, en lui, c'est cette présence d'absence à laquelle s'envisage notre transpassibilité » (Maldiney, 2010, p. 451). La notion de transpassibilité désigne l'ouverture de l'existant. Il se réfère à ce qui apparaît de manière imprévisible et qui est étranger à l'ordre du probable ou du possible (Maldiney, 1997, p. 419). L'ouvert est le lieu de l'apparaître où la surgissance devient possible. Quoiqu'il soit « hors du monde », qu'il ne puisse être appréhendé par la raison ni représenté, l'ouvert est bel et bien sensible dans les *Espaces rythmiques* : « L'art est la transmission du vide en l'ouvert », déclare Maldiney (2010, p. 55). Comme espaces intermédiaires, présents et hors du monde, les *Espaces rythmiques* rejoignent à plusieurs égards l'ouvert tel que l'entend Maldiney.

Tout d'abord, ils partagent une dimension irréductible, énigmatique. Comme le souligne le philosophe Jean-Pierre Charcosset (2010) dans son article *Vers l'ouverture*, Maldiney parle lui-même du « mystère de l'Ouvert » (p. 161). De plus, les *Espaces rythmiques* et l'ouvert sont tous deux caractérisés par le mouvement. Lorsque Maldiney (1964) évoque le poème *La promenade à la campagne* d'Hölderlin (1967), dans lequel ce dernier écrit à Landauer, « Viens dans l'Ouvert, ami ! » (p. 803), il souligne lui aussi qu'« il faut

partir pour être » (p. 17). Cette déclaration suggère que l'ouvert se réalise dans un mouvement. Puis, Maldiney (1964) précise : « Tout a lieu dans l'éclaircie d'un saut » (p. 17). Ce saut est une brèche qui se fait mouvement, une déchirure dans la virginité du monde (ou dans l'illimité, l'informe, comme le nomme Appia) à partir de laquelle un « vide se fait jour » (Maldiney, 1964, p. 17). La notion de déchirure, qui revient souvent chez Maldiney, est soulignée par Charcosset (2010). Ce dernier fait référence, entre autres, à une citation d'André du Bouchet, reprise par Maldiney : « La déchirure? Non, le jour de la déchirure » (cité dans Charcosset, 2010, p. 163). Cette image décrit bien cet entre-deux, le lieu de toute naissance. Bien que le terme *jour* fasse référence à la naissance et qu'*éclaircie* soit employé dans le sens d'ouverture, il est évident que la lumière est au cœur de ces deux phénomènes et de la notion de l'ouvert. De la même manière, je crois que la lumière joue un rôle essentiel dans la capacité des *Espaces rythmiques* à offrir une entrée dans l'existence : l'architectonique, permettant la mesure diamétrale à partir de laquelle l'ouverture du monde peut s'accomplir, rend possible la vie du mouvement. Par la mesure, l'architectonique permet au mouvement sa naissance, par ses limites – comme fond et support – il assure son déploiement. L'architectonique ne peut donner vie qu'à condition de s'offrir comme un appui au mouvement : celui de la lumière, et, dès lors, celui du corps vivant. Car la lumière donne la possibilité au mouvement de se manifester; c'est à travers elle qu'il « acquiert forme et expression » (Appia, 1932/1988g, p. 168). C'est à cette condition que la vie surgit des *Espaces rythmiques* et qu'ainsi ils nous sont donnés comme les lieux de l'ouvert. Maldiney (1973), qui fait souvent référence à Erwin Straus, avance que c'est dans le sentir que cette rencontre de l'ouvert s'accomplit. Dans sa réflexion sur le sentir comme ouverture, Maldiney (1973) énonce à propos de l'art : « [L]'art est la vérité du sentir » (p. 153). Afin d'illustrer cette affirmation, comme le mentionne Charcosset, Maldiney s'appuie sur une formule inscrite à l'archevêché de Ravenne : « C'est ici qu'est née la lumière ou que, captée, elle règne libre » (Maldiney, cité dans Charcosset, 2010, p. 8). Cet énoncé fait écho au rôle de l'architectonique dans les *Espaces rythmiques* : c'est dans l'articulation architecture-mouvement, un mouvement expansif (de l'espace intérieur à l'espace extérieur) et inséparable de la lumière, que l'ouvert se manifeste. Il s'agirait donc pour Appia, dans sa quête de l'espace, pour reprendre le titre de l'article de Jean-Pierre Charcosset (2010) à propos de l'ouvert de Maldiney, d'aller vers *l'ouverture*. Pour expliquer ce mouvement, Charcosset propose de partir des propos de Matisse concernant Turner :

Je me dis quelquefois que nous profanons la vie : à force de voir les choses, nous ne les regardons plus. Nous ne leur apportons que des sens émoussés. Nous ne sentons plus. Nous sommes blasés. Je me dis que pour bien jouir, il serait sage de se priver. Il est bon de commencer par le renoncement, de s'imposer de temps en temps une cure d'abstention.

Turner vivait dans une cave. Tous les huit jours, il faisait ouvrir brusquement les volets, et alors quelles incandescences! Quels éblouissements! Quelle joaillerie! (Matisse, 1972, p. 289)

Ce phénomène de transformation décrit par Matisse implique la notion de passage : un avant et un après correspondant à la transition du fermé à l'ouvert; un mouvement intrinsèque à la naissance, celui de l'éveil, un éveil au sentir, tel que le souligne Charcosset (2010, p. 3). Cependant, comme l'explique ce dernier, pour Maldiney (2007), cette épreuve ménagée par Turner n'est pas appropriée : « Il n'y a pas de porte à ouvrir pour entrer dans l'Ouvert. Car la porte elle-même, qu'elle soit ouverte ou fermée, ne peut apparaître qu'en lui » (p. 184). Si cette épreuve est jugée inadéquate par Maldiney, elle renvoie néanmoins au phénomène de passage, faisant écho avec l'Ouvert. Pourtant, paradoxalement, Maldiney (1973) fait référence à un avant et un après à propos de l'Ouvert, lorsqu'il écrit à propos de Cézanne, comme le relève Charcosset (2010, p. 165) : « Cézanne commence avant qu'il y ait pour nous des choses, avant que la phénoménalité universelle n'ait cristallisé en objets » (p. 227). Toujours est-il que l'épreuve du passage nécessaire au phénomène de l'ouvert, tel que décrit par Turner, est des plus éloquents dans les *Espaces rythmiques*. Tout d'abord, elle est énoncée de manière littérale dans le diptyque *Avant qu'une main invisible ouvre la porte* (fig. 4.27, p. 209) et *La Porte ouverte* (fig. 4.28, p. 205), deux dessins qui présentent deux temporalités différentes d'un même lieu, soit avant et après l'ouverture d'une porte. Dans le premier dessin, l'espace est totalement clos, très sombre; l'espace semble en attente, une attente inquiétante. Dans le second dessin, la lumière pénètre l'espace; l'espace s'éveille et semble plus rassurant. Non seulement l'ouverture est manifeste par le passage de l'espace fermé à l'espace ouvert, mais elle se révèle également à même l'espace rythmique *La Porte ouverte*. En effet, la porte qui y est suggérée (qu'on ne voit pas directement) se trouve à l'extrémité d'un court passage. Le sujet se trouve donc appelé – par l'efficace de la lumière – à traverser littéralement un passage, à aller « vers l'Ouvert ». Le reflet de la lumière sur le bas de la porte marque d'autant plus cet appel de l'ailleurs, ponctuant son seuil. De plus, le titre du dessin *Avant qu'une main invisible ouvre la porte* souligne la nature énigmatique, voir magique du phénomène du passage. La notion d'ouverture est aussi représentée de manière explicite dans le diptyque *Ciel fermé* (fig. 3.14, p. 131) et *Trois marches* (fig. 3.15, p. 131), deux espaces très semblables qui dialoguent par leur ouverture. *Ciel fermé* représente un passage dont l'issue semble a priori fermée (l'escalier débouche sur un mur), tout comme le plafond (tel que le titre du dessin l'indique), alors que dans *Trois marches*, l'escalier ouvre directement vers l'extérieur.

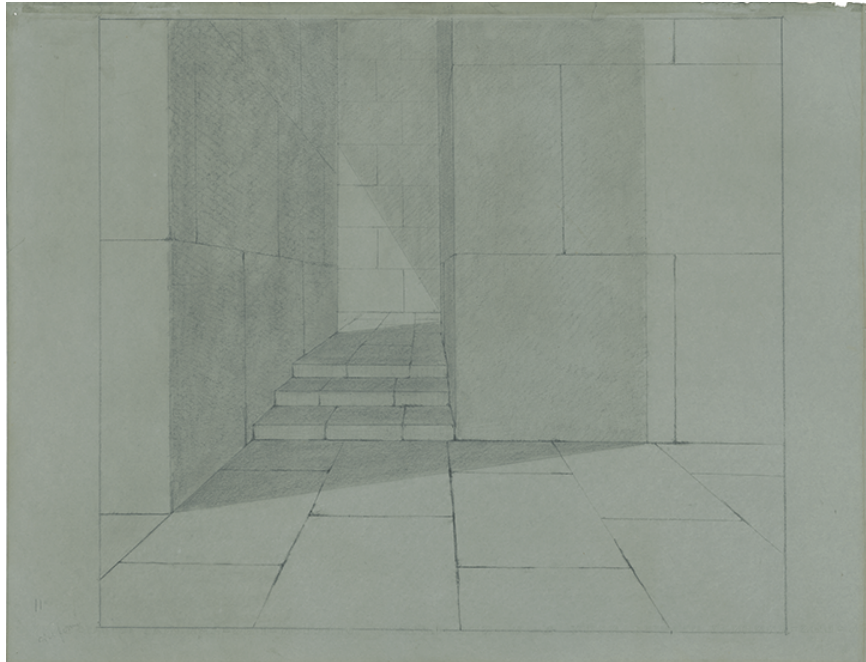


Figure 3.14 Adolphe Appia, *Ciel fermé*, v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0005

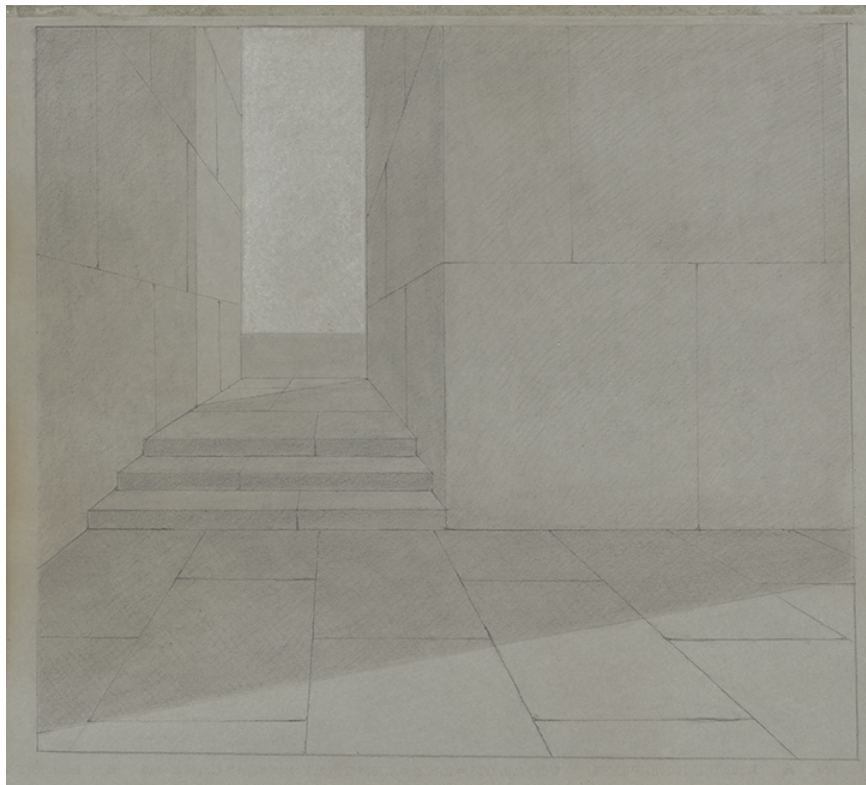


Figure 3.15 Adolphe Appia, *Trois marches*, v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0006

Mais hormis ces deux diptyques, la notion de passage se manifeste principalement dans les *Espaces rythmiques* par la présence des obstacles. Ce qui nous amène au second système des *Espaces rythmiques* relatifs à l'espace hors de soi, soit la structure qui modifie le mouvement libre intérieur. En effet, chez Appia, il ne s'agit pas de sortir du clos, d'un espace fermé telle une boîte, mais plutôt de trépasser une barrière, une limite. Ces obstacles (escaliers, murs et piliers), érigés parallèlement ou perpendiculairement au plan de vision, organisent un parcours orthogonal. Excepté pour *Neuf piliers* (fig. 3.20, p. 141), où les obstacles forment une barrière physique infranchissable (mais que l'imagination peut traverser), ils n'empêchent jamais d'accéder à un espace. Bien que les obstacles obstruent visuellement une fraction de l'espace, il est possible de les contourner. Dans un mouvement ascendant, un jeu d'escaliers, de plateformes et de terrasses assure ce contournement et permet d'accéder à cet ailleurs. Ainsi, le mouvement du sujet est momentanément et ponctuellement contraint, mais son déploiement n'est pas compromis. Certains éléments peuvent varier (le nombre et la hauteur des marches et des paliers, par exemple), mais le procédé demeure le même dans l'ensemble des *Espaces rythmiques*. Celui-ci est particulièrement explicite dans *Les cyprès* (fig. 3.25, p. 149). Afin de *sortir* de cet espace enclavé, Appia utilise un jeu de blocs massifs et d'escaliers qui permet au sujet de contourner par l'arrière les deux murs latéraux qui cintrent l'espace. La manière dont Appia applique ce procédé dans *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142), *Scherzo* (fig. 3.3, p. 109) et *Idem* (fig. 4.32, p. 210) est particulièrement singulière par rapport à l'ensemble du corpus. Au lieu de dévier latéralement les obstacles, Appia invite le sujet à les surmonter littéralement, c'est-à-dire qu'il invite le sujet à se promener sur les murs. Pour ce faire, Appia découpe à même les murs des marches, des plans inclinés et des paliers qui assurent la continuité du mouvement du sujet. Ainsi, même si l'accès aux espaces qui se situent aux pieds des murs semble inatteignable, une fois sur les murs, il est possible de les rencontrer du regard. Il est à noter qu'à l'origine, dans les cours de rythmiques, les escaliers étaient envisagés exclusivement comme des obstacles et que, dans les *Espaces rythmiques*, leur rôle se transforme; ils assurent maintenant la continuité du mouvement.

Dans *Clair de lune* (fig. 3.10-3.12, p. 124-125) et *Neuf piliers* (fig. 3.20, p. 141), l'ouvert se manifeste, certes, par le franchissement d'un seuil articulé par un obstacle, mais un autre phénomène participe à l'ouverture : le retournement spatial. Dans *Clair de lune*, un mur se dresse devant le sujet créant un fond impénétrable. Bien qu'il semble possible de contourner ce mur par l'escalier disposé devant, sa présence entrave tout mouvement du regard et du corps vers le lointain. Par ce dispositif, Appia retourne l'espace vers l'observateur qui s'ouvre alors vers lui, tout en l'enveloppant par son mouvement de repli. Cette ouverture, engendrée par l'obstruction du mur, s'articule avec la possibilité de franchir cette même limite. Le sujet se

trouve en effet dans une tension entre un espace qui s'ouvre potentiellement devant lui (en contournant le mur) et un espace qui s'ouvre vers lui. On retrouve également ce phénomène dans *Neuf piliers*. Bien que le regard (et l'imagination) puisse traverser le mur de piliers, ce dernier agit aussi comme une barrière qui retourne l'espace. Ce mouvement est d'autant renforcé par la lumière. Érigées, les colonnes possèdent le même rythme lumineux qu'elles dessinent au sol par leurs bandes d'ombres projetées, accentuant le mouvement de repli. Ce jeu de clair-obscur retourne l'espace et le projette vers l'avant. Ce phénomène de retournement dans *Clair de lune* et *Neuf piliers* rappelle les icônes liturgiques dotées d'un fond doré qui apparaît surtout dans les icônes byzantines (VI^e-VII^e siècle) puis devient un élément symbolique central à partir du XII^e siècle, notamment dans les iconostases³⁷ des églises orthodoxes. Le fond doré n'est pas un arrière-plan ornemental; il est ce champ lumineux sans origine et sans lieu, qui advient dans l'expérience du sentir : malgré son opacité et sa planéité apparentes, il ouvre l'être à un espace-temps hors du quotidien. Lorsque ce fond se retourne vers les fidèles, il ne reflète pas seulement une lumière divine : il ouvre un espace de l'ordre du sacré. Cet espace n'est pas celui d'une profondeur mesurable ou d'une perspective linéaire; c'est un espace de l'ordre de l'ouvert, au sens malinéen. En ce sens, les fonds créés par les obstacles frontaux dans *Neufs piliers* et *Clair de lune*, agissent comme des passages, une potentielle ouverture au monde, à l'instar des icônes et des iconostases, considérées comme des portes vers le monde divin.

De plus, il est important de mentionner que la présence manifeste des obstacles est valorisée par la vue en perspective à un point de fuite utilisée par Appia. Induisant une vision frontale, ce type de représentation accentue l'expressivité de la contrainte exercée par les obstacles. Présentés frontalement, ils arrêtent le regard – le point de fuite demeurant hors d'atteinte – et entravent le mouvement du sujet qui y est projeté. De plus, grâce à la perspective à un point de fuite, les lignes verticales et horizontales des plans parallèles au plan de vision conservent leur idéalité; en d'autres termes, les murs conservent leur rigidité formelle, accentuant ainsi leur caractère contraignant.

Ainsi, en invitant le sujet à contourner, surmonter ou traverser ces barrières, les obstacles organisent le mouvement du sujet et l'invitent à dépasser les limites qu'ils imposent. Cette dynamique, qui combine

³⁷ Une iconostase est une cloison de bois ou de pierre, ornée d'icônes, qui divise l'espace sacré (réservé au clergé célébrant) du reste de l'église (où se tiennent les fidèles et le clergé non-célébrant), dans les églises de rite byzantin, particulièrement orthodoxes (Van Staen, 2021).

contrainte et dépassement, fermeture et ouverture, engage le sujet dans un mouvement d'éveil, où chaque étape, chaque passage, devient une potentialité d'ouverture dans le monde.

En ce sens, les *Espaces rythmiques* constituent des dispositifs de transition. Par l'articulation de l'espace intérieur et extérieur, l'architecture s'érige, pleine et rigide, dans la virginité du monde; le vide, le rien. Cette importance du vide et de l'ouvert relative à l'existence, définie par les peintres chinois comme un « entre-espace qui circule dans tout l'espace », a été évoquée par Maldiney à de nombreuses reprises lors d'entretiens sur la ville et l'architecture où il abordait la question du contexte du lieu et de l'architecture, comme le souligne Chris Younès (2017) dans son article *L'événement rythmique : apport de la philosophie de Maldiney pour la pensée de l'aïsthesis en architecture*. Selon Maldiney, le vide (d'une place ou d'une rue, par exemple) est comme un lieu plein-vide et non un espace vide circonscrit par du plein. En ce sens, on pourrait qualifier l'architecture des *Espaces rythmiques* d'entre-espace se déployant dans un lieu plein-vide : une architecture, un fond forgé par le sol et les murs, qui transperce, traverse et se déploie dans le vide, entre ciel et terre. À cet égard, Maldiney (1993) soutient que l'existence est fondamentalement traversée par un fond qui la dépasse, mais qu'elle doit ouvrir ce fond pour s'accomplir pleinement : « La notion de vide et du rien réapparaît toujours au cœur de l'existence [...] comme ce à partir de quoi elle a à être; *ouvrir le rien* » (p. 23). Cette brèche dans la complétude du monde advient hors du temps et hors du monde. Cette notion du vide chez Maldiney s'apparente à la notion de « l'Espace du paysage » chez Straus (1930/1992). Celui-ci est envisagé comme la spatialité primordiale. Il est dépourvu de tout système de repères. À l'instar de l'ouvert et de l'espace du paysage, les *Espaces rythmiques* ne sont pas des espaces orientés car ils sont hors du temps : ils sont issus de l'espace de la rythmique, un espace présentiel. Ils ne sont pas non plus des espaces géographiques car ils sont hors du monde : il n'existe aucune distance entre le lieu dans lequel ils s'inscrivent et notre propre présence; entre cette terre originaire baignée de lumière sur laquelle nous marchons et la naissance de notre être qui advient au-delà du vide, du néant ou des « ténèbres », pour reprendre les termes d'Appia.

3.3.3 Hors du monde

Quand on regarde les *Espaces rythmiques*, ils nous apparaissent hors du monde, insituables. Plusieurs éléments contribuent à cette perception. Tout d'abord, la nature indéterminée de l'environnement dans lequel leur architecture s'inscrit (hormis *Les cyprès* [fig. 3.25, p. 149], qui, par la représentation d'un arbre et, de surcroît, par son essence, situe davantage l'espace). En effet, le contexte demeure insaisissable, car difficilement perceptible. Non seulement les vues ne nous donnent pas de vision d'ensemble qui permettrait

de saisir la globalité de l'espace et donc l'identité du lieu, mais là où il serait possible de voir, de comprendre, Appia semble occulter l'espace délibérément. Il érige des murs qui cachent partiellement ou totalement les espaces adjacents aux fragments qu'il révèle. Un autre facteur qui rend le contexte difficilement saisissable est la relation poreuse que ce dernier entretient avec les éléments architecturaux. Similaire à celui des obstacles, son langage interpénètre, à même la composition, celui de l'architecture. Les lignes, les plans et les volumes s'entremêlent. Le fond et la forme parfois même se confondent totalement, comme c'est le cas, par exemple, de *L'Escalier* (fig. 3.22, p. 142) et de *Dépendance* (fig. 4.26, p. 208). Dans ces deux exemples, d'immenses plans verticaux sont érigés entre le territoire promis par la ligne d'horizon et les escaliers qui y mènent. Ces obstacles se tiennent dans un entre-deux; à la fois ils font partie intégrante de l'environnement duquel ils semblent émerger, comme des profondeurs de la terre, et à la fois ils semblent appartenir aux autres éléments architecturaux qui s'insèrent dans cet environnement. En bref, ils possèdent une double identité : architecture et nature. L'ambiguïté alimente la perception d'un *ailleurs*. L'environnement dans lequel Appia insère ses obstacles est-il naturel ou construit? Dans *L'escalier* et *Dépendance*, ne perçoit-on pas deux lignes horizontales en dessous de l'horizon (dans la partie gauche inférieure), suggérant les traits d'un miroir créé par la surface d'une étendue d'eau? À moins que ce ne soit tout simplement des joints de maçonnerie? Quoi qu'il en soit, Appia nous maintient délibérément dans le mystère quant au lieu des *Espaces rythmiques*. Le seul indice donné par le scénographe est la ligne d'horizon qui indique qu'à l'arrière-plan l'espace est dégagé. Mais rien ne permet de saisir la nature de cette étendue. Elle demeure énigmatique, tout comme la ligne d'horizon. De toute manière, il ne s'agit pas ici d'interpréter les lignes de l'espace, ce n'est pas un exercice d'herméneutique. La ligne d'horizon n'indique pas, elle suggère, ou plutôt elle ouvre vers un espace de l'ordre de l'existence, un espace philosophique. À propos de la ligne d'horizon des *Espaces rythmiques*, Serge Volkonski écrit dans son article intitulé *Adolphe Appia* : « Le sens philosophique de cette ligne est infini, visible, mais inexistante en réalité » (Volkonski, 1912, cité dans Bablet-Hahn, 1988a, p. 247).

Un autre élément qui contribue fortement à la perception d'un espace hors du monde est le langage architectural. Étant donné l'ambiguïté de l'expression formelle de ce langage, à la fois classique et moderne, les *Espaces rythmiques* semblent appartenir à un autre temps. Son vocabulaire fait référence à l'architecture de la Grèce antique par l'utilisation de dalles et de blocs de pierre massifs ainsi que par la présence de la colonnade. Les dessins des *Espaces rythmiques* faits sur les canevas beiges et chamois, tels que *Terrasse avec trois piliers* (fig. 4.29, p. 213), renforcent cette référence, car la couleur blanc sablé des éléments architecturaux rappelle celle de la castine ou du marbre blanc utilisés principalement à la

période classique de la Grèce antique. Cependant, les éléments verticaux représentés se distinguent des colonnes classiques. Ce sont en fait des piliers (Appia les nomme d'ailleurs ainsi); leur section n'étant pas circulaire et leur style ne correspondant à aucun ordre de l'antiquité. Dépourvus d'éléments décoratifs, de base et de chapiteau (du moins on ne les voit pas), ceux-ci demeurent épurés dans leur expression, conférant un côté moderne à l'architecture. Les autres éléments architecturaux, soit les escaliers, les murs, les plateformes et les terrasses s'expriment également à travers un langage sobre et dépouillé. Lorsqu'ils sont de couleur grisâtre (dans le cas des canevases bleutés, tels que *Terrasse avec trois piliers* leur matière peut s'apparenter à du béton³⁸, ce qui accentue leur caractère moderne.

En ce qui a trait à la composition spatiale, on retrouve des principes de composition de l'architecture de la Grèce antique. L'exemple le plus éloquent est *Espace rythmique* (fig. 3.16), une composition simple et symétrique qui rappelle l'architecture des temples et des palais (le palais de Cnossos [fig. 3.17], en Crète, par exemple). Bablet-Hahn (1988c) relève également certaines similitudes entre l'architecture des *Espaces rythmiques* et la cour du Belvédère du Vatican (fig. 3.18) conçue par Donato Bramante, maître de la réinterprétation du classicisme antique (p. 78). Les escaliers à ciel ouvert, les rampes et les multiples terrasses rappellent de nombreux *Espaces rythmiques*.



Figure 3.16 Adolphe Appia, *Espace rythmique*, v. 1909-1910. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/143-AM

³⁸ Même si le béton est déjà utilisé à cette époque dans certains ouvrages d'architecture, il est très peu probable que la matière représentée dans les *Espaces rythmiques* soit du béton. Appia lui-même ne mentionnera jamais la matérialité des *Espaces rythmiques*, mais si on se fie au témoignage de son élève Jessica Davis Van Wyck (1924/1992), il s'agirait de la pierre (p. 395).



Figure 3.17 Palais de Cnossos, Crète, 1927. Photo : Georges Chevalier. © Collection Albert Kahn

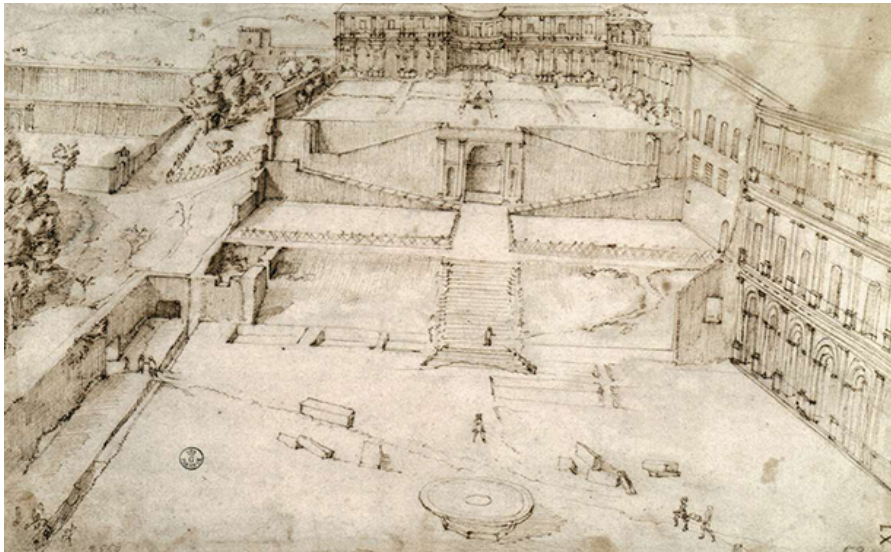


Figure 3.18 Giovanni Antonio Dosio, *La cour du Belvédère du Vatican selon Bramante*, v. 1558-1561. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cour_du_Belvédère

Néanmoins, dans l'ensemble, la composition architecturale des *Espaces rythmiques* s'inscrit davantage dans la modernité que dans le classicisme, par la simplicité des lignes, les formes épurées et l'utilisation d'une palette monochrome pour la matérialité. Mais l'élément principal caractérisant cette architecture avant-gardiste pour l'époque est sans aucun doute le traitement de la lumière. Elle est au cœur de la spatialité. Appia n'utilise pas la lumière pour dévoiler l'espace, elle en est elle-même la manifestation. Une pensée des plus contemporaines pour l'époque. D'ailleurs, l'artiste James Turrell, cinquante ans plus tard,

déclare : « *Light is not so much something that reveals, as it is itself revelation* » (cité dans Adcock *et al.*, 1987, p. 148). Comme le mentionne Denis Bablet (1983), Appia est un « constructeur d'espace [...] un artiste qui joue de la lumière et de l'ombre » (p. 20). Pour découper l'espace, Appia utilise, entre autres, une lumière ponctuelle localisée près des structures architecturales. Cette disposition lui permet d'orienter avec précision les faisceaux lumineux, générant des ombres nettes et modelantes. Pourtant, la source de cette lumière demeure invisible : elle semble surgir d'un ciel baigné d'une clarté homogène. Ce paradoxe – entre focalisation lumineuse et diffusion atmosphérique – participe à l'émergence d'un sentiment d'étrangeté. Ce sentiment est renforcé par la distorsion de certaines ombres projetées. C'est-à-dire que, dans plusieurs dessins, Appia ne traite pas les ombres de manière réaliste; leurs dimensions ne sont pas en adéquation avec la position de la source lumineuse, comme c'est le cas dans *Porte au fond* (fig. 3.23, p. 145), où l'ombre projetée du mur est plus courte qu'elle ne devrait l'être. Ce léger décalage nourrit l'impression d'un ailleurs.

Mais la première impression que l'on a quand on regarde les *Espaces rythmiques* n'est pas de l'ordre de l'analyse. On ne se demande pas de quelle école ou de quel style se réclame Appia. Ce qui frappe, c'est le sentiment de reconnaissance. Une langue familière, une langue natale. L'impression de reconnaître ou plutôt de ressentir, de retrouver l'essence et la naissance des choses et, du même fait, la nôtre. Malgré leur nature insaisissable, les *Espaces rythmiques* permettent de saisir l'existant tel qu'il se donne au sentir, ce moment pathique qui met le réel en communication avec le fond du monde. On pourrait être tenté de qualifier certains *Espaces rythmiques* d'architectures sacrées par leur référence apparente aux temples, mais ce serait se restreindre à une image. L'étude d'Appia va bien au-delà. Quand on prend l'ensemble du corpus, cette référence devient secondaire; ce qui est éloquent, c'est la recherche d'un langage et d'une communication primaire de l'ordre du présentiel et de l'existential.

3.3.4 Tension, opposition et articulation rythmique

Les *Espaces rythmiques* n'évoquent pas simplement le lieu et le temps de toute naissance, ils ouvrent le monde à même l'événement de son surgissement. Car, comme l'explique Maldiney (1994), un événement n'advient pas dans le monde; il lui donne accès et avec lui une forme nouvelle de présence. En ce sens, les *Espaces rythmiques* sont des événements dans la mesure où ils échappent à l'ordre du temps et de l'espace de la vie quotidienne en nous offrant l'inattendu. Le philosophe soutient que l'épreuve de l'événement, cette « surprise d'être », s'éprouve dans le rythme. Il explique qu'« il n'y a d'esthétique que du rythme », affirmant ainsi que le rythme est le fondement de l'art : « [L]art est la vérité du sentir parce que le rythme est la vérité de l'*aisthesis* » (Maldiney, 1973, p. 153). Ce rythme, de l'ordre du vécu, résiste à toute objectivation : « Le

rythme est une modalité de l'être qui ne se laisse pas saisir ni dominer, mais exige une écoute attentive et une présence ouverte, un abandon au mouvement qui se fait en nous sans projet préalable » (p. 157). Selon le philosophe, le rythme est un « automouvement de l'espace-temps », rejoignant ici les théories de l'espace acoustique de Straus et l'espace de la rythmique d'Appia qui s'éprouvent tous deux par le mouvement de leur structure. « Le rythme est le devenir de ce qui s'oppose sans se contredire, la transmutation de la tension en présence », explique Maldiney (p. 156). Il est constitué de mutations. Celles-ci sont des substitutions mutuelles et totales de contraires complémentaires. C'est dans le surpassement de ces contrastes qu'elles s'accomplissent (p. 153). Ainsi, selon Maldiney, le rythme, comme transformation de présence, ouvre l'existence à l'événement. Il est de l'ordre du sentir et non du concept et de la raison.

Cette pensée maldinéenne de l'aesthétique rythmique, qui s'oppose à l'idée traditionnelle du rythme fondé sur l'agencement des éléments formels, rejoint l'œuvre d'Appia. En effet, bien qu'un certain rythme soit perceptible à travers la composition architecturale, nous pensons, à l'instar de Maldiney, que le rythme architectural est avant tout vécu de manière sensible. Il se révèle particulièrement à travers ses dimensions existentielles, à savoir la profondeur, la verticalité, l'horizontalité et la frontalité, et ce, grâce à leur relation de tension en mouvement (Maldiney, 2010). Malgré le fait que l'on perçoive un mouvement ordonné et répété dans certains *Espaces rythmiques* (issu de la répétition du pilier et de la marche, par exemple), le rythme qui donne sens à leur expérience architecturale n'est pas visuel. Il s'éprouve dans la structure des rapports d'opposition. Autrement dit, c'est à travers le flux des contrastes qui s'affrontent que le rythme est vécu. C'est à travers l'articulation et la tension rythmique – accomplie par l'efficace des obstacles, qui divisent tout en unissant –, que les *Espaces rythmiques* d'Appia se font événement et offrent une expérience architecturale signifiante, à savoir une possibilité d'être au monde.

Quand on regarde l'ensemble des *Espaces rythmiques* du terrain d'étude, sept espaces se distinguent par l'éloquence de leur articulation rythmique et par la force de leur capacité de résonance. Ce sont ces *Espaces rythmiques* qui sont ici analysés. À travers le mouvement du regard, ils sont décrits tels qu'ils se donnent à voir du point de vue du sentir. Ces espaces n'ont pas été choisis de manière volontaire, c'est-à-dire en se basant sur des critères préétablis. Ce sont eux en quelque sorte qui m'ont choisis. Ils m'ont appelée, éveillée. Par leur tension rythmique, ils se sont ouverts, comme des brèches, et moi, j'ai répondu à cet appel. J'y suis entrée.

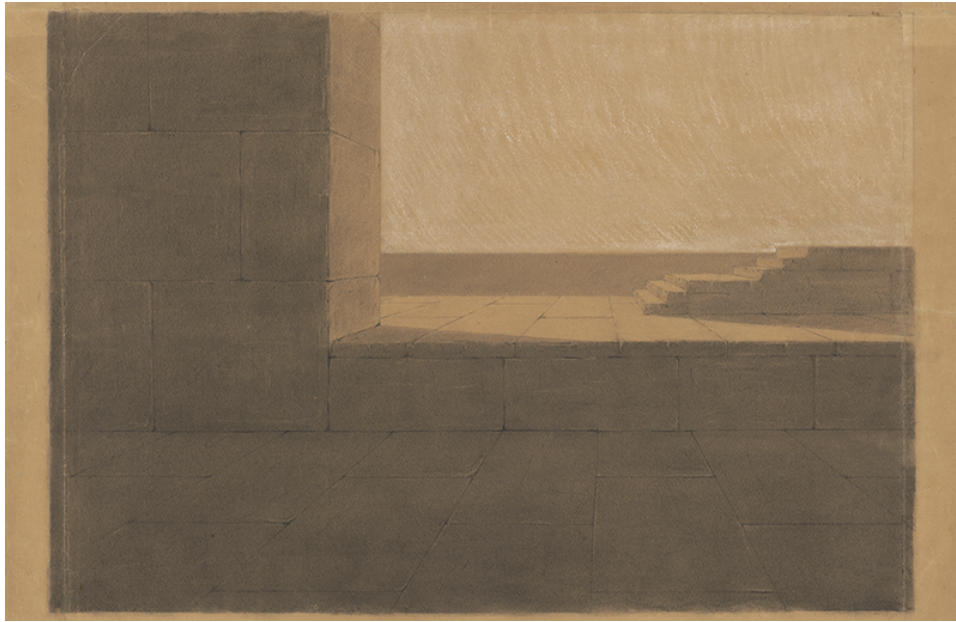


Figure 3.19 Adolphe Appia, *Ouverture*, v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0052

Ouverture

Les pieds se posent sur les dalles de pierre alors que le regard monte en butant sur le mur et la contremarche massive. Puis, il glisse sur le palier, vers l'arrière, en suivant les joints des pierres, dans un mouvement lent, avant de s'accrocher à la ligne d'horizon et s'y suspendre. L'épreuve de la marche marque le passage entre le dedans et le dehors, entre l'espace intérieur, à l'ombre, et l'espace du monde rempli de promesses qui « se fait jour » pour reprendre les mots de Maldiney. Le mur (responsable du contraste lumineux) accentue cette transition. Il se tient, tout comme le sujet, entre l'acte et le désir. Il introduit un ralentissement et marque le palier, lieu de passage. C'est là que le sujet doit changer de direction s'il veut poursuivre son chemin. C'est également là que le sujet se repère, là où s'articulent la verticalité, l'horizontalité, la frontalité et la profondeur : parallèle à la ligne d'horizon, la plateforme exprime sa relation avec le sol et donne de l'ampleur (latéralement) à l'espace. Le mur, quant à lui, porte la dimension transcendante de la verticalité. De plus, par sa frontalité, son opacité et sa matérialité massive, il met en tension l'ouverture, à savoir la fenêtre qui s'ouvre sur l'ampleur de l'espace extérieur. L'escalier, pour sa part, matérialise la jonction entre verticalité et horizontalité, faisant écho à la fois au ciel et à la terre. Ainsi, c'est dans l'équilibre contrasté, mouvant et rythmique de la fenêtre, entre fermé/ouvert, dedans/dehors, proche/lointain, noirceur/clarté, verticalité/horizontalité, continuité/discontinuité, que l'architecture d'*Ouverture* s'anime et offre une expérience vivante.



Figure 3.20 Adolphe Appia, *Neuf piliers*, v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0053

Neuf piliers

Ce qui frappe quand on regarde *Neuf piliers*, c'est la lumière. Des éclats surgissent du dessin comme autant d'événements. Du fond, une lumière ponctuelle³⁹ jaillit, traverse le mur de piliers, qui semble s'étendre latéralement à l'infini, et se reflète sur le sol. Entre les piliers, les fentes lumineuses sont fragmentées, la bande de terre qui s'étire à l'horizon les coupant à leur base. Devant les piliers, les lames de lumière, franches et incisives, rythment le sol. Par leur brillance et la vivacité de la trajectoire de leur reflet sur le sol, elles projettent à la fois l'espace vers l'avant tout en appelant le regard à passer au-delà de la colonnade, vers l'arrière. Devant les piliers, les ombres contrastées sur le sol, quant à elles, guident le sujet vers l'arrière, mais, contrairement aux lames de lumière qui parviennent à s'immiscer au-delà de l'obstacle, les ombres se heurtent contre les piliers avant de s'élaner avec eux vers le ciel, créant ainsi un effet de retournement de l'espace. Le mur, lui, se dresse, comme dans *Ouverture* (fig. 3.19, p. 140), entre l'acte et le désir. Il laisse le sujet rêver, mais entrave ses pas en le maintenant dans un espace fermé, un espace miroir qui se

³⁹ Bien que la source lumineuse demeure invisible, il s'agit d'une lumière ponctuelle. En effet, la lumière émanant de l'arrière-plan ne peut être celle du soleil, car les ombres portées ne sont pas parallèles entre elles. Cette absence de parallélisme indique que la source n'est pas située à l'infini (comme le serait le soleil), mais bien localisée à proximité du dispositif architectural. Cette lumière ponctuelle est également manifeste dans *Les deux piliers* (fig. 3.24), où les ombres sont encore moins parallèles entre elles. Dans les deux cas, le positionnement de la lumière renforce l'idée que l'arrière-plan des *Espaces rythmiques* ne constitue pas une profondeur en perspective, mais plutôt un fond volontairement opaque et rapproché, qui s'oppose à la construction d'un espace globalement orienté.

retourne vers là d'où il vient. La frontalité, la massivité et la noirceur des piliers renforcent cet effet de retournement. Le contraste entre la verticalité des piliers et l'horizontalité du parcours que ces derniers entravent contribue également au sentiment de repli. Mais au-delà de son rôle d'obstacle, le mur vient équilibrer l'espace en le divisant en deux temps distincts. Dans une immobilité tendue, il ponctue l'espace et, de ce fait, articule le mouvement retenu du sujet en contrebas et celui de ses désirs qui se perd, suspendu, dans l'ampleur de l'espace; il sépare et joint l'espace intime de l'espace extérieur. Ainsi, comme obstacle structurant les tensions de l'espace (dedans/dehors, proche/lointain, accessibilité/inaccessibilité, mais surtout ouvert/fermé, noirceur/clarté, frontalité/latéralité, verticalité/horizontalité), le mur de piliers permet au sujet de s'y situer et donc de s'y mesurer et ainsi entrer en lui.



Figure 3.21 Adolphe Appia, *Le jeu des collines*, 1910.
Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/024-AM

Le jeu des collines

Dans *Le jeu des collines*, l'architecture lie deux mouvements rythmiques qui s'entrelacent; celui du regard et celui des pas que le sujet projette en regardant l'espace. Le regard grimpe avec la frontalité des murs naissants qui se métamorphosent en montagne au fur et à mesure qu'ils disparaissent au lointain. Pour ce faire, le regard s'appuie sur leurs rebords massifs et se hisse progressivement, par sauts, avant de s'égarer dans le ciel clair, immatériel, abstrait, informe. L'ascension cadencée du regard est également guidée par

le dégradé clair-obscur des murs et par le reflet de la lumière sur leur crête. Au fur et à mesure du parcours, le trait du reflet s'amincit, pour ultimement disparaître dans le ciel. Les pieds, eux, dans un mouvement continu et sinueux, perpendiculaire à la trajectoire du regard, se promènent sur les murs qui s'étendent latéralement tout en s'érigeant. Ces derniers accueillent les pas du sujet, lui offrent un appui stable, mais étroit, et l'élèvent vertigineusement dans le ciel. Ainsi, les murs appartiennent à la fois à l'échelle de l'individu, du monde et de l'espace intermédiaire qui les relie. Dans une rythmique qui les structure en les métamorphosant graduellement, les murs organisent le passage entre architecture et nature, entre le terrestre et le céleste, et entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. En bref, c'est à travers les tensions limité/illimité, frontalité/latéralité, plein/vide et matérialité/immatérialité que le passage vers l'ouvert s'accomplit.

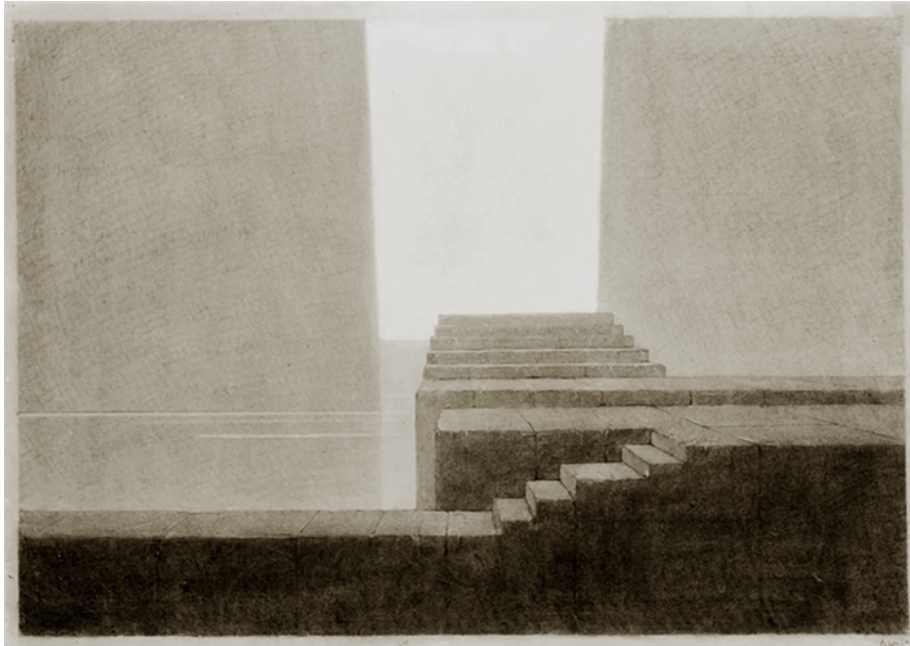


Figure 3.22 Adolphe Appia, *L'escalier*, 1909. Source : Theater Museum, Munich

L'escalier

Le regard glisse latéralement sur le palier en contrebas, puis s'accroche et ralentit sur la volée d'escalier. Il reprend ensuite une plus grande liberté de mouvement sur le second, puis le troisième palier, où il s'attarde, et occupe l'espace qui s'étire parallèlement et en résonance avec l'horizon qui pointe au loin. Enfin, il gravit les dernières marches. Ce mouvement ascendant se fait en opposition avec les deux murs qui s'enfoncent dans la profondeur des eaux. Au point culminant de la montée, le regard prend son élan sur le palier, puis ralentit dans l'ouverture, avant de reprendre de la vitesse et terminer sa course, suspendu au lointain.

L'ensemble du parcours se révèle comme un passage du fermé à l'ouvert. Les murs qui marquent le seuil de l'ouverture, vers la terre promise, participent grandement au phénomène. Avec leur frontalité imposante, ils s'opposent perpendiculairement au mouvement dominant du sujet, c'est-à-dire le mouvement suivant les lignes de fuite de la construction picturale et la force directrice du palier supérieur, toutes dirigées vers l'horizon. De plus, les murs agissent comme des espaces-charnières équilibrant et structurant les forces des contrastes opposés. Tout d'abord, ils articulent à même leur structure les dynamiques ascendantes et descendantes; les murs plongent et émergent des eaux dans un seul et même mouvement⁴⁰. Puis, par leur verticalité, ils mettent en opposition l'horizontalité de la ligne d'horizon et du palier qu'ils rencontrent dans l'ouverture, marquant de ce fait la rencontre entre ciel et terre. Visibles par leur géométrie, mais intangibles dans leur matérialité évanescence, les murs marquent aussi la transition entre la réalité matérielle de la pierre des escaliers et l'aspect immatériel, éthéré du vide. Par leur planéité et leur apparence diaphane, ils marquent également le passage entre le plein et le vide, soit entre la massivité, l'opacité et la lourdeur des escaliers, et l'espace aérien et vaporeux en suspens que ces derniers parcourent. Ensuite, par leur aspect surdimensionné mais architectural, ils se situent dans un entre-deux entre l'échelle de l'humain, manifeste par les dimensions des escaliers, et l'échelle du monde, sensible par l'ampleur et l'aspect céleste de l'espace dans lequel évoluent les escaliers. Et finalement, ni éclatants ni sombres, les murs se dressent à la croisée de la noirceur de l'avant-plan et de la clarté du lointain. Par le cadrage qu'ils forment, ils cachent et révèlent à la fois un lieu qui semble virginal. Et à même le seuil de cette ouverture où jaillit la lumière, l'absence devient présence. Ainsi, c'est à travers l'ensemble des tensions créées par des oppositions complémentaires, engendrées par les murs ainsi que les limites qu'ils imposent et qu'ils rencontrent, que le rythme se construit : c'est dans la tension entre l'ascendant et le descendant, la verticale et l'horizontale, le ciel et la terre, le matériel et l'immatériel, le plein et le vide, le proche et le lointain, l'occupé et le parcouru, l'humain et le monde, mais surtout entre la noirceur et la clarté et entre l'occultation et la révélation que la faille se crée et que l'architecture de *L'escalier* donne à habiter : elle permet au sujet de se situer et ainsi de rencontrer le monde.

⁴⁰ Le même phénomène se manifeste dans *Dépendance* (fig. 4.26, p. 208). Comme dans *L'Escalier*, deux lignes horizontales dans le coin inférieur gauche suggèrent une étendue d'eau dont l'horizontalité articule la tension entre les mouvements ascendants et descendants incarnés par les murs.

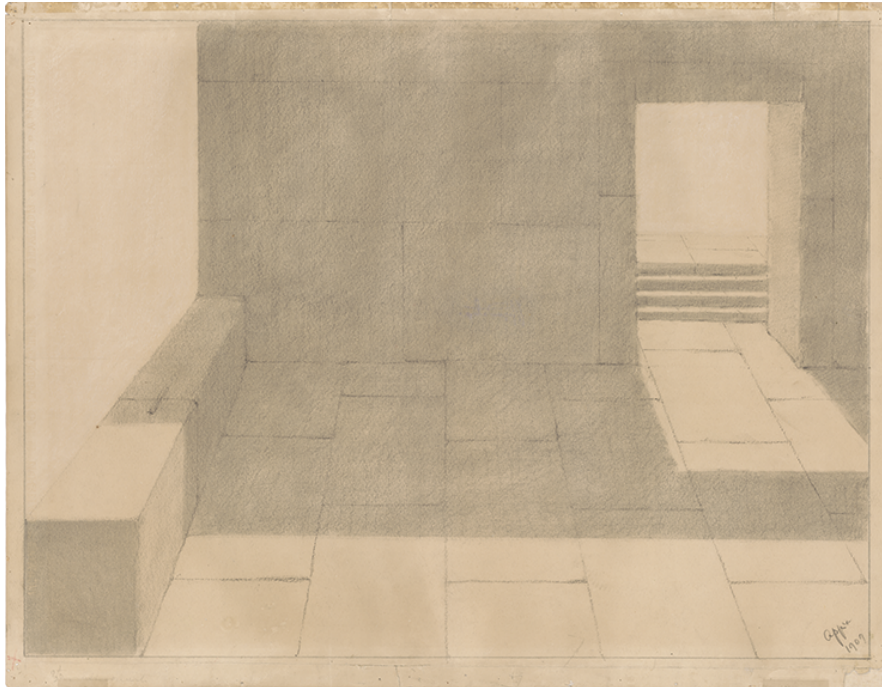


Figure 3.23 Adolphe Appia, *Porte au fond*, 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0001

Porte au fond

Quand on regarde *Porte au fond* (fig. 3.23), c'est tout d'abord la frontalité du mur qui frappe et qui s'impose vis-à-vis des autres éléments architecturaux. Central, lourd, massif, il se dresse face au sujet et freine le mouvement de son regard qui avait été amorcé par celui des lignes directrices des dalles de sol. Avec le plan horizontal, composé également de pierre, il délimite un espace cubique, un espace qui semble se replier sur lui-même. Son ombre portée, de dimension semblable à sa propre hauteur, accentue cette impression de repli et induit également un repli du regard sur lui-même. En effet, le regard ne s'attarde pas dans la bande lumineuse à l'avant-plan, il se réfugie immédiatement dans l'ombre. Mais malgré cette stabilité imposée par le mur, un autre mouvement, secondaire, anime l'espace. Celui-ci est induit par deux éléments architecturaux en tension : à l'extrémité gauche, le prisme rectangulaire s'élançant vers l'avant-plan et, à l'extrémité droite, la porte, rythmée par le rectangle lumineux qui ponctue son seuil et par les marches qui lui succèdent. Les deux éléments s'opposent par leur position (avant/arrière et gauche/droite) et leurs qualités spatiales (plein/vide). Toutefois, ils se font écho par leurs lignes de force, qui sont toutes deux perpendiculaires au mur et parallèles aux forces directrices du sol. Du coin gauche, le prisme appelle en premier le regard, il l'invite à entrer au centre de l'ombre portée sur le sol. Puis, après un moment d'immobilité, il est attiré par l'éclat de lumière au sol devant la porte qui le tire vers l'arrière. Mais il hésite à

gravir les marches, car, au-delà du palier, rien ne capte son attention, aucun repère ne lui permet de s'accrocher; le vide s'impose. Il revient alors sur ses pas dans un mouvement lent, presque imperceptible, avant d'errer entre le mur et le prisme qui délimite l'espace latéralement. Le regard ne se perd pas au-delà du palier ni au-delà du prisme, car rien n'y est aménagé. Il n'y a aucun accès, c'est-à-dire qu'aucune limite visible (ne serait-ce qu'une ligne d'horizon) ne lui permet de mesurer l'espace (et de s'y mesurer) pour y entrer. À l'extérieur de l'espace cubique, c'est le vide, l'illimité. Celui-ci met en tension l'espace architecturé, rigide, massif, plein, qui, malgré sa lourdeur, semble flotter. La tension rythmique entre l'architecture et l'espace dans lequel elle s'érige est accentuée par le contraste entre la brillance du vide et la noirceur du mur et de l'ombre qu'il projette. Ainsi, dans *Porte au fond*, la dimension sensible de l'architecture ne relève pas du passage suggéré par la porte, mais du rythme surgissant à travers les tensions frontalité/latéralité, mouvement/immobilité, accessibilité/inaccessibilité, plein/vide, gravité/flottement et noirceur/clarté.

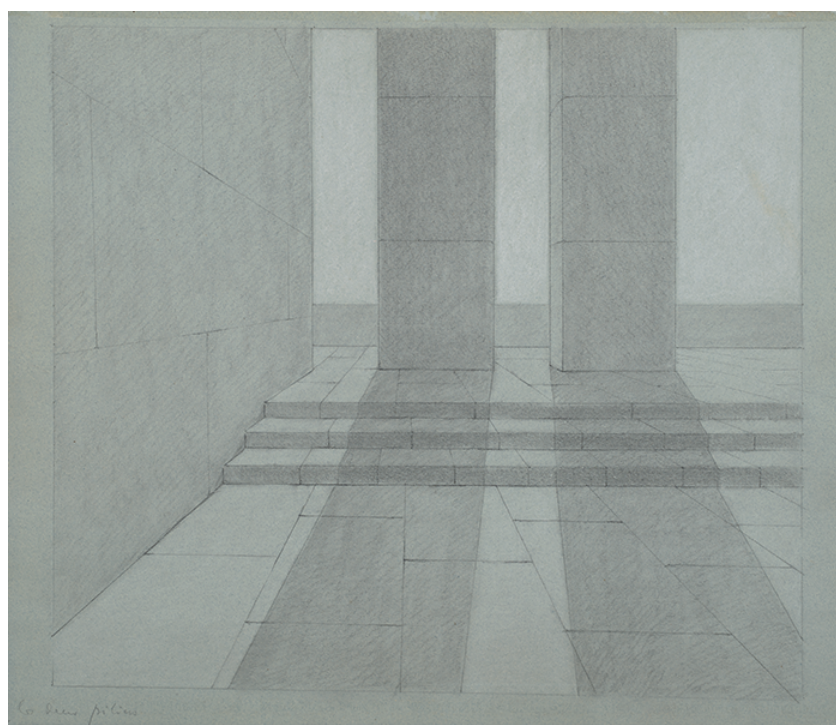


Figure 3.24 Adolphe Appia, *Les deux piliers*, 1909.
Source : Fondation SAPA, A-1602-1K/034-AM

Les deux piliers

Le regard est guidé par la clarté de l'arrière-plan, par le mouvement perpendiculaire au plan de vision donné par les dalles au sol, par les ombres portées des colonnes et par le mur qui agit comme une œillère. Puis, il bute momentanément contre les colonnes et se dresse dans un mouvement ascendant, qui semble

s'étirer à l'infini dans le ciel, avant de changer de direction et partir perpendiculairement de chaque côté du palier supérieur. À droite, il se perd sur le palier qui semble s'étendre au-delà du cadre; à gauche, il est comprimé par le mur et reste là, à la frontière entre l'espace visible du palier et l'espace invisible derrière le mur, pour enfin reprendre son élan initial et s'accrocher à la ligne d'horizon. Comme dans *Ouverture* (fig. 3.19), le palier est le lieu où se forgent les rythmes; où se rencontrent les opposés complémentaires et les forces directrices existentielles qui confèrent l'ampleur à l'espace. Ce sont les piliers et le mur qui articulent ces rencontres. Par leur frontalité et leur massivité, les piliers font tout d'abord obstacle au mouvement frontal du regard. Le fait qu'Appia les positionne à contre-jour accentue cet effet. Par leur surface et leur ombre portée sombres, ils contrastent et s'opposent à la clarté du sol et au mouvement de cette clarté qui se prolonge au lointain. Les piliers contribuent aussi à marquer la discontinuité du palier sur le plan de la profondeur, c'est-à-dire là où le palier s'arrête brusquement devant l'immensité du lointain. Par leur verticalité, ils relient l'espace terrestre à l'espace céleste et, ce faisant, contribuent à ancrer le sujet dans l'espace. Leur ombre portée, qui crée un lien avec le sol, renforce ce phénomène, tout comme le fait leur matérialité, identique à celle du sol. Par leur profil élancé, ils révèlent et magnifient par contraste les éléments horizontaux (marches, paliers, horizon) qui soulignent l'attachement du sujet à la terre. Cette dualité horizontale/verticale se manifeste également par la tension créée entre les piliers et leurs ombres portées. Enfin, par leur implantation centrale, leur alignement vis-à-vis du mur ainsi que leur section carrée, ils jouent le rôle de pivots entre les lignes de force qui se déploient en largeur et en profondeur. Le mur, quant à lui, fait obstacle au mouvement induit par les forces directrices latérales des marches et du palier. Il se prolonge à l'avant-plan, mais ne se poursuit pas jusqu'à l'extrémité arrière du palier supérieur. Ainsi, même s'il ferme visuellement l'espace ouvert de la terrasse, il donne tout de même accès à l'espace qu'il cache (ou qu'il révèle). En somme, il articule un passage. Le mur contribue également à l'impression de profondeur de l'espace donnée par les lignes fuyantes des dalles et des ombres portées des piliers. En effet, par son orientation et sa taille imposante, il marque le mouvement perpendiculaire au plan de vision, qui tend vers l'horizon. Ses traits de pierre horizontaux renforcent aussi ce mouvement, d'une part, en multipliant le nombre de lignes qui se déploient sur l'axe de la profondeur et, d'autre part, en renforçant, par résonance, les traits des dalles de sol qui leur sont parallèles. Il est important de mentionner que l'échelle du mur et des piliers se situe dans un entre-deux entre l'échelle de l'individu, matérialisé par la marche, et l'échelle du monde, tangible par la profondeur suggérée principalement par l'immensité du ciel et la ligne d'horizon. En effet, par leur matérialité et leurs dimensions (largeur et longueur), les murs se rapportent à l'échelle de l'individu, mais l'absence de limite au niveau de leur hauteur leur donne une échelle beaucoup

plus vaste⁴¹. À travers la tension de ce statut intermédiaire, le mur et le palier permettent la rencontre entre l'espace intérieur et l'espace extérieur; entre l'être humain et le monde.

Finalement, une dernière tension caractérise *Les deux piliers*, soit l'opposition entre le silence et la résonance de son architecture. Pour expliquer mon propos, j'aimerais faire une comparaison entre le mouvement rythmique des *Deux piliers* et le style *tintinnabuli* de Pärt. Non seulement Pärt et Appia font vibrer chez moi les mêmes cordes, mais ils œuvrent à travers un langage similaire. Tout d'abord, les deux artistes utilisent une gamme très restreinte d'éléments simplifiés qu'ils répètent et agencent afin de construire leur espace temporel respectif. Chez Pärt, cela se traduit par un mouvement mélodique, la plupart du temps composé de hauteurs successives suivies d'un silence (Amblard, 2019). Ce mouvement musical, qui apporte de l'ampleur à l'espace, en combinaison avec des références sacrées (un son inspiré de la liturgie catholique), confère aux œuvres de Pärt une portée existentielle. Mais selon le musicologue Jacques Amblard (2019), c'est surtout la mise en tension du vide – le silence – avec la « résonance monolithique » du *tintinnabuli* qui donne à la musique de Pärt son caractère mystique. Chez Appia, et spécifiquement dans *Les deux piliers*, on retrouve un mouvement rythmique très similaire, et ce, à même la construction spatiale. Ce dernier est matérialisé par la succession de volumes aux hauteurs ascendantes, suivie d'un silence ample. Cette succession est engendrée par le sol, qui se module pour donner forme aux marches et, finalement, au palier. Il est à noter que, bien que ce dernier s'arrête à l'extrémité arrière du mur, il résonne dans l'espace par l'écho que lui renvoie la ligne d'horizon. Cette dynamique, forgée dans la masse opaque, est mise en relation avec le vide – le silence – du ciel. Ce dialogue rappelle la tension fondamentale du style *tintinnabuli*. Bien qu'elle ne se matérialise pas de manière identique, cette tension rythmique résonance monolithique/silence est manifeste dans la majorité des *Espaces rythmiques*.

Ainsi, dans *Les deux piliers*, la dimension sensible de l'architecture se révèle dans le rythme qui émerge à travers les tensions entre l'échelle de l'individu et l'échelle du monde, entre la verticale et l'horizontale, l'ombre et la lumière, la continuité et la discontinuité, l'occultation et la révélation, l'accessibilité et l'inaccessibilité, l'ouvert et le fermé, mais aussi entre la résonance et le silence de l'espace architectural.

⁴¹ Cette stratégie de composition expansive rappelle les cadrages débordants des architectes et scénographes Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743) et Francesco Galli Bibiena (1659–1739). Dans leurs dessins, les éléments architecturaux – colonnes, balustrades, plafonds en coupole, escaliers – sont souvent tronqués par les limites du cadre, ne laissant à l'observateur qu'un fragment de l'espace. Ce cadrage débordant, utilisé également par Appia, donne l'illusion que l'espace représenté se prolonge au-delà du cadre, induisant une sensation d'ampleur, d'immersion, voire de monumentalité, dans la plupart des *Espaces rythmiques*.

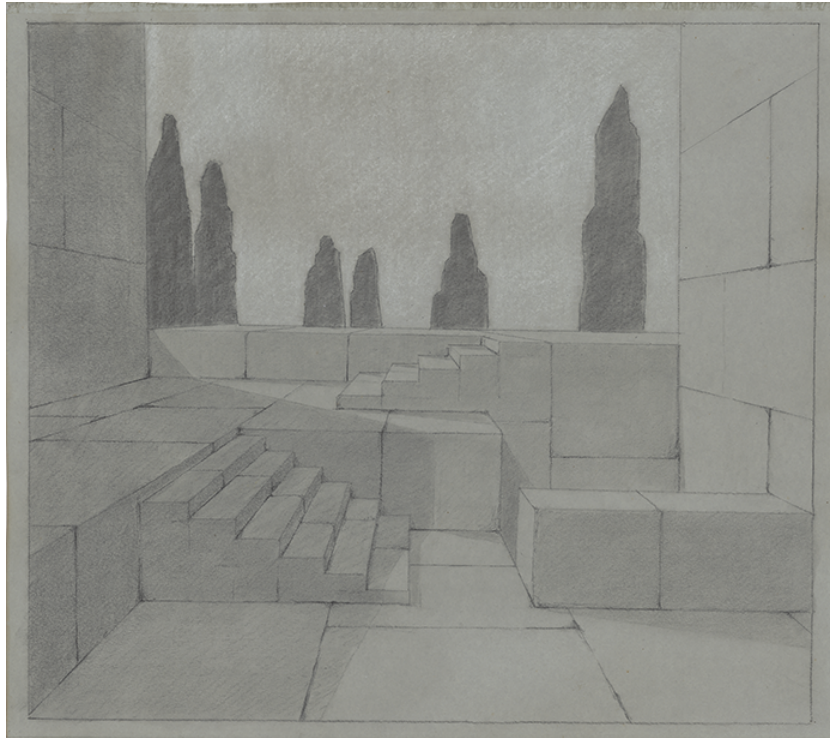


Figure 3.25 Adolphe Appia, *Les cyprès*, v. 1909-1910. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0054

Les cyprès

Dans *Les cyprès* (fig. 3.25), le mouvement du regard s'effectue en trois temps, suivant les trois niveaux de palier. Tout d'abord, le regard se pose sur le sol. Il l'occupe, en un bref instant, avant de glisser derrière les deux blocs de pierre, et d'y rester enclavé, immobile. Puis, il accélère et parcourt la première volée d'escalier. Arrivé sur le premier palier, il ralentit sa cadence; le mur frontal s'impose devant lui et freine son mouvement. Il occupe alors le palier sans se presser. Malgré le fait que le palier se poursuive derrière le plan de vision (là d'où le sujet observe), le regard ne s'y dirige pas. Au contraire, il est appelé dans la direction opposée, vers l'arrière-plan. Plusieurs éléments participent à cet appel : d'abord, les murs latéraux qui cintent et orientent le regard vers l'arrière-plan; ensuite, les lignes de fuite qui amplifient ce mouvement; enfin, le point de convergence de ces lignes, à savoir la « fenêtre » qui cadre et ouvre sur le paysage. Suivant cet appel, le regard parcourt la seconde volée d'escalier et accélère ainsi de nouveau. Aussitôt arrivé, il fait une halte sur le palier supérieur. Puis, il se déplace furtivement vers la gauche sur l'étroit muret avant de revenir sur ses pas sur le palier. Malgré l'appel de l'espace qui se cache au-delà du mur, à droite, accessible par le palier supérieur, le regard ne se perd pas dans l'ouverture. Il ne se perd pas non plus dans l'espace à l'arrière de la « fenêtre » : le paysage, construit comme un fond (les cyprès sont d'ailleurs illustrés en aplat), rebute le regard. Il demeure suspendu, entre le dedans et le dehors, entre le fermé et l'ouvert au seuil de

l'ouverture. En effet, délimitée par les deux murs latéraux et le muret du fond, l'ouverture se tient en tension dans l'espace. D'une part, cette tension se révèle par le contraste des espaces séparés par la fenêtre, à savoir la rigidité et la massivité de l'espace enclavé versus la légèreté et l'organicité de l'espace paysager. D'autre part, cette tension se manifeste par sa limite inférieure : le fait que la ligne d'horizon soit positionnée derrière et à la même hauteur que la limite supérieure du muret crée une tension entre le fermé et l'ouvert. L'horizon visible par la ligne du muret ouvre l'espace en profondeur tandis que le muret, lui, le ferme. À travers une même limite s'opposent ainsi deux mouvements contraires; la fenêtre ouvre vers un paysage qui se cache et ferme un espace qui tend vers ce même paysage. Il est à mentionner que la lumière, comparativement aux autres *Espaces rythmiques* du corpus, participe très peu à la rythmique de l'espace. Les ombres portées sont peu apparentes. Elles ne créent pas de forts contrastes qui auraient pour effet d'engendrer d'autres espaces et d'autres rythmiques. La luminosité de l'« espace-paysage » qui se situe au-delà de la fenêtre se fait aussi discrète. Elle se mêle avec l'espace architecturé. De plus, il est important de noter l'absence d'opposition marquée entre les dimensions verticales et horizontales. Aucune de ces dimensions n'est privilégiée; les éléments ne portent pas de direction particulière et sont aménagés de manière à créer un espace relativement cubique. Cela étant dit, la dimension transcendante portée habituellement par les piliers est présente même si elle apparaît plus discrètement. Ce sont les arbres qui font office de piliers. Même s'ils sont en partie cachés, leur verticalité est sensible; le sujet complète leurs profils dans son imagination. Cette verticalité est équilibrée par l'horizontalité du muret.

En résumé, dans *Les cyprès*, le rythme se construit par les tensions entre le mouvement occupé et le mouvement parcouru qui se déploie dans les trois niveaux, mais c'est surtout dans l'articulation de l'ouverture que le rythme se fait événement. Il se révèle alors entre les forces opposées dehors/dedans, ouvert/fermé, occultation/révélation ainsi que lourdeur/légèreté, rigidité/organicité, architecture/nature.

Avant de conclure, j'aimerais évoquer un dernier rythme sensible dans l'ensemble des *Espaces rythmiques* du terrain d'étude, soit le rythme sous-jacent à la fragmentation. Par la vue immersive, Appia nous laisse voir uniquement des fragments d'espace. Chaque espace rythmique apparaît ainsi comme une partie d'un tout. Les limites définissant cette partie demeurent insaisissables, car la plupart des éléments architecturaux se prolongent au-delà du cadre dans lequel ils s'inscrivent et ne sont donc définis que partiellement. En ouvrant les limites de ces fragments, Appia crée un espace lié à une totalité invisible. De ce fait, chaque espace rythmique exprime davantage que son apparence. Il existe en soi, dans l'instantané de sa présence, en suspens, mais son sens reste ouvert. Il porte à la complétude. Afin de se l'approprier, le

sujet doit interpréter les indices qu'il contient – sa narration – pour compléter sa construction et lui donner sens. Mais quelle est cette totalité? Cette création, ou plutôt cette cocréation, du sujet se réalise dans un mouvement rythmique oscillatoire qui met en tension des forces opposées, soit le fragment et la totalité. C'est à travers les actions de décontextualisation/contextualisation/recontextualisation que ce mouvement s'accomplit (Deshayes et Tufano, 2019). Comme l'explique Anne Cauquelin (2010), le fragment renvoie à une forme de connaissance dynamique, un mouvement entre ce qui est connu et ce qui est inconnu. La philosophe explique que l'« inconnissance », qui se situe à la frontière de la connaissance, s'incarne à même la ligne qui délimite le fragment. C'est la limite qu'il faut franchir pour être en mesure de comprendre. À ce sujet, Friedrich Schlegel (1798, cité dans Cauquelin, 1986) avance que « [l]e fragment est clos sur lui-même comme un hérisson, telle une petite œuvre d'art » (p. 24), mais cette fermeture n'en est pas une. Au contraire, c'est une invitation à franchir la limite qu'elle engage. En ce sens, le fragment possède un caractère ambigu. D'ailleurs, le critique et historien de l'art Roger Shattuck (1984) suggère que l'intérêt du fragment se situe dans son ambiguïté. Il explique que le fragment est à la fois isolé et connecté au monde. Rétracté sur lui-même, il exprime le non-sens – une fragmentation absolue – et, lié à une totalité invisible, il devient signifiant – une fragmentation engagée. Ainsi, par ce mouvement oscillatoire de détachement et d'engagement, on peut conclure que l'espace rythmique, comme fragment, est un entre-espace à partir duquel sont articulés des mouvements opposés par le processus de contextualisation/décontextualisation, connaissance/inconnissance, sens/non-sens et détachement/engagement. La brèche créée offre un lieu pour habiter. Dans l'ouvrage *Le fragment I*, le philosophe Jean Lévêque (1989) aborde certains écrits d'Heidegger sous l'angle du fragment, à la fois la clé et le fondement de ces derniers. Lévêque affirme que le fragment serait pour Heidegger l'ultime lieu pour offrir « les chemins du pensable » (p. 45), c'est-à-dire les mouvements de fermeture et d'ouverture propres et indispensables à la pensée humaine. Lévêque en conclut que, pour Heidegger, le fragment ménage une « éclaircie », une possibilité d'être au monde.

En somme, l'expérience visuelle des *Espaces rythmiques* suscite un mouvement de vie, un mouvement propre à l'existence. Celui-ci se concrétise grâce à la rythmique de l'architecture, régie par l'articulation de deux systèmes structurants : un système spatial libre et un système spatial limitant. Cette articulation prend forme dans l'architectonique des *Espaces rythmiques* et dans les passages qu'elle met en œuvre, permettant ainsi au sujet d'entrer dans le monde. Cette ouverture, qui se réalise dans un espace-temps hors du monde, est vécue par le sujet à travers un corps dynamique. Cette rencontre s'éprouve dans l'équilibre contrasté et rythmique entre fermé/ouvert, dehors/dedans, noirceur/clarté,

proche/lointain, accessibilité/non-accessibilité, occultation/révélation, continuité/discontinuité, ascendant/descendant, frontalité/latéralité, verticalité/horizontalité, limité/illimité, plein/vide, matérialité/immatérialité, contextualisation/décontextualisation, connaissance/inconnaissance, détachement/engagement, sens/non-sens.

3.4 Vivre les *Espaces rythmiques*

Mais comment ces événements rythmiques, qui ne se produisent pas devant nous, mais dans lesquels nous sommes engagés, se donnent-ils à sentir lorsqu'ils sont issus d'une expérience corporelle et non exclusivement visuelle? Afin de relever ces différences et comprendre comment le rythme de l'architecture d'Appia résonne dans le corps vivant, nous avons fait l'expérience vécue de trois *Espaces rythmiques*, soit *Les cyprès* (fig. 3.25, p. 149), *Porte au fond* (fig. 3.23, p. 145) et *Les deux piliers* (fig. 3.24, p. 146).

Certaines considérations doivent être prises en compte quant à la reconstitution de ces trois espaces. Premièrement, ces architectures ont été construites et expérimentées à l'intérieur d'une vaste salle d'exposition (340 m²). Celle-ci offrait un espace de recherche contrôlé et adapté aux *Espaces rythmiques*. Le dispositif d'éclairage de la salle, bien que basique, permettait une meilleure maîtrise de la lumière que ce qu'il aurait été possible de réaliser à l'extérieur. La salle offrait aussi un espace sonore peu contaminé par les bruits environnants, un critère essentiel pour l'ensemble des explorations. Axés sur la notion de rythme, tous les exercices exigeaient des sujets participants une écoute des plus attentives. De plus, les caractéristiques formelles de la salle servaient adéquatement les explorations. D'une part, le langage sobre et épuré assurait une certaine neutralité du contexte visuel dans lequel les expériences architecturales se déroulaient, c'est-à-dire que la salle ne participait que peu ou pas à la production d'effets de sens, réduisant ainsi les « parasites » qui auraient pu contaminer les explorations. D'autre part, la salle possédait des propriétés physiques similaires à celles des *Espaces rythmiques* (composition perpendiculaire, vocabulaire architectural, etc.). Elle a d'ailleurs servi à construire une partie de leurs éléments constitutifs. Par exemple, les murs de la salle d'exposition ont été utilisés pour reconstituer certains murs et arrière-plans des *Espaces rythmiques*. En revanche, les dispositifs et les ressources de la salle ne permettaient pas de reproduire aisément leurs éléments naturels (tels que les arbres) ou l'ensemble de leurs limites physiques (horizon), contrairement à ce qu'il aurait été possible de faire dans un milieu extérieur. Cette lacune sera palliée par les sujets participants. Ayant une grande capacité d'imagination ainsi qu'une très bonne mémoire (visuelle, émotionnelle et corporelle), ils étaient en mesure de raviver des sensations issues d'expériences passées

dans le cadre des explorations. Par exemple, ils avaient la faculté de se projeter dans un lieu vaste, le regard vers l'horizon, et ce, même si l'espace réel était enclavé.

Il est à noter que, pour des raisons techniques et économiques, *Porte au fond* (fig. 3.23, p. 145) est le seul espace rythmique dont la lumière ait fait l'objet d'une reconstitution. De plus, pour des motifs logistiques, économiques et environnementaux, les trois *Espaces rythmiques* ont été construits par assemblage, à partir des éléments et modules architecturaux utilisés pour les expériences collectives de la rythmique et celles des relations spatio-temporelles des *Espaces rythmiques*. En conséquence, la matérialité et certaines dimensions différaient par rapport aux espaces originaux. Étant donné que les éléments étaient faits de bois et non de pierre comme le suggèrent les dessins, l'effet de la matière sur le mouvement n'a pas pu être examiné; seul l'impact de la composition des espaces (architecture et lumière) sur le senti des sujets participants a été analysé. En somme, les espaces reconstitués présentent des différences par rapport aux *Espaces rythmiques*, mais à notre avis, les similarités sont suffisantes pour dégager les principes fondamentaux des *Espaces rythmiques*, évaluer leur potentiel et déterminer leur effet sur le mouvement des sujets.

Finalement, il est à noter que les trois *Espaces rythmiques* ont été explorés dans le même sens qu'ils se donnent à voir dans les dessins, c'est-à-dire à partir du même point de référence, soit la position du corps de l'observateur. Cet observateur, à la fois créateur de l'espace, c'est Appia. En effet, il y a tout lieu de penser qu'Appia a conçu les *Espaces rythmiques* à partir d'un regard immergé dans l'espace. Aucun autre type de représentation (maquettes, plans, coupes, élévations) n'a été retrouvé à ce jour. De plus, si nous faisons l'exercice de trouver le plan correspondant à la vue immersive – en d'autres mots, si nous tentons de reconstituer le plan à partir duquel Appia aurait pu créer sa vue immersive – nous nous retrouvons devant une énigme impossible à résoudre. Si nous nous basons sur la dimension d'un élément contenu dans le dessin (la hauteur d'une marche, par exemple) et quelques lignes de composition, il est possible d'estimer l'angle de l'observateur par rapport au plan de vision, donc sa position par rapport au plan de vision, et ainsi dessiner un plan de base. Cependant, si à partir de ce plan et en fonction des rapports de proportions relevés dans la vue immersive, nous dessinons la perspective correspondante en incluant tous les éléments composant l'espace rythmique, l'espace qui prend forme est bien différent de celui représenté dans la vue immersive originale. Ce constat porte à croire qu'Appia imagine et conçoit les *Espaces rythmiques* à partir de sa propre perspective, à partir de son propre corps. En ce sens, les dessins des *Espaces rythmiques* ne sont pas des représentations d'objets ou de projets d'architecture, mais davantage

celles d'une vision : une vision qui s'inscrit dans une temporalité dépassant l'instant présent et reflétant une image cohérente d'un point de vue subjectif. Les *Espaces rythmiques* sont des représentations mentales, corporelles et sensuelles, des aperçus d'un sentir, d'une expérience. Pour comprendre au plus près ce sentir, nous devons nous placer dans la même position qu'Appia. C'est pourquoi les *Espaces rythmiques* ne peuvent être explorés que dans le même sens que celui proposé dans les dessins, en adoptant la perspective du corps du scénographe.

3.4.1 Les cyprès



Figure 3.26 Reconstitution des *Cyprès*. Photo : Virginie Gratton

La première chose que nous avons remarquée dans l'expérience vivante des *Cyprès* était la complexité de l'organisation spatiale comparativement aux deux autres *Espaces rythmiques*. Nous nous sentions invités à participer à un jeu, à un parcours dynamique. Ce parcours débutait au sol où deux prismes cubiques, formant une sorte de banc, organisaient l'espace. D'une part, par son alignement et sa position frontale par rapport à l'escalier menant au premier palier, le banc marquait le premier changement de niveau du parcours. D'autre part, il créait un point d'ancrage au sol, c'est-à-dire qu'il agissait en quelque sorte comme un aimant : lorsque notre corps se trouvait à proximité, la rythmique du banc s'imposait sur la nôtre. Bien qu'il possédât des liens de résonance avec le reste de la composition architecturale (par la réciprocité de sa forme et par son alignement orthogonal), sa rythmique se détachait du reste de l'espace architectural; visuellement, il lui faisait écho, mais pas corporellement. En effet, nous percevions le banc et l'espace dans lequel il s'inscrivait (l'espace au niveau du sol) comme le prologue d'un récit qui prenait forme à partir du

premier palier. Le banc et l'espace environnant étaient pour ainsi dire à la fois liés et détachés du reste de l'expérience architecturale. Ils s'éprouvaient comme un silence ponctuant l'espace. Un silence contagieux, au sens où sa forme et son rythme nous emportaient. Nous nous immobilisions dans une posture en écho à cette masse immobile. Nous ne bougions que pour changer de position, à la recherche d'une certaine détente corporelle dans laquelle notre corps pouvait s'accorder avec cette présence forte et silencieuse. Les postures dans lesquelles nous ressentions le plus de liens de résonance avec le banc étaient des positions assises, plutôt compactes. Notre corps était alors tonique sans être tendu. Notre colonne érigée. Nos bras restaient proches de notre tronc et nos jambes, pliées, épousaient les lignes du banc. En bref, notre corps prenait en quelque sorte la forme du banc. Il s'y lovait et s'y identifiait inconsciemment.

Après avoir expérimenté le banc, nous avons été appelés à gravir les marches du premier escalier, puis à déambuler sur le premier palier et finalement à monter la deuxième volée d'escalier. Bien que composées de multiples rythmes, ces trois étapes s'éprouvaient globalement en un seul mouvement. Nous étions emportés dans cette séquence rythmique comme si nous étions pressés d'atteindre le palier supérieur; un mouvement dynamique nous transportait en hauteur et en profondeur : tout d'abord, nous montions rapidement les marches. Arrivés sur le palier, notre mouvement ralentissait légèrement, car nous étions forcés de choisir une direction : tourner à gauche pour revenir sur nos pas ou prendre à droite pour atteindre le palier supérieur. Ce dilemme ne durait qu'un bref instant, car l'appel du palier supérieur dominait. Arrivés sur le premier palier, face au mur, nous tournions donc de quatre-vingt-dix degrés vers la droite, puis encore de quatre-vingt-dix degrés rendus face au muret avant de nous engager dans le second escalier. Lorsque nous emprunions ce parcours, notre trajectoire n'était pas parfaitement orthogonale, mais s'incurvait dans les coins. Et là, dans ces deux courbes serrées induites par l'étroitesse du palier, en l'espace de deux enjambées (une pour chaque courbe), nous avons tous ressenti quelque chose de singulier, une expérience temporelle et corporelle qui se différençait du reste de la séquence rythmique et de la marche quotidienne. En poésie, l'enjambée est une technique littéraire où une phrase (ou un vers) se poursuit sans pause dans la phrase suivante, créant un effet de fluidité et d'élan dans le poème. De la même manière, l'enjambée nous avait permis d'expérimenter l'espace sans pauses et d'assurer une certaine fluidité entre chaque fragment composant le parcours ou, pour reprendre un terme littéraire et musical, entre chaque phrasé de la séquence. L'enjambée en courbe favorisait une continuité rythmique, atténuant l'impact du changement de trajectoire. À travers cette enjambée, nous nous sentions légers, suspendus dans un mouvement qui accordait nos corps vivants au temps et à l'espace. Nous expérimentions pour un bref instant une temporalité « distendue », pour reprendre le terme employé par un des sujets participants. Nous pourrions

ici développer sur l'impact des principes de la physique classique sur la biomécanique du corps pour expliquer ce phénomène (une courbe serrée peut provoquer une sensation de légèreté et de suspension en raison des forces centrifuge et gravitationnelle, des changements d'accélération et du transfert de poids), cependant il ne s'agit pas ici de décrire le vécu du mouvement par la physiologie du mouvement, mais plutôt de comprendre les formes de manifestation de ce mouvement, les modes de son vécu et sa connexion avec l'espace.

Pour répondre à ces questions, j'aimerais témoigner de mon expérience personnelle. Dans l'enjambée courbée, je sentais tout mon être se suspendre dans un mouvement étiré, dynamique, léger et distendu. Et ce mouvement n'était pas exclusivement corporel, il était également spatial. En effet, l'espace-temps quotidien se distendait également et, dans cette distension, cet événement rythmique, je ressentais mon être s'ouvrir à l'espace architectural. De plus, j'observais que les courbes serrées transformaient mon parcours en une sorte de jeu dansant. Dans l'enjambée courbée, mon corps tournoyait légèrement et mon tronc était arraché à la verticale. Comme l'évoque Straus (1930/1992), ces deux mouvements induisaient un élargissement de l'espace corporel dans l'espace ambiant, une modalité du mouvement présentiel (p. 35). Je ressentais également cet élargissement et ce tournoiement dans l'expérience globale de la séquence. À travers le parcours s'étendant sur trois niveaux selon une trajectoire en demi-cercle, mon mouvement (à l'instar du mouvement dansant se déployant dans l'espace acoustique) tournoyait et emplissait l'espace dans les trois dimensions. Il était alors introduit et emporté dans le mouvement de l'espace architectural.

Ainsi, la séquence rythmique, marquée par l'enjambée courbée et le parcours dansant, s'accomplissait dans le mouvement présentiel. Cependant, l'expérience la plus marquante fut sans contredit celle que nous avons vécu sur le dernier palier. En effet, lorsque nous sommes arrivés en haut du dernier escalier, notre rythme s'est immédiatement transformé. Notre pas était lent et constant. Le temps nous paraissait dilaté. Juchés sur le palier étroit, nous étions saisis d'un vertige. Celui-ci était dû non pas exclusivement à l'absence de garde-corps, à la hauteur et à l'étroitesse du palier, mais aussi au fait que nous marchions dans un espace-seuil, à l'intérieur de la limite séparant le fermé et l'ouvert. Nous avions le sentiment d'être dans un entre-deux, entre le dedans et le dehors, entre l'espace construit et l'espace au-delà du cadre à imaginer et à construire. Nous marchions entre le connu et l'inconnu, entre l'architecture et la nature. Ce sentiment de vertige transformait notre rapport à l'environnement. Pour certains sujets participants, le vertige était vécu comme une douce surprise. Celle-ci les mettait dans une attitude de présence et

d'ouverture tonale à l'espace architectural. Pour d'autres, le vertige était vécu comme un sentiment de déroute. Il les plongeait dans un état d'errance dans lequel ils se perdaient, les éloignant du sentir et de l'habiter. Ils ne parvinrent pas à surmonter, à transformer la relation instable à leur environnement que l'espace-seuil leur imposait. Straus et Maldiney soulignent également le rôle du vertige dans l'expérience de l'architecture et l'espace du sentir. Selon eux, le vertige, comme la surprise, est un événement « dérangeant » qui transforme notre relation au monde. Il est intrinsèque à l'espace du sentir et nous met dans une posture d'ouverture. Maldiney (2012) explique que, si le vertige n'est pas surmonté par une attitude de libre abandon à l'espace, il peut nous faire sombrer. Le libre abandon, quant à lui, exige un lâcher-prise sur les choses, il demande de se laisser porter dans le mouvement de l'espace. Il requiert une posture d'ouverture et engage une transformation de soi. Celle-ci exige également une attitude d'ouverture, d'accueil à l'imprévisible, autrement dit à tout ce qui est de l'ordre de l'événement. Dans cette ouverture, un moment de vertige peut advenir :

Souvent quand éclate l'ancien monde, il y a un moment d'incertitude où l'être-là est suspendu à l'événement dans la béance. Mais l'être-là se transformant, la béance disparaît à travers elle-même dans la patence de l'ouvert, comme ailleurs et de même, le vertige dans le rythme. (Maldiney, 2007, p. 425)

À l'opposé, si le sujet tente d'avoir une prise sur le mouvement de l'espace architectural – son rythme –, il est possible qu'il se perde ou chute. « [C]omme l'angoisse de la nuit étreint celui qui ne se confie pas à elle, le vertige n'est pas dans le libre abandon à l'espace », de dire Maldiney (2012). En bref, le vertige, comme épreuve rythmique exigeant une transformation de l'être pour être surmontée, contribue à construire un « faire habiter ». Dans son ouvrage *Penser l'homme et la folie*, Maldiney (2007) inclut d'ailleurs le vertige parmi les orientations significatives de l'habiter.

Il convient de souligner que le sentiment de vertige éprouvé émerge d'un espace-seuil, marqué par la présence des cyprès, traditionnellement associés à la mort. Il semble ainsi qu'Appia ait délibérément articulé le passage de l'espace des vivants vers celui des morts de manière à faire écho à ce vertige – entendu ici comme une épreuve existentielle fondamentale de la condition humaine. D'ailleurs, la notion de vertige se retrouve dans les fondements de la quête d'espace d'Appia. Dans *La mise en scène et son avenir*, un manifeste pour repenser l'espace de l'art dramatique, Appia (1955/1992n) décrit la posture exigée dans l'acte créateur : « Que mon bienveillant auditeur ne craigne pas le vertige [...] et veuille me prêter confiance : je tiens la corde! » (p. 73) Ce qui est remarquable ici est qu'Appia ne décrit pas sa propre attitude comme

concepteur de l'espace, mais plutôt l'attitude souhaitée chez celui qui l'expérimente. Une invitation à s'abandonner à l'espace où l'architecture tient deux rôles : elle provoque un sentiment de vertige tout en promettant de le surmonter. Elle est à la fois le mouvement de l'espace et l'attache qui permet de s'y inscrire, de s'y tenir debout, autrement dit, d'exister. À cet égard, comme le souligne Cazal (2017), l'être humain se définit, chez Maldiney, « par son existence au péril de l'espace », à savoir par l'effort qu'il déploie à se tenir debout, un « maintien ou équilibre lui-même rythmique » (p. 37). Dans cette perspective, le vertige devient un élément fondamental de la dimension sensible de l'architecture. Comme l'affirme Maldiney, le vertige, par le rythme qu'il implique, joue un rôle des plus déterminants dans l'expérience architecturale tout en possédant une portée existentielle. Le vertige est l'apogée de la crise d'existence, sommée de sombrer ou de renaître à partir du vide, de s'effondrer ou de se redresser, de tomber ou de rebondir : « Comme la danse, l'habitation est une chute rattrapée », déclare Cazal (2017, p. 37).

En somme, *Les cyprès* génère un mouvement dansant – grâce à la fluidité du parcours engendré par l'enjambée courbée – qui accorde le sujet à l'espace architectural, tout en transformant son rapport au temps et à l'espace. Toutefois, le mouvement le plus marquant induit par cette architecture est celui du vertige. En effet, conçu comme un dispositif pour surmonter la crise d'existence, *Les cyprès* offre une occasion de se confronter à l'instabilité issue de l'expérience des tensions opposant le fermé et l'ouvert, le connu et l'inconnu, l'architecture et la nature, soutenant ainsi l'idée que l'habiter s'accomplit dans un mouvement dynamique entre deux états d'être.

3.4.2 *Porte au fond*

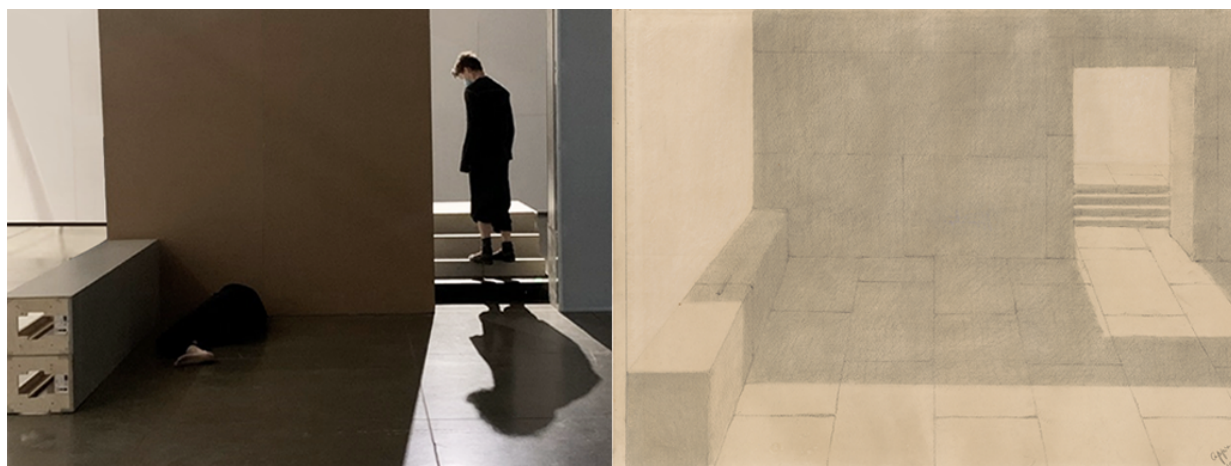


Figure 3.27 Reconstitution de *Porte au fond*. Photo : Anne Sabourin

Étant donné le manque de ressources techniques, il n'a pas été possible de reconstituer pleinement le traitement de la lumière de *Porte au fond* ainsi qu'Appia l'avait conçue dans son dessin. La lumière a été recréée en utilisant uniquement le système d'éclairage de base de la salle. Par conséquent, le « vide lumineux » enveloppant l'architecture n'a pas été reconstitué, pas plus que la bande de lumière latérale située à l'avant-plan. Cependant, l'essentiel de l'effet lumineux dans l'ouverture a été reproduit. Bien que le faisceau lumineux visible au sol devant l'ouverture soit plus long et plus évasé que dans le dessin original, la réflexion de la lumière sur le palier et dans les marches demeure très proche de l'intention originale.

La première chose que nous avons ressentie en expérimentant *Porte au fond* était la puissance de l'architecture. Son espace s'imposait sur notre espace intérieur, entravant notre libre mouvement rythmique. Aussitôt nos pieds posés dans l'espace, l'architecture, le mur plus spécifiquement, agissait comme une éponge, une masse rigide mais poreuse, absorbant le temps, et par là même, assourdissant notre rythme. Le pas cadencé que nous avions avant d'entrer dans l'espace se déconstruisait et ralentissait considérablement au contact de l'espace architectural. Et plus nous nous rapprochions du mur, plus notre pas ralentissait. Au pied du mur, près du prisme rectangulaire horizontal, nous nous sommes immobilisés dans le silence. Aussitôt, notre corps s'étendit spontanément au sol. Puis, à l'instar du regard qui se repliait sur lui-même à la lecture du dessin, notre corps s'est recroquevillé dans le coin du mur. Son immobilité résonnait avec la fixité du mur. Un sentiment de bien-être – le repos – accompagnait ce silence. Comme l'explique Bachelard, le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité. Si nous nous rapprochions du prisme, notre rythme s'accélérait légèrement, ses fortes lignes directrices animant notre mouvement. En fait, plus nous nous éloignons du mur, plus ce dernier relâchait son emprise rythmique. À ce moment-là, uniquement, nous pouvions envisager de nous aventurer devant la porte, dans la lumière. À propos de cette entrée dans la lumière, l'un des sujets participants avait déclaré : « Pour entrer, être dans la vie, il faut accepter de s'exposer, de se rendre vulnérable ». Ce témoignage appuie le constat énoncé précédemment selon lequel la lumière recèle le potentiel d'ouvrir l'être au monde dans l'événement même de sa révélation. Nous avons aussi observé que l'action d'entrer dans la lumière, c'est-à-dire de franchir son seuil, le point de tension entre la pénombre et la clarté, entre ce qui se cache et se manifeste, nous ralentissait. Notre rythme diminuait, car nous nous trouvions saisis par le contraste créé. Cette lenteur persistait une fois entrés dans la lumière. Mais après un certain temps d'exposition, cet état de surprise se transformait en un état de pleine vitalité et nous nous remettions alors en marche en direction de l'escalier qui, par sa résonance directionnelle avec le prisme, nous appelait vers le fond de l'espace. Notre pas engourdi par le saisissement de la lumière se ranimait, et sa cadence devenait plus

énergique et plus rapide. Cette transformation du mode de donation du corps, cet éveil caractéristique du pas animé est propre à la marche en musique (Straus, 1930/1992, p. 33). Et c'est exactement cela que nous ressentions. Nous vivions l'ouverture qu'engage la musique, la musique de l'architecture, sa résonance. C'est à travers cette résonance que le « dynamo-rythme » se révélait comme un mode du sentir, une modalité de notre être-au-monde. C'est donc d'un pas animé que nous nous sommes dirigés vers l'escalier. Nous anticipions tous une montée rapide. Cette appréhension s'explique par la perception visuelle de l'escalier. Un rythme est créé par la répétition de la marche. Celui-ci est d'autant plus éloquent qu'il fait contraste avec l'impression d'immobilité suggérée par les autres éléments architecturaux. Or, nous avons tous été surpris par le rythme de nos pas, qui s'est avéré plus lent que celui que nous avions anticipé, appuyant ainsi la théorie de Maldiney comme quoi l'expérience sensible du rythme dépasse la vision conventionnelle selon laquelle le rythme en architecture résulterait de l'agencement et de la répétition d'éléments formels. Mais la surprise la plus marquante de l'expérience architecturale fut sans aucun doute le sentiment vécu en arrivant en haut des marches. En effet, la plateforme transforma notre démarche dynamique et assurée en un pas beaucoup plus lent et aérien. Et là, sur ce palier de lumière menant nulle part, perchés sur quelques marches au-dessus du rien, dans un entre-deux à la frontière entre l'espace architecturé et le vide, une sensation étrange et singulière nous saisit, le sentiment d'être dans une ouverture, une ouverture à nous-mêmes et au monde, de vivre une temporalité extraordinaire dans un espace en résonance avec notre être intégral, de prendre part à l'expérience d'une totalité corps-espace-temps. Cette expérience marquait la fin du parcours. Il nous semblait impossible de revenir sur nos pas, d'emprunter le même trajet, car l'expérience spatio-temporelle vécue sur le palier avait ouvert un autre espace-temps irréductible à la linéarité temporelle et donc à tout autre mouvement spatial dirigé et orienté. J'aimerais témoigner personnellement de ce vécu.

Le sentiment que j'ai éprouvé sur le palier s'apparente à celui que j'expérimente quand je regarde le palier supérieur dans le dessin *L'escalier* (fig. 3.22, p. 142) : le sentiment de surmonter un espace informe et originaire et, de ce fait, donner sens à la fois à mon espace intime et à celui du monde. Selon moi, cela advient grâce à trois conditions remplies par le palier de *Porte au fond* : 1) la présence d'une lumière vive, 2) un changement de niveau ascendant et 3) une occupation limitée au niveau de la superficie. Tout d'abord, la lumière vive m'ouvre à ma propre présence et à celle du monde par sa nature événementielle. Le changement de niveau, quant à lui, apporte une transformation de ma perception de l'espace et du temps. Au niveau du sol, l'espace-temps m'apparaît quotidien, ordinaire. Mais en m'élevant au-dessus du sol, j'ai le sentiment de me trouver dans un espace-temps autre. Si ce nouvel espace est vaste, il devient

rapidement ordinaire, c'est-à-dire qu'il redevient en quelque sorte le niveau zéro, la nouvelle référence. Bien sûr, si l'on se tient à l'extrémité de cet espace, à la limite du vide, une sensation de vertige peut se produire, mais elle n'est pas du même ordre que si le palier est de dimension restreinte. En effet, j'ai observé qu'une petite superficie oblige mon corps à transformer sa rythmique, ce qui a pour effet de le maintenir dans un état d'éveil. À travers cet état de présence, mon corps peut s'inscrire dans l'espace. Il peut également s'y reconnaître. En effet, si la dimension du palier est à l'échelle de mon corps, il peut résonner en moi et s'accorder avec mon espace intime, renforçant mon vivre présentiel. Dans *Porte au fond*, ce vivre est intensifié par le fait que le palier ne mène nulle part (aucun indice sur le dessin n'indique le contraire). Enveloppé de vide, le palier invite mon être à s'y ancrer. En posant mon pied sur ce dernier, j'ai le sentiment de m'inscrire dans un espace encore vierge, comme si j'étais l'architecte de ce monde en construction. En ce sens, ma rencontre avec le palier devient un véritable acte d'habiter. Ce qui confirme une fois de plus que c'est dans l'espace limitrophe (entre le plein et le vide) et dans l'événement rythmique qu'il engendre, que le moment pathique du sentir surgit et que l'individu trouve et prend sa place. Je ne peux ignorer le fait que ce sentiment d'être éprouvé sur le palier est très similaire à ce que j'ai ressenti de nombreuses fois sur scène à titre d'interprète, à savoir la manifestation de l'art en soi-même, sa création et son expression. Quand le récit bascule, que le flux historique qui l'alimentait se suspend et que je me retrouve baignant dans un carré de lumière, seule et exposée au milieu du néant (la scène est une boîte noire dont les limites sont invisibles), un événement indescriptible se produit : le sentiment de naître, ou plutôt de renaître au monde. Une brèche s'ouvre, et là, dans un état à la fois de vulnérabilité et de puissance, le mouvement de mon être intégral rencontre celui du monde dans une totalité corps-espace-temps. Dans ce carré lumineux, dans cet espace tendu, limité au milieu de l'illimité, tangible au milieu de l'intangible, structuré au milieu de l'informe, je donne sens à l'espace et, inversement, il donne sens à ma présence. Certains diront qu'il est insensé de comparer l'expérience de l'espace scénique à l'expérience d'être dans le monde, car le théâtre est une fiction; son espace est fait de mensonges et d'artifices. Pourtant, à l'instar des *Espaces rythmiques*, le théâtre introduit des limites. Il ménage un temps et un espace à la fois hors du monde et dans le monde; il est événement. Il fabrique l'habitation au sens heideggérien.

En somme, on peut conclure que c'est à travers les oppositions contrastées que *Porte au fond* offre une expérience architecturale des plus sensibles. Ces tensions se matérialisent par la présence du coin (frontalité/latéralité, mobilité/immobilité), du seuil de lumière (occultation/exposition, noirceur/clarté) et du palier entouré de vide (plein/vide, gravité/flottement, structure/informe).

3.4.3 Les deux piliers



Figure 3.28 Reconstitution des *Deux piliers*. Photo : Virginie Gratton

Une des premières choses que nous avons notées dans l'expérience des *Deux piliers* était le fait que l'architecture était en écho avec notre mouvement intérieur, sans le dominer. Nous ressentions un lien de résonance par la réciprocity du langage, soit la structure, le vocabulaire et la rythmique. Son architecture nous paraissait comme une langue originaire, une essence avec laquelle nous pouvions entrer en dialogue et nous accorder. La pureté de ses lignes, la clarté de sa composition et la sobriété de son vocabulaire (formes et matière des éléments) retentissaient dans nos corps et réveillaient un mouvement similaire. Le vocabulaire et les gestes architecturaux posés par Appia devenaient nôtres. En effet, dès que notre corps est entré dans l'espace, nous avons observé qu'il se dépouillait de sa nature chaotique, qu'il se débarrassait de ses mouvements désarticulés propres au quotidien pour ne garder qu'un mouvement de l'ordre de l'essentiel : nos gestes et notre démarche gagnaient en clarté, mais demeuraient sobres; ils s'affirmaient dans l'espace sans ostentation. On aurait même dit que nos mouvements étaient empreints d'une certaine élégance, voire d'une certaine grâce. Une grâce chargée de simplicité. Par ce processus de transfiguration corporelle, notre rythme dans le temps s'unissait à notre rythme dans l'espace. Notre propre mouvement tendait à s'harmoniser avec celui de l'espace. Cette expérience était similaire à celle que nous avons vécue lors des séances de rythmique sans obstacle où nos corps étaient transformés sous les ordres de la musique, à savoir sa structure rythmique. De la même manière, *Les deux piliers* insufflait sa discipline et guidait notre corps par sa structure architecturale. Celle-ci s'est d'abord éprouvée à travers la trame. Telle une portée, elle guidait et organisait nos mouvements dans l'espace; les lignes de nos trajectoires étaient

franches et, conséquemment, notre rythme était limpide. Malgré le fait qu'elle s'imposait à nous dans la rigidité de sa forme (la composition orthogonale induisait des déambulations orthogonales), la trame n'entravait pas notre mouvement de vie; au contraire, elle permettait son déploiement, c'est-à-dire qu'en nous servant de guide elle structurait et articulait notre marche. À ce propos, un des sujets participants explique comment le mur ordonné par la trame oriente la marche : « Le mur induit une trajectoire qui lui est parallèle. En marchant parallèlement au mur, la direction est donnée. Quand la direction est claire, notre marche l'est également ». Ce constat n'est pas surprenant; il s'inscrit en continuité avec les constats précédemment abordés concernant les exercices de marche structurée selon des trajectoires déterminées. Rappelons que ces conclusions établissaient qu'un système spatial orthogonal avait tendance à favoriser le libre déploiement du mouvement intérieur.

Nous avons également remarqué que la profondeur de l'espace favorisait ce déploiement. En effet, nous avons observé que non seulement notre pas était ravivé par la dimension de la profondeur, mais que son rythme tendait à se maintenir. La première fois que nous avons expérimenté *Les deux piliers*, le rythme de nos pas n'était pas toujours régulier, et ce, même si la trajectoire de notre marche ne rencontrait aucun obstacle. Par exemple, lorsque nous marchions sur le sol, en contrebas, avant de gravir les marches menant au palier, nous avons observé, sans en connaître la raison, que notre rythme manquait de constance. Après avoir tracé une ligne d'horizon sur le mur du fond composant l'architecture des *Deux piliers*, nous avons refait l'expérience. Il est alors apparu que notre regard se fixait spontanément sur cette ligne. En servant de point d'ancrage visuel dans l'espace ainsi délimité, la ligne d'horizon induisait une transformation du mouvement de notre marche. Lorsque notre regard se détachait du sol, nous nous découvriions transformés. Notre corps s'érigait, notre pas s'animait; il devenait plus rapide, ferme, et notre vitesse, davantage régulière. Cette ouverture nous sensibilisait à notre propre présence et à notre relation avec l'espace architectural. Straus (1930/1992) évoque aussi ce phénomène quand il décrit le pas animé propre à la marche en musique. Selon lui, le regard qui se détache du sol et la modification du mode de donation du corps à travers le dynamo-rythme se révèlent comme des modalités du vivre présentiel.

La dimension de la profondeur était mise en tension avec la frontalité, influençant à son tour notre expérience rythmique et architecturale. En effet, après avoir marché sur le sol en contrebas, en direction de l'horizon, nous avons gravi les trois marches. En soi, la montée de trois marches est une action des plus ordinaires, mais, dans la simplicité de la composition spatiale de *Les deux piliers*, elle s'est révélée un événement. La frontalité des marches entravait notre mouvement et se faisant, elle transformait le rythme

initial que nous portions avant l'ascension en un rythme légèrement plus lent. De plus, chaque marche devenait une prise de conscience de notre corps vivant dans l'espace des *Deux piliers*, une opportunité de ponctuer de nos pas l'espace et le temps, et ainsi de nous situer dans l'espace architectural et de s'y attacher. Chaque marche était vécue comme un seuil, une brèche s'ouvrant à la limite entre notre mouvement libre et sa rupture, mais aussi entre les dimensions existentielles de la verticalité et de l'horizontalité. Dans cette ouverture, le dynamo-rythme de notre mouvement en relation avec l'espace se transformait. Notre corps devenait alors plus tonique, dynamique, actif. Cette vitalité nous disposait d'autant plus à l'écoute de notre présence et de sa relation à l'espace architectural.

Un deuxième événement engendré par la frontalité des éléments architecturaux, encore plus marquant, s'est produit lorsque nous sommes arrivés sur le palier, face aux deux piliers. Positionnés frontalement par rapport à la trajectoire initiale de notre marche, ils entravaient notre libre mouvement et, de ce fait, ralentissaient la vitesse de notre marche. Puis, guidés par leur alignement, nous avons pivoté de quatre-vingt-dix degrés vers la droite avant de déambuler sur le palier, en suivant une trajectoire parallèle à leur disposition. Lorsque notre corps passait devant un pilier, il ralentissait. Ce changement de vitesse était dû à une transformation dynamique de notre corps. À l'instar du pilier, notre corps s'ancrait solidement dans le sol. Nos pas semblaient alors plus lourds, non par paresse, mais parce que nous devenions plus sensibles à la gravité des corps dans l'espace : le nôtre et celui de l'architecture. Notre sensibilité à la présence de l'architecture semblait renforcer la nôtre, comme si cette rencontre nous transformait mutuellement. Le poids ressenti freinait ainsi notre cadence. À l'instar du pilier, nos corps étaient également engagés dans un mouvement opposé, soit un mouvement d'érection. Nous ressentions donc dans notre corps l'opposition de deux tensions, soit un mouvement d'enracinement et, simultanément, un mouvement d'érection. Cette posture engageait un sentiment d'éveil, de présence.

J'aimerais développer ici sur la notion de présence en m'appuyant sur mon expérience personnelle. Comme danseuse, comédienne et enseignante en interprétation, je considère la présence comme une notion fondamentale, qui se situe au cœur de la pratique et en constitue l'un des défis majeurs. Puisque la présence sur scène est conséquente de la présence à soi-même et de la présence à son environnement, je vais m'attarder exclusivement sur ces deux dernières formes de présence. Au fil des ans, j'ai eu l'occasion d'expérimenter (et d'enseigner) de nombreux exercices issus de la danse et des pratiques somatiques afin de me sensibiliser à mon corps et à sa relation à l'espace. Parmi tous ces exercices, un seul se démarque clairement du lot. L'exercice en question consiste à se tenir debout en prêtant une attention particulière à

notre relation au sol et au plafond. Il s'agit de visualiser un fil à plomb reliant le bassin au plancher et une ficelle attachée à l'occiput érigeant la colonne vers le ciel. Cette consigne entraîne deux sensibilités simultanées : une prise de conscience de notre propre corps par l'activité musculaire qu'elle implique (pour sentir le poids du bassin, certains muscles des jambes doivent se tendre alors que d'autres doivent se relâcher), et une prise de conscience de notre corps dans l'espace (par exemple, en établissant une relation avec le sol, nous développons une sensibilité à sa présence). Mais, outre ces deux sensibilités, l'exercice engage une épreuve rythmique. En incarnant la tension engendrée par les forces opposées de gravité et d'érection, notre être est saisi par un mouvement d'ouverture, un mouvement existentiel. À ce sujet, Maldiney (1997) avance que la verticalité, par la polarité qu'elle engendre, est un axe existentiel, « celui de notre enracinement et de notre détachement, donc du maintien, entre grave et léger, de notre être debout dans le monde » (p. 48). De plus, cet exercice nous amène à vivre la verticalité de manière ancrée (relativement au sol), ce qui nous permet, d'une part, de nous situer dans l'espace et, par extension, dans le monde et, d'autre part, d'entrer en relation avec la dimension horizontale : tendu vers le ciel par nos pieds enracinés, notre corps appelle nécessairement le plan horizontal puisqu'il s'inscrit en lui. Ainsi, à travers cette posture active, notre corps articule la rencontre des dimensions existentielles de la verticalité et de l'horizontalité. Il s'ouvre à l'une et à l'autre et, dans cette ouverture, il est présence.

Pour en revenir à notre corporéité engagée par la proximité des piliers, là, à cet instant précis, à travers cette posture, à l'instar des piliers, nous nous sentions connectés à la fois à la terre et au ciel. À cet instant précis, nous rencontrions l'architecture des *Deux piliers*; elle résonnait en nous, et de la même manière nous résonnions en elle. Puis, nous avons traversé la barrière de piliers, et là, de l'autre côté de ces derniers, notre expérience s'est modifiée. Nous avons l'impression d'être « hors scène », à l'abri du regard des spectateurs. Étant donné que nous avons parcouru l'espace des *Deux piliers* dans le même sens qu'il se donne à voir dans le dessin, nous avons l'impression d'être à l'arrière de l'espace. Ainsi, même s'il n'y avait aucun spectateur, le sol en contrebas s'éprouvait comme une avant-scène, le palier comme un podium sur lequel se tenait la performance et l'espace derrière les piliers comme des coulisses. Lorsque nous passions derrière les piliers, notre dynamo-rythme se transformait substantiellement. Caché, notre corps se reposait l'espace d'un instant, notre vitesse ralentissait et nos muscles se détendaient. Là, à l'abri du regard, un sentiment singulier nous envahissait. Nous avons l'impression en quelque sorte d'être en dehors du monde : nous étions en attente. En attente d'être révélés, d'être exposés. En attente de nous révéler, de nous exposer à l'espace libre. Une attente précaire causée par la taille limitée de l'espace (la largeur des piliers) où nous cherchions refuge. À l'abri du regard, nous nous sentions à l'abri du temps, et ce, même si

nous étions exposés à la lumière émanant de l'horizon. Lorsque nous réapparaissons dans l'interstice entre les deux piliers, nous étions saisis par l'espace qui s'ouvrait et nous exposait à l'observateur, notre pas devenait alors plus rigide, plus rapide. Nous étions alors tentés d'aller nous cacher derrière le second pilier. Le contraste intensifiait d'autant l'expérience spatiale. Dans ce moment alternant entre présence et absence, une brèche étroite s'ouvrait : une présence à soi et à l'architecture.

Ainsi, l'expérience des *Deux Piliers* révèle une rencontre intime entre l'architecture et le mouvement intérieur, où les dimensions de la profondeur, de la frontalité et de la verticalité jouent un rôle central. La profondeur invite à un déploiement harmonieux du rythme et de la marche, tandis que la frontalité impose des ruptures et des transformations dynamiques, favorisant une conscience accrue du corps dans l'espace. Quant à la verticalité, incarnée par les piliers, elle suscite un mouvement d'ouverture chez le sujet, articulé par la rencontre entre enracinement et élévation. La simplicité de la composition architecturale amplifie ces phénomènes en tissant des liens de résonance avec le sujet, disposant son corps vivant à rencontrer l'architecture. Enfin, le contraste entre l'occultation et la révélation, orchestré par les piliers, transforme le corps en un théâtre d'équilibre vivant, oscillant entre présence et absence, et renforçant ainsi sa connexion à lui-même et à l'espace.

Avant de conclure ce chapitre, deux éléments importants restent à exposer : l'influence des matériaux dans le phénomène de résonance et l'impact de la répétition dans l'analyse et l'expérience de *Porte au fond* (fig. 3.23), *Les deux piliers* (fig. 3.24, p. 146) et *Les cyprès* (fig. 3.25, p. 149).

Tout d'abord, l'impact de la nature des matériaux sur l'effet de résonance. Nous avons observé que, lorsque tous les éléments architecturaux étaient faits d'un même matériau, nous sentions davantage de liens de résonance entre eux. Par exemple, l'architecture des *Cyprès* a été reconstituée à partir d'éléments faits en bois (paliers, escaliers et banc). Grâce à ce trait commun ou, devrais-je dire, cette tonalité partagée, les éléments architecturaux s'accordaient entre eux (au-delà de la forme et de la composition spatiale). À l'opposé, dans *Porte au fond*, où l'architecture avait été reconstituée à partir de matériaux hétérogènes, nous n'avons pas ressenti une telle résonance. Bien que le bois soit très différent de la pierre, nous pouvons tout de même avancer que l'emploi d'un seul matériau augmente le potentiel de résonance de l'architecture.

Mais le constat le plus frappant fut sans aucun doute de découvrir que la répétition de l'expérience architecturale de chacun des *Espaces rythmiques* transformait considérablement notre vécu. En effet,

chaque étape du processus d'analyse de l'espace rythmique, soit l'Exploration vivante, la Compréhension, l'Extériorisation et l'Orchestration, nécessitait d'être répétée afin de bien saisir l'impact de la présence de l'architecture sur notre propre mouvement. Une seule Exploration vivante de l'espace n'était pas suffisante pour « entendre » la vibration de l'architecture, l'ensemble de ses mouvements rythmiques et leurs répercussions sur les nôtres. Les processus de Compréhension et d'Extériorisation exigeaient également d'expérimenter l'espace à plusieurs reprises afin de saisir toutes les nuances de résonance. La répétition se faisait de manière sélective. Il s'agissait d'aller chercher ce qui s'était inscrit dans notre corps au niveau du dynamo-rythme pour en reconnaître et en faire resurgir l'essence vitale, et ainsi en amplifier l'efficacité sur nous-mêmes. La répétition était mise en œuvre non pas comme une restitution d'une action déjà exercée, mais plutôt comme une réitération répondant à une possibilité déjà présente. Ceci n'est pas sans rappeler la notion de répétition chez Heidegger entendue comme une re-prise du passé, une répétition des possibilités de l'« être-là », l'« être présent » au monde (Larthomas, 1989). Chaque fois que nous recommençons l'expérience architecturale, notre écoute s'affinait et notre compréhension de l'espace s'approfondissait. Le dynamo-rythme de notre mouvement en relation avec celui de l'espace se précisait au fur et à mesure que les nuances du rythme architectural devenaient sensibles dans la transfiguration de nos corps. À force de répétition, le rythme de l'architecture s'inscrivait en nous; il réussissait à nous emporter dans son mouvement. La répétition de l'étape de l'Orchestration contribuait également à accroître la connaissance de notre relation à l'espace. Ce processus consistait à combiner les différentes séquences de mouvements extériorisés correspondant à chaque espace rythmique. La répétition contribuait, certes, à préciser les mouvements extériorisés, mais également et conséquemment à révéler le dynamisme intrinsèque des sous-espaces desquels ils étaient issus. À force de répétition, nous saisissions davantage les liens structurels et résonants entre les sous-espaces où chacun se révélait comme un instrument jouant sa propre partition au sein d'un ensemble orchestral. À chaque répétition, ces relations s'affinaient, renforçant notre compréhension de l'organisation spatiale et du parcours : un parcours conçu comme un mode de relation, une forme mélodique complexe en formation (Lynch, 1960). La limpidité des différents mouvements et leurs articulations permettaient de rendre visible le mouvement de vie qui jaillissait des *Espaces rythmiques*, d'en dévoiler la musique. Une musique où notre corps se révélait, d'une part, comme un instrument à part entière (à l'instar des sous-espaces) possédant sa propre partition et participant ainsi de sa rythmique au concert de l'architecture et, d'autre part, comme un instrument activant l'architecture, comme la baguette d'un tambour sans laquelle il resterait muet. L'activation de l'architecture par le corps expérimentée dans les *Espaces rythmiques* fait partie intégrante de la vision architecturale d'Appia. Dans *L'œuvre d'art vivant*, ce dernier expose cette vision en ces termes : « Cet art [...], en contact étroitement

organique avec le corps humain, n'existant même que par lui, se développe dans l'espace; sans la présence du corps il reste muet » (Appia, 1921/1988k, p. 364).

À l'image des parcours, les rythmes qui nous ont été révélés par le processus de répétition étaient vécus comme des mouvements en perpétuelle transformation et non comme des formes stables vécues de manière linéaire. Cette caractéristique mouvante du rythme se retrouve également dans les théories de Maldiney. À ce propos, Charcosset (2012) décrit la vision du philosophe par l'analogie de la vague, une forme en constante formation :

Sa montée et son déferlement ne se succèdent pas, ils passent l'un dans l'autre, se nourrissent l'un de l'autre. Ainsi, le rythme, qui génère son propre espace-temps n'a pas la nature d'une forme, mais d'une « transformation constitutive », qui n'a pas la « stabilité circonscrite » du signe ou de l'icône. Sur le papier, le rythme s'exprime en intervalles et en valeurs de notes, en indications sur le tempo. Mais le temps qui s'écoule entre deux intervalles n'est pas amorphe. Ce que fait le rythme, tel que l'observe Henri Maldiney, c'est créer son propre temps, et sa propre durée. (p. 8)

Cette analogie de la vague, où chaque mouvement nourrit le suivant sans discontinuité, illustre parfaitement l'expérience rythmique vécue dans les *Espaces rythmiques*. Chaque répétition révélait le rythme comme une dynamique en perpétuelle transformation, tout en approfondissant la compréhension de l'interrelation entre notre corps et l'espace. Ainsi, en revisitant les mêmes architectures, nous renforçons notre connexion à l'espace, car le rythme spatial s'inscrivait plus facilement et plus profondément dans notre corps. Jaques-Dalcroze (1920/1965) appuie cette idée en affirmant que « la conscience du rythme ne peut se développer que grâce aux expériences réitérées des mouvements du corps tout entier » (p. 38). Ce phénomène s'explique par le rôle fondamental de la répétition dans le processus de corporisation. En effet, le processus de corporisation se construit à travers la répétition (Britton, 2013). En répétant une action, l'inscription des représentations (les perceptions du réel) se consolide dans et par le corps (Bernard, 1995, p. 72). En conséquence, on peut conclure qu'en répétant une expérience architecturale, l'inscription de sa résonance se renforce. Cette consolidation favorise une perception plus fine et plus incarnée de l'architecture, permettant une véritable transformation du mouvement corporel en réponse à l'espace.

En somme, l'architecture des *Deux piliers* (fig. 3.24), des *Cyprès* (fig. 3.25) et de *Porte au fond* (fig. 3.23, p. 145) peut entrer en résonance avec le sujet, mais cette résonance s'amplifie considérablement lorsque le

sujet peut en faire l'expérience de manière répétée. Ce processus est particulièrement pertinent lorsqu'il s'agit de sujets dont la sensibilité au rythme spatial n'est pas aussi développée que celle des rythmiciens. Bien que certains *Espaces rythmiques*, tels que *La ruelle* (fig. 4.2, p. 176) et *Neufs piliers* (fig. 3.20), présentent une répétition de certains éléments spatiaux (architecturaux ou lumineux), amenant le sujet à expérimenter à plusieurs reprises des espaces similaires au sein d'un même parcours – et donc, d'une certaine manière, à répéter une expérience –, la répétition ne constitue pas l'un des principes fondamentaux de leur composition. En revanche, si nous considérons l'ensemble des *Espaces rythmiques*, plusieurs formes de répétition apparaissent. Les éléments architecturaux se répètent d'un dessin à l'autre, certes, mais on note également la répétition de séquences spatiales. Par exemple, *Terrasse avec trois piliers* (fig. 4.29, p. 213), *Ombre oblique* (fig. 4.30, p. 215), *Porte à gauche* (fig. 3.13, p. 127), *Les deux piliers* (fig. 3.24, p. 146) et *Les Trois piliers* (fig. 4.14, p. 186) comportent tous une séquence spatiale similaire composée d'un plan horizontal (il s'étend latéralement et derrière l'observateur au-delà du cadre) suivi de trois marches et d'un palier (il s'arrête brusquement dans le vide à l'arrière-plan). D'autres séquences spatiales sont répétées à travers la série. Notons entre autres *Ciel fermé* (fig. 3.14, p. 131) et *Trois marches* (fig. 3.15, p. 131), dont les compositions sont presque identiques. Même s'il existe des différences dans la luminosité des deux espaces et dans leur relation au ciel, on pourrait croire qu'ils engendrent tous deux des rythmes de marche semblables (arrêts, départs, vitesses). Notons également *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142), *Scherzo* (fig. 3.3, p. 109) et *Idem* (fig. 4.28, p. 210), qui sont tous composés d'une succession de plans verticaux, ou encore *L'escalier* (fig. 3.22, p. 142) et *Dépendance* (fig. 4.26, p. 208) qui comportent tous deux des paliers suspendus dans le vide. Cela dit, la présence de fragments spatiaux ou de séquences spatiales répétées au sein de la série n'est pas surprenante car cette dernière s'inscrit dans une démarche d'étude. Pour cette raison, il est essentiel de l'analyser en tant que telle, c'est-à-dire dans sa globalité. En disposant tous les dessins des *Espaces rythmiques* pour former une grande mosaïque, un nouveau sens se dégage : l'ensemble des *Espaces rythmiques* s'apparente à un parcours où chaque dessin constitue un fragment de cette totalité. Cette nouvelle perspective met en évidence les répétitions de manière claire et significative. En envisageant la construction de ce nouveau parcours à l'échelle réelle, on peut supposer que les expériences spatiales similaires renforceraient l'impact et l'efficace du rythme de l'architecture d'Appia dans l'expérience des sujets, tout comme l'expérience répétée d'un seul espace rythmique.

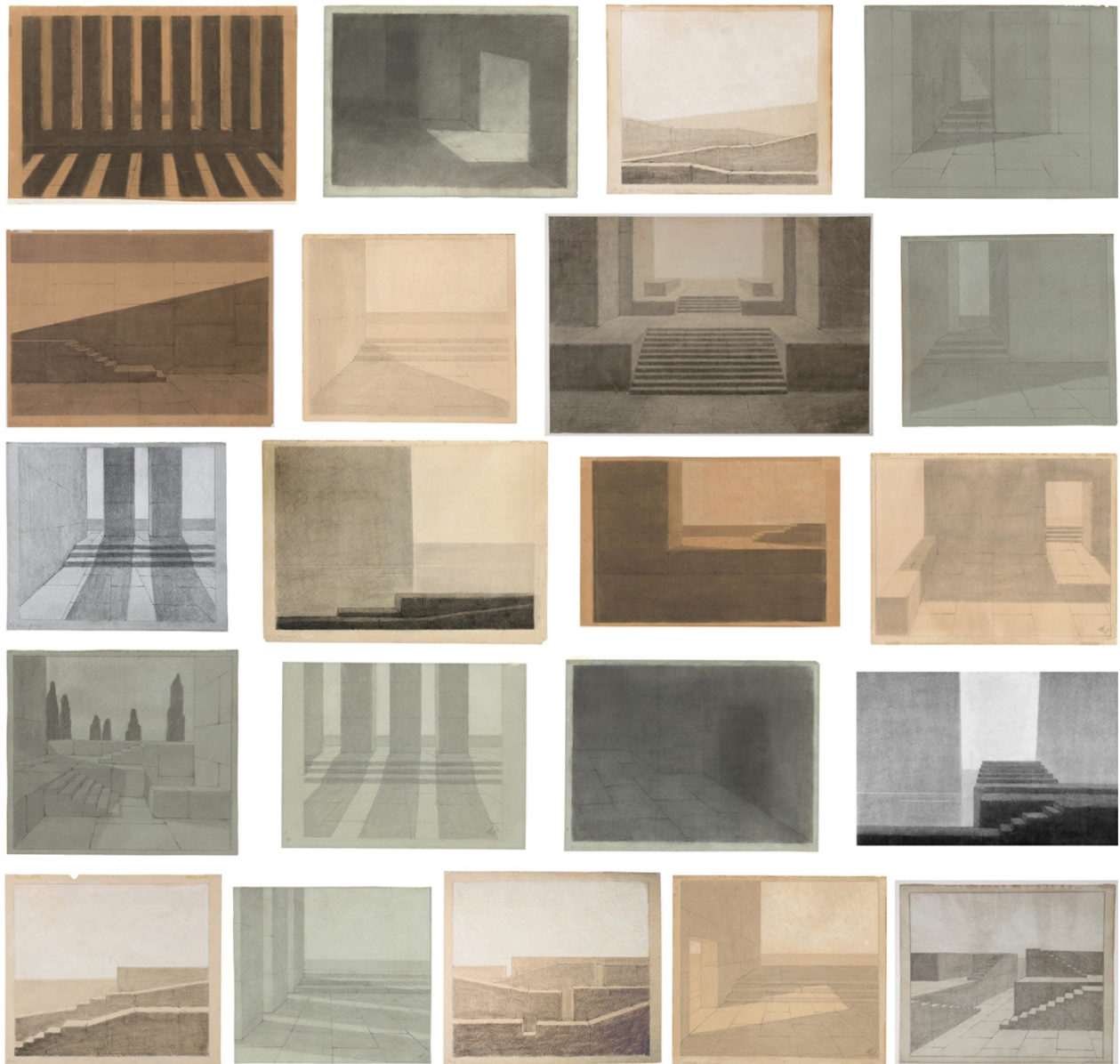


Figure 3.29 Ensemble des *Espaces rythmiques* formant le corpus étudié

En conclusion, l'ensemble des analyses architecturales montre que c'est dans l'épreuve rythmique des passages mis en œuvre par Appia que les *Espaces rythmiques* offrent des expériences architecturales sensibles et signifiantes. Ces épreuves sont d'autant plus prégnantes si elles font l'objet d'expériences répétées. Ces passages sont des points de rencontre où se conjuguent des forces opposées et complémentaires. Tout d'abord, la rencontre entre deux types d'espaces opposés, soit l'espace intérieur et l'espace extérieur. Le premier est ample, libre et homogène. Il est lié à l'espace intime du sujet et favorise l'expression libre de son mouvement rythmique. Il est matérialisé et vécu à travers une architecture conçue comme une trame ouverte, c'est-à-dire une matrice architecturale dont les limites imperceptibles

se déploient orthogonalement dans les trois dimensions conférant de l'ampleur à l'espace. Le deuxième espace, quant à lui, permet de mettre en relation le mouvement intérieur du sujet avec l'espace tangible de l'environnement par les limites qu'il impose. Il se matérialise également dans l'architectonique qui, dans ce cas-ci, agit comme obstacle. La rencontre de ces deux espaces, suivant leur agencement architectural, donne lieu à d'autres types de tensions. Bien que celles-ci ne soient pas identiques dans tous les *Espaces rythmiques*, on relève des récurrences : noirceur/clarté, fermé/ouvert, dehors/dedans, proche/lointain, accessibilité/non-accessibilité, forme/informe, occultation/révélation, continuité/discontinuité, occupé/parcouru, ascendant/descendant, verticalité/horizontalité, frontalité/latéralité, limité/illimité, plein/vide, matérialité/immatérialité, contextualisation/décontextualisation, connaissance/inconnaissance, gravité/flottement, détachement/engagement, sens/non-sens. C'est à travers ce rythme que les *Espaces rythmiques* s'ouvrent, agissent et deviennent vivants. Mais cette ouverture ne peut se produire que si le sujet est disposé à y entrer. Pour ce faire, Appia engage le mouvement originaire et intégral du sujet. D'une part, il y parvient en lui offrant un sol. Par son expressivité, sa prédominance sur les autres éléments architecturaux (les volumes n'en sont que des extrusions), le sol invite le sujet, par l'action originaire de la marche, à entrer dans l'espace. D'autre part, Appia utilise un langage architectural qui possède des liens de résonance avec le sujet. Épurée et sobre, tant dans sa composition que dans ses éléments formels, l'architecture des *Espaces rythmiques* s'accorde avec l'essence du mouvement rythmique du sujet, sa forme et sa structure. Ainsi disposé, le sujet peut entrer dans l'espace. Ce passage est vécu comme une suspension spatio-temporelle; un vertige; une épreuve rythmique exigeant une transformation de l'être pour être surmontée. En ce sens, les *Espaces rythmiques* sont des dispositifs pour provoquer et surmonter la « crise d'existence » de l'être humain, et plus particulièrement en ce qui concerne son combat pour se tenir debout et se trouver une place au péril de l'espace : surmonter l'illimité, le vide et l'informe. Pour réaliser cet objectif, Appia use de plusieurs stratagèmes. Tout d'abord, un sol. Celui-ci se déplie et s'étend comme un vaste tapis rigide, un support permettant au corps de se maintenir debout, en équilibre dans l'espace. Il offre aussi un appui au mouvement, lui permettant de rebondir et ainsi de se déployer dans le monde : le mouvement de la lumière et, par conséquent, celui du corps vivant. L'architecture d'Appia offre aussi une mesure diamétrale. Les volumes se tendent latéralement comme des bras vers l'illimité et s'y mesurent. Réciproquement, le sujet, debout entre ces bras, s'y mesure également. Il saisit son échelle et conséquemment sa place dans le monde. Les volumes, et plus particulièrement les piliers, se tendent aussi vers le ciel. Par leur verticalité, ils marquent le sol qui s'étire dans l'illimité, et, par extension, ponctuent le mouvement libre du sujet par la

rythmique qu'il impose. Par cette ponctuation, le sujet s'ancre dans le monde. Comme le mentionne Maldiney (1973), le rythme est un repérage existentiel.

Ainsi, c'est par la limite et la mesure qu'Appia offre un espace synonyme de présence, un lieu pour se situer, pour exister. C'est par l'aménagement d'espaces-seuils, qui divisent tout en unissant, que les *Espaces rythmiques* donnent lieu à l'ouvert, une expérience de l'existence vécue comme une totalité, une harmonie corps-espace-temps. C'est par la rencontre du mouvement libre et de l'architecture qui lui fait obstacle que le sujet peut vivre et exercer un mouvement de vie dans le monde et ainsi y prendre place : par ses arrêts, ses départs, ses changements de vitesse, de direction, le rythme intégral du sujet se manifeste et sa vie intérieure s'épanouit. Par cette vie, il s'inscrit dans l'espace et le possède. Autrement dit, par la mesure, effective grâce au mouvement de ses pas et par le dynamo-rythme de ceux-ci en relation avec celui de l'espace architectural, s'opère un « faire-habiter ».

Cette marche rythmique évoquée ici est la même que celle que décrit Appia dans les cours de gymnastique rythmique avec obstacles. Cela confirme que la genèse des *Espaces rythmiques* s'ancre dans la pratique de la gymnastique rythmique. Cependant, Appia ne recrée pas l'expérience intégrale de l'espace de la rythmique dans les *Espaces rythmiques*; en intégrant la pratique de la rythmique à un dispositif architectural, il transforme l'expérience du sentiment rythmique. L'art de l'équilibre entre les mouvements rythmiques dans le temps et dans l'espace se transforme en l'art de l'équilibre des proportions variables entre le sentiment de l'espace intérieur et le sentiment de l'espace extérieur : l'Art du Mouvement. Et ce Mouvement est bel et bien sensible dans les *Espaces rythmiques*. Il permet au sujet de se faire une place dans le monde. Une place non pas pour l'observer de manière passive, tel un spectateur, mais pour y prendre part, de l'intérieur, pour le construire et l'habiter.

CHAPITRE 4

LES MODALITÉS DE LA CONCEPTION ET DE L'EXPÉRIENCE SENSIBLE DES ESPACES RYTHMIQUES

Le présent chapitre se concentre sur les modalités architecturales de la conception et de l'expérience sensible des *Espaces rythmiques*. Il vise à exposer – au-delà des tensions rythmiques – les mécanismes responsables d'une relation dynamique dans laquelle le sujet et l'espace architectural se rencontrent et se transforment mutuellement.

Trois hypothèses guident mon propos. Afin de concevoir un dispositif qui favorise l'émergence d'un mouvement résonant qui engage la dimension sensible du sujet, je présume qu'Appia doit lui-même en faire l'expérience, il doit se mettre en mouvement. De plus, je suggère que les relations de complémentarité et de reconnaissance entre les formes architecturales des *Espaces rythmiques* et celles du corps humain participent à l'émergence de ce mouvement, tout comme le fait leur atmosphère.

Dans un premier temps, le chapitre examine le rôle du mouvement dans le processus de création d'Appia, celui du corps entier, de l'architecture et de la main. Dans un deuxième temps, la recherche se concentre sur le concept de « l'espace vivant » élaboré par Appia et sa matérialisation dans les *Espaces rythmiques*. Enfin, le chapitre se penche sur les principes de conception des atmosphères dans l'architecture d'Appia.

L'étude ne vise pas à généraliser les résultats de la recherche. Elle tend à mettre en évidence les correspondances (ou les invariances) observées entre les intentions d'Appia et leur matérialisation. Elle permet aussi de révéler d'autres intentions demeurées inconscientes chez Appia.

4.1 Le mouvement comme procédé de conception architecturale

Cette section cherche à comprendre le rôle et l'impact du mouvement sur la posture et les procédés de création d'Appia. La recherche investigate dans quelles conditions et de quelles manières Appia construit sa démarche de conception, et l'influence de cette démarche sur les principes spatio-temporels des *Espaces rythmiques*. À travers l'engagement de tout son corps dans sa démarche de création, à travers la dimension flexible de son architecture, mais aussi par le geste de l'écriture de la ligne, il s'agit de comprendre comment les méthodes qu'il utilise visent à créer une architecture à l'image du corps du sujet : une architecture vivante.

4.1.1 Souplesse, indétermination et modularité

L'implication du mouvement du corps dans le processus de création apparaît très tôt dans la pensée d'Appia, bien avant la conception des *Espaces rythmiques*. Cette préoccupation se manifeste dès ses premiers contacts avec le théâtre, alors qu'il n'a pas encore amorcé sa révolution scénographique. En réaction à ses premières expériences théâtrales comme spectateur, il explique à ses amis sa vision scénique :

Ce souci passionné pour la juste mise en valeur de l'acteur trahissait une façon de sentir qui ne s'arrêtait pas à la vision égoïste du spectateur. Chaque fois que j'expliquais à d'autres ma vision scénique, je la mimais, j'arrangeais vite les meubles qui se trouvaient à ma portée, non pas pour un autre, mais pour moi-même [...] ainsi j'entraînais toujours ma conviction [...] je m'identifiais *corporellement* avec l'acteur [...] j'étais moi-même l'acteur qui voulait être mieux traité. (Appia, 1992i, p. 52)

Ainsi, Appia ne se contente pas de critiquer la scénographie : pour expliquer son propos, il en conçoit une nouvelle, et ce, directement avec l'aide de son corps en mouvement, son premier outil de conception. En déplaçant des meubles dans l'espace, Appia représente l'organisation de l'espace qu'il imagine, certes, mais surtout, il se donne à sentir. Sa volonté de concevoir un espace pour l'acteur (doté d'un corps mobile et engagé) et non pour le spectateur (doté d'un corps passif et immobile) ne peut se réaliser que par un processus de conception qui engage aussi ce corps vivant. Ce processus, Appia l'envisage comme un entraînement. En effet, Appia explique que cet exercice d'aménagement entraîne sa « conviction ». Sa pensée architecturale se trouve nourrie par une démarche de conception incarnée et vice-versa. Ainsi, chaque fois qu'il répète cet exercice de démonstration, Appia cultive la dimension sensible de son corps tout en développant une architecture en rapport avec celle-ci. En ce sens, chaque démonstration devient une occasion d'ajuster et de parfaire la composition spatiale : en tirant, en poussant, en positionnant les volumes dans l'espace, Appia expérimente dans le mouvement l'architecture en construction. On peut donc conclure que c'est par le corps en mouvement qu'il tente de développer une architecture pour le corps en mouvement. Appia (1921/1988k) lui-même appuie ce constat : « [C]'est par lui seul et au travers de lui seul que nous pouvons nous adresser aux formes inanimées » (p. 373). Cette idée d'avoir recours à des objets mobiles du quotidien dans le processus de conception spatiale sera reprise huit ans plus tard, lorsqu'Appia intègre des obstacles mobiles aux cours de gymnastique rythmique. Sans doute de manière intuitive, il prolonge ainsi sa recherche : ce procédé évoluera jusqu'à aboutir pleinement lorsque les obstacles seront conçus à partir de modules.

En effet, au fil des années, les obstacles utilisés dans les cours de gymnastique rythmique évoluent, passant « d'objets trouvés » à des éléments conçus spécifiquement pour cet usage. À l'automne 1910, soit quatre ans après les premiers essais initiés par Appia, avec le soutien de Jaques-Dalcroze, ce dernier commande au peintre Salzman un ensemble d'obstacles pour ses cours de rythmique, plus faciles à manipuler. Salzman conçoit et réalise alors un jeu de modules permettant un montage rapide et varié : « 24 plots d'un mètre cube, 4 hauts praticables, des plans inclinés, des marches en grand nombre [...] faciles à manier et se prêtant à toutes les combinaisons » (lettre de Jaques-Dalcroze, 1910, cité dans Bablet-Hahn, 1988b, p. 100). C'est donc officiellement Salzman qui introduit cette standardisation des éléments assemblables. Cela dit, il serait erroné de donner à Salzman tout le crédit de cette architecture flexible, considérant que, d'une part, les premiers obstacles suggérés par Appia sont déjà mobiles et que leur assemblage permet de créer facilement une multitude de compositions spatiales démontables et que, d'autre part, la plupart des *Espaces rythmiques* étaient déjà conçus à cette période : une architecture flexible et modulable dans son essence.



Figure 4.1 Modules semblables à ceux utilisés dans les cours de gymnastique rythmique à l'époque d'Appia, 1938. Photo : Allan Arthur Gulliland. Bibliothèque de Genève

À l'exception de *La ruelle* (fig. 4.2, p. 176), composée d'un jeu de blocs et d'escaliers (des modules d'environ un mètre cube comme les plots de Salzman), la modularité n'apparaît pas lorsque l'on observe un seul dessin d'*Espaces rythmiques*; elle devient cependant lisible en examinant l'ensemble de la série, grâce à l'utilisation récurrente d'un vocabulaire déterminé, constitué d'éléments architecturaux (plateformes, piliers, murs, escaliers), dont la quasi-totalité est composée à partir de blocs cubiques et rectangulaires.

La modularité de ces compositions est particulièrement éloquentes lorsque les éléments architecturaux sont montrés dans leur globalité. Ils s'expriment alors comme des objets autonomes, des éléments issus d'un jeu de construction.

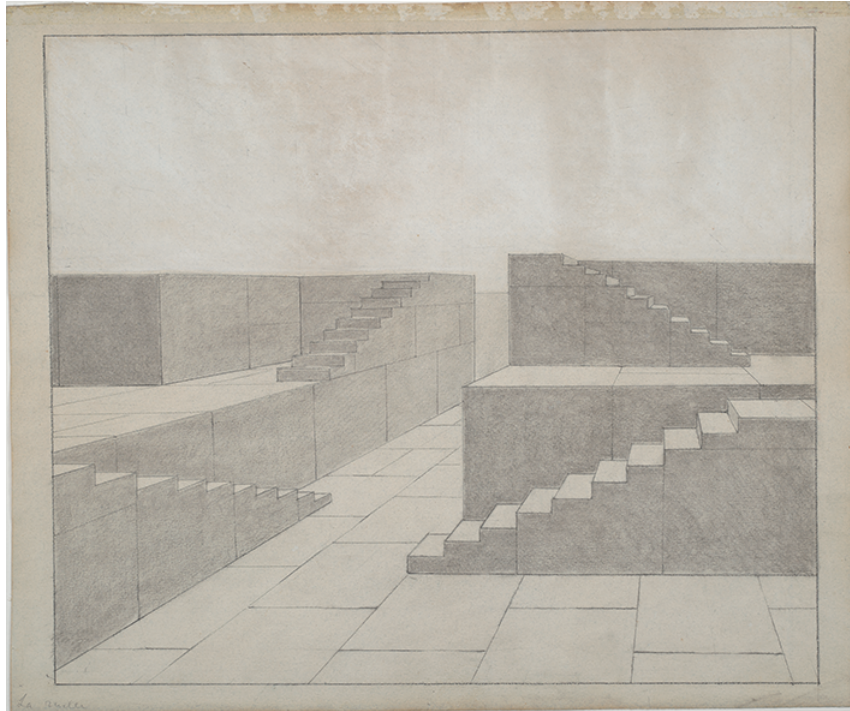


Figure 4.2 Adolphe Appia, *La ruelle*, 1909. Jeu de blocs d'environ un mètre cube, à l'instar des plots de Salzmänn. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/028-AM

La modularité se manifeste également de manière évidente dans les dessins d'Appia, où le système de composition s'organise autour du bloc de pierre, utilisé comme unité matricielle. Toutefois, la matérialité même de la pierre – dense et lourde – ne semble pas compatible avec l'esprit de flexibilité qui caractérise les obstacles introduits dans les cours de gymnastique rythmique. Ces derniers permettent une manipulation facile, alors que les blocs de pierre suggèrent une architecture permanente, résistant à des modifications de configurations rapides. Or, les *Espaces rythmiques* ne sont peut-être pas faits de pierres. Jessica Davis Van Wick, élève d'Appia, affirme que, dans les dessins habituels d'Appia, « les blocs massifs ne font pas partie du décor tel qu'Appia le voit. Ils ne font qu'indiquer et accentuer sur l'esquisse le rythme de la composition spatiale dans laquelle travaille le dessinateur » (Davis Van Wick, citée dans Appia, 1992, p. 395). Ce témoignage comporte plusieurs contradictions. Tout d'abord, si le système de composition n'est pas fait de blocs massifs, pourquoi Appia choisit-il tout de même de le laisser apparent sur les dessins

finaux⁴² des *Espaces rythmiques*? Est-ce pour exprimer exclusivement le système rythmique ou pour exprimer aussi la modularité de l'architecture? Les scénographies conçues après les *Espaces rythmiques* appuient cette deuxième hypothèse. En effet, les architectures scéniques des premières démonstrations de rythmique élaborées par Jaques-Dalcroze et Appia à Hellerau en 1912, ainsi que les scénographies pour *Orphée et Eurydice* (actes II et III) conçues par Appia et présentées à Hellerau en 1912 et 1913, sont construites à partir de modules, soit les plots en bois réalisés par Salzman, dont les joints demeurent apparents. La lisibilité des modules est un aspect architectural important sur lequel Appia insiste. Nous savons en effet que, lorsqu'il est absent d'Hellerau, Jaques-Dalcroze en profite pour recouvrir les décors de tissu afin de cacher les joints, à l'insu d'Appia (Bablet-Hahn, 1988b, p. 103)⁴³. Pour Appia, ce recouvrement est à l'opposé de toute sa vision architecturale : il renvoie à la négation de l'architecture vraie qu'il défend, en la réduisant, en quelque sorte, à une toile de fond décorative. En drapant les volumes de tissu, ce dernier occulte leur matérialité, leur mode de construction et leur fonction; la lisibilité des volumes et leur expression s'en trouve altérées, à l'instar des rythmes spatiaux que le corps de l'acteur doit parcourir et occuper.

Cependant, le caractère modulable ne s'exprime pas exclusivement par les plots. Il se manifeste aussi à travers l'ensemble du dispositif scénographique qui apparaît comme un module à part entière. Cela est particulièrement frappant dans la scénographie de l'acte II d'*Orphée et Eurydice*. Celle-ci est composée principalement de trois escaliers s'imbriquant les uns dans les autres pour n'en former qu'un seul : trois obstacles formés d'une cinquantaine de modules qui s'emboîtent pour donner lieu à un module unique. Cette expression est renforcée par le léger décalage de l'immense escalier par rapport aux murs adjacents, un retrait qui souligne l'autonomie de l'objet architectural d'un point de vue formel, structurel et spatial.

⁴² En observant les dessins originaux des *Espaces rythmiques*, on distingue des traces d'épingles aux sommets des volumes principaux. Ces marques suggèrent qu'Appia fixait un croquis sur les supports finaux pour en reproduire les lignes directrices de la composition, laissant peu de doute sur le fait que les dessins des *Espaces rythmiques* sont des versions abouties de croquis préliminaires.

⁴³ Il ne s'agit pas ici d'une simple divergence d'opinion mais d'un désaccord profond sur le rôle de l'architecture dans l'œuvre dramatique. Ce type de différends, répétés sur plusieurs aspects de leurs projets communs en 1912 (lumière, décor, costume), contribuera à l'épuisement de leur collaboration. Leur partenariat, aussi fécond qu'il ait été, s'interrompt progressivement autour de 1913-1914.



Figure 4.3 Décor d'*Orphée et Eurydice* par Adolphe Appia, présentée à la Großer Saal, Hellerau, 1912. Source : Bibliothèque de Genève

Ainsi, on peut conclure que contrairement à ce que prétendait Davis Van Wick, les blocs (qu'ils soient faits de pierre ou de bois) font bel et bien partie de l'architecture des *Espaces rythmiques*. Ils structurent le système de composition rythmique et témoignent du système de construction modulaire, révélant ainsi chez Appia une pensée architecturale orientée vers l'adaptabilité et l'évolutivité. Cette approche envisage une transformation constante de l'espace, façonnée par le mouvement des sujets qui habitent et aménagent leur environnement, à l'instar des rythmiciciens qui déplacent les obstacles dans leur cours de gymnastique rythmique. Cette adaptabilité est d'ailleurs évoquée par Appia lui-même. En effet, lorsqu'il termina la série des *Espaces rythmiques*, il déclara : « Désormais, le style de l'espace pour les évolutions du corps était fondé. Restait [...] à l'adapter avec souplesse, comme sans dogmatisme, aux besoins de chaque jour » (Appia, 1992i, p. 49). Cette flexibilité se matérialise également dans l'architecture de l'Institut Jaques-Dalcroze, et plus particulièrement dans la Großer Saal.

Quelques mois après avoir terminé la conception des *Espaces rythmiques*, Appia est appelé à la table de concertation pour le design de l'Institut Jaques-Dalcroze. Il y partage sa vision, soit une architecture capable de s'adapter aux besoins évolutifs et changeants des rythmiciciens : « [C]es lignes et ces surfaces doivent répondre aux besoins de la vie et surtout des mouvements » (Appia, 1910, cité dans Bablet-Hahn, 1988b, p. 99). Considérant qu'avec Jaques-Dalcroze, Appia joue un rôle très influent à la table de concertation – il détermine les « buts moraux et artistiques » de l'Institut et oriente la conception de son architecture jusqu'à ses « rapports spatiaux » – nous pouvons présumer que la flexibilité des espaces de

l'Institut repose sur la pensée architecturale d'Appia qui, selon les correspondances retrouvées, refusait tout compromis sur le plan esthétique et architectural (Bablet-Hahn, 1988b, p. 96). Prenons un instant pour examiner le design d'Heinrich Tessenow afin de comprendre comment cette flexibilité s'est matérialisée.

Le bâtiment principal se compose de trois volumes distincts : au centre, une nef traverse le bâtiment d'un bout à l'autre et se termine, des deux côtés, par quatre colonnes formant un portique. De part et d'autre de la nef, deux bâtiments symétriques, plus bas et à deux étages, y sont accolés. Ces trois volumes sont articulés de manière à offrir des espaces multifonctionnels et transformables. Cette flexibilité est particulièrement manifeste dans les espaces aux rez-de-chaussée, liés directement à la pratique de la gymnastique rythmique. En effet, l'architecture de Tessenow s'adapte aux besoins changeants de l'enseignement, de la représentation et des autres activités rattachées à la rythmique, grâce aux multiples configurations spatiales qu'elle permet. Il est à noter que la grande majorité des transformations spatiales peuvent s'effectuer facilement par une seule personne, soit mécaniquement ou directement, mais, dans les deux cas, elles se réalisent par le corps en mouvement.

Tout d'abord, de part et d'autre de la nef centrale se trouve une « *Wandelhalle* » (salle de promenade). Celle-ci peut servir de foyer et d'entrée pour la grande salle lors des représentations. Diverses activités peuvent aussi s'y tenir, notamment des cours de rythmique. Au bout de ce déambulateur se trouve une salle double hauteur pour les leçons et les démonstrations de rythmique. Une mezzanine permet d'accueillir les spectateurs. La salle et le déambulateur sont divisés par de grandes portes coulissantes qui permettent de lier les deux espaces ensemble pour former un vaste espace en fonction des besoins et des activités de l'Institut.

Mais l'espace le plus flexible et dynamique est sans aucun doute la salle de spectacle principale. Celle-ci est d'ailleurs considérée comme un précurseur direct des idées développées plus tard par le Bauhaus en matière de scénographie et d'architecture théâtrale, notamment en ce qui a trait à la flexibilité de l'espace scénique et à l'utilisation innovante de la lumière. On accède à la salle par les trois portes donnant sur le hall d'entrée ou encore par les deux salles de promenade, selon la configuration choisie de la salle. À l'intérieur, plusieurs éléments contribuent à la souplesse de l'espace. Tout d'abord, la forme épurée du bâtiment (un parallélépipède rectangle), sans cadre de scène ni plateau, favorise une grande flexibilité de l'espace théâtral. Comme le souligne l'architecte Jean-Marc Huygen (2008), un objet simple est facile à désorganiser, car il offre peu de résistance au changement. La mobilité des gradins, ainsi que celle de la

fosse d'orchestre, participent également à cette adaptabilité. En effet, celle-ci, dissimulée dans le plancher, peut être entièrement recouverte, ce qui permet d'ajuster l'espace scénique et l'espace spectatorial en fonction des dimensions et de la configuration requises. Bien que les scénographies d'Appia soient imposantes, la configuration frontale sera privilégiée pour les représentations de rythmiques. Cependant, la salle peut adopter diverses configurations principales, telles que la scène en double frontale, en arène ou en T. Il est même possible de disposer les spectateurs sur les deux passerelles situées au fond de la salle, libérant ainsi complètement le sol pour l'espace scénique. Celui-ci est aménagé à l'aide de praticables modulables. Le système amovible d'éclairage de Salzman permet également des expériences spatiales et théâtrales totalement différentes selon qu'il est installé ou non, que la salle est recouverte d'un revêtement mural textile ou qu'elle est utilisée dans son état d'origine. Dans le premier cas, l'espace théâtral est contenu dans une boîte lumineuse. Composée de panneaux translucides derrière lesquels sont installées des sources lumineuses, cette boîte, englobant à la fois la scène et la salle, permet une très grande variété d'ambiances en fonction des besoins des mises en scène. Dans le deuxième cas, la salle apparaît dans sa structure originelle. L'espace est alors limité par des piliers, formant un agencement architectural qui, bien que résolument moderne, évoque un temple dorique classique. La salle bénéficie alors de la lumière naturelle apportée par les multiples fenêtres hautes, situées sur les quatre côtés, offrant d'autres possibilités d'atmosphères. De plus, dans cette structure originelle, l'espace théâtral peut s'ouvrir au-delà des limites de la salle. D'une part, il peut s'étendre perpendiculairement dans les deux salles de cours adjacentes au volume principal; de grandes portes amovibles permettent d'ouvrir l'espace. D'autre part, les portes situées à l'arrière de la salle permettent au spectacle de se poursuivre dehors, dans la cour de l'Institut. L'espace scénique peut également s'étendre dans le hall d'entrée, voire même dehors sur le parvis, à l'avant de l'édifice.

En regardant le parvis et le portique de l'Institut, on ne peut faire abstraction de sa ressemblance avec les *Espaces rythmiques*, et plus particulièrement *Les trois piliers* (fig. 4.14, p. 186) conçu un an avant l'Institut. Même si Tessenow ne fera jamais mention de l'architecture des *Espaces rythmiques* comme source d'inspiration, la référence est frappante et d'autant plus pertinente quand on considère le parvis dans son rôle potentiel d'espace vivant : une « scène » où performant à la fois les usagers et les visiteurs des lieux qui s'y rencontrent pour discuter ou se poser, une scène où se pavanent les spectateurs avant et après les représentations et, finalement, une scène extensible de la Großer Saal. Bref, un espace où les sujets sont à la fois auteurs, acteurs et spectateurs des événements qui s'y déroulent et du mouvement de vie qui s'y déploie.



Figure 4.4 Axe central du Festspielhaus Hellerau, 1915. © SLUB, Deutsche Fotothek



Figure 4.5 Axe transversal du Festspielhaus Hellerau, 1913. © SLUB, Deutsche Fotothek

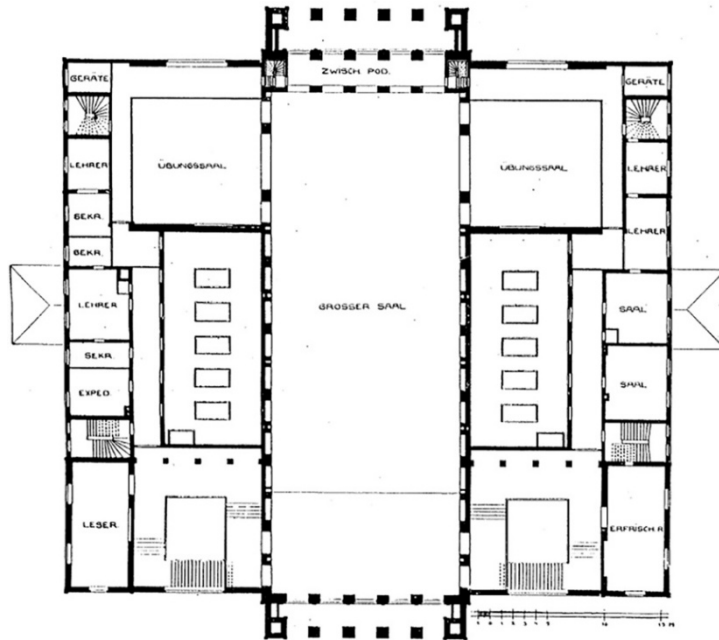


Figure 4.6 Heinrich Tessenow, plan du 2^e étage de l'Institut Jaques-Dalcroze, 1911.
 Source : <https://doi.org/10.1080/17561310.2018.1551607>

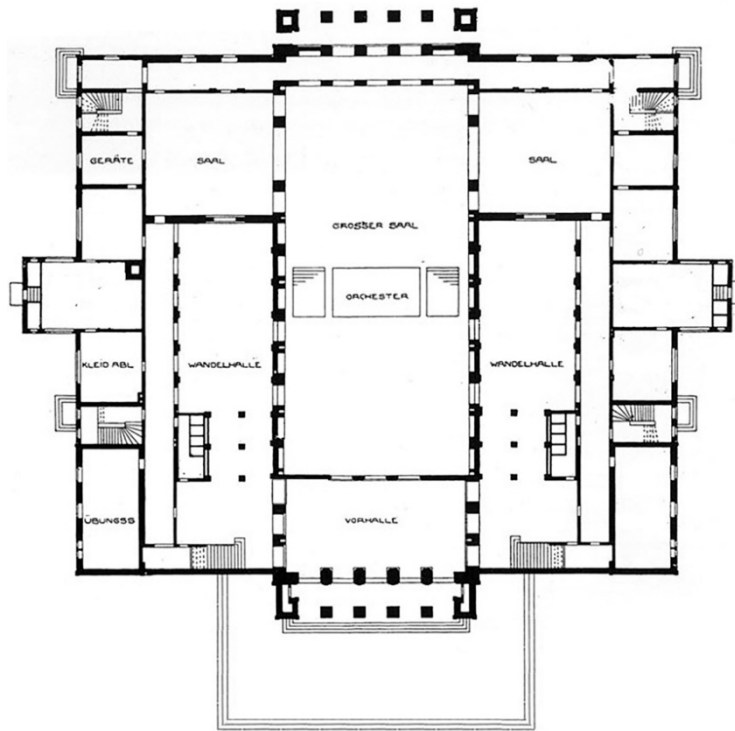


Figure 4.7 Heinrich Tessenow, plan du rez-de-chaussée de l'Institut Jaques-Dalcroze, 1911.
 Source : <https://doi.org/10.1080/17561310.2018.1551607>

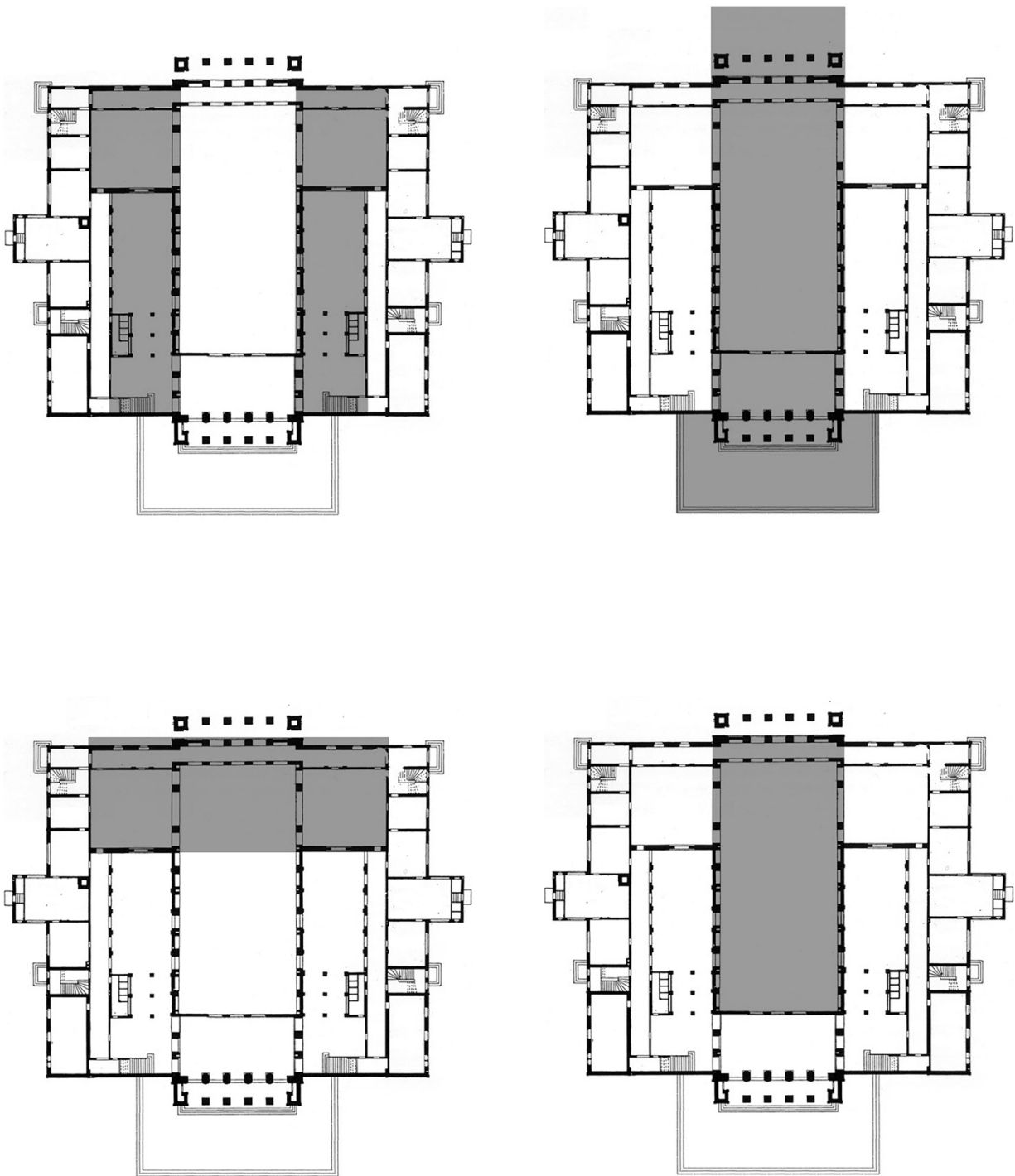


Figure 4.8 Configurations multiples des espaces de représentations. Schémas : Anne Sabourin

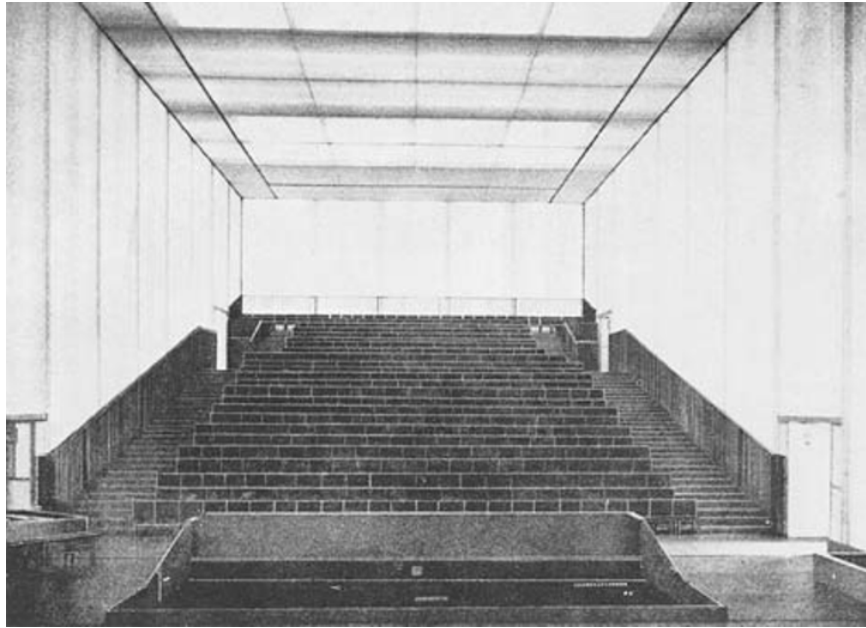


Figure 4.9 La Großer Saal avec le système d'éclairage de Salzmann, vue vers les gradins, 1912. Source : FIER, Institut Jaques-Dalcroze, Genève

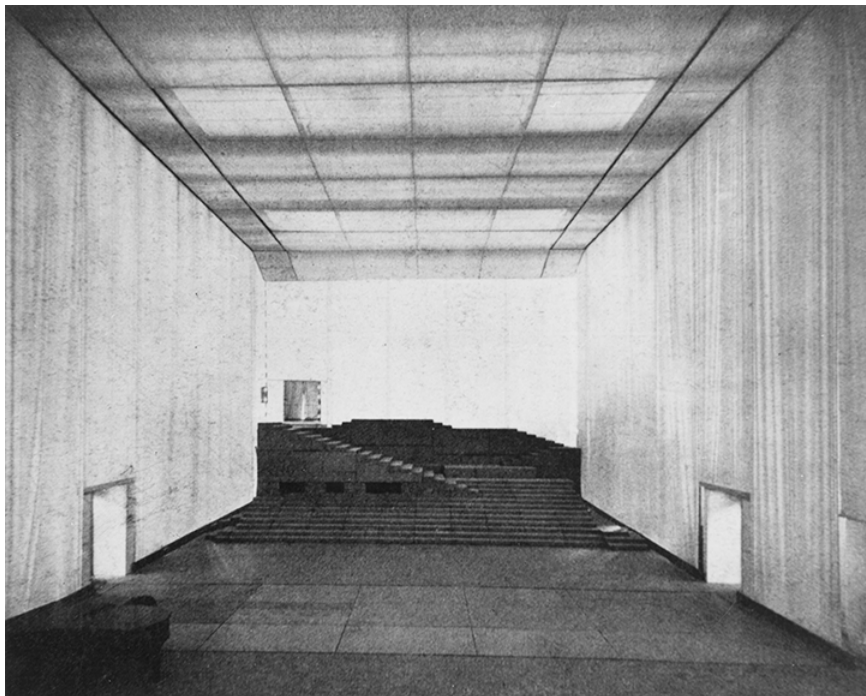


Figure 4.10 La Großer Saal avec le système d'éclairage de Salzmann, vue vers la scène, décor d'*Orphée* par Adolphe Appia, 1912. Source : Bibliothèque de Genève



Figure 4.11 La Großer Saal, vue vers les passerelles et les portes qui ouvrent sur les deux scènes adjacentes donnant sur la cour arrière de l'Institut, 2007. © Joerg R. Oesen. Source : <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/chronologie/construction/9c5c779f-d95c-4b6a-ba8f-ba04bccccf748-festspielhaus>



Figure 4.12 La Großer Saal, vue d'une passerelle vers les trois portes donnant sur le hall d'entrée, v. 2007. Source : <https://hellerau.org/en/technical-information>



Figure 4.13 La Großer Saal, vue vers une scène adjacente au volume principal, v. 2007. Source : <https://hellerau.org/en/technical-information/>



Figure 4.14 Adolphe Appia, *Les trois piliers*, 1909. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1979-0150



Figure 4.15 Vue de l'entrée de l'Institut Jaques-Dalcroze, 2024. Photo : Anne Sabourin



Figure 4.16 Heinrich Tessenow, Wolf Dohn, Alexandre Salzmann et Harald Dohn sur les marches de l'Institut Jaques-Dalcroze, entre 1912 et 1914. Source : Bibliothèque de Genève



Figure 4.17 Performance de rythmique sur le parvis de l'Institut Jaques-Dalcroze, 1961. Photo tirée du film *Die Befreiung des Körpers* (La libération du corps) de Norbert Göller, © 2002 Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg

En somme, l'architecture de la salle, tout comme celle de l'Institut, s'adapte aux besoins de la vie et matérialise de ce fait la volonté d'Appia de construire des espaces en fonction du mouvement des rythmiciciens. Cette pensée s'inscrit une douzaine d'années plus tard dans la vision utopique de l'art vivant, un art qui prend forme, entre autres, à travers « La Salle, cathédrale de l'avenir », « un espace libre, vaste et transformable » (Appia, 1963/1988m, p. 334). Bien qu'il ne traite jamais explicitement de la nature et des caractéristiques de cette salle, dans son texte *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, on trouve quelques indices concernant ses spécificités, notamment en ce qui concerne son fonctionnement et son système de construction permettant la création de multiples espaces : « [U]n matériel décoratif praticable [...] divisé en fragments qui peuvent s'appareiller les uns aux autres et s'emboîter pour former toutes les sortes possibles de plans horizontaux, inclinés et verticaux. [...] On appelle cela le terrain d'étude, et les fractions en sont si légères qu'elles peuvent être déplacées par un ou deux élèves » (Appia, 1992i, p. 54.). Cette vision d'une architecture modulable, Appia en fait également mention dans son article *Monumentalité* écrit treize ans après la conception des *Espaces rythmiques*. À propos de la nature évolutive de l'architecture et du mouvement intrinsèque qui lui est lié, Appia (1953/1992p) déclare : « [L]e plan définitif d'un édifice devrait [...] se prêter à de continuelles transformations et suivre ainsi dans l'espace le développement et l'évolution d'un travail dont la nature est de rester souple et indéterminée » (p. 150).

Souple et indéterminée, voilà comment se caractérise l'architecture d'Appia. Quant à savoir si Appia est le véritable auteur de la standardisation des obstacles modulaires qui ont donné lieu aux *Espaces rythmiques*, ce n'est pas là le véritable enjeu, car, pour Appia, la maniabilité et la flexibilité de l'architecture priment sur la notion de modularité. En d'autres mots, s'il fait usage d'un système modulable, c'est que ce dernier permet de concevoir soi-même l'espace. En bref, on peut conclure que, malgré leur aspect rigide, les *Espaces rythmiques*, dans leur essence, sont flexibles et indéterminés. Ils incarnent la volonté d'une architecture conçue à partir de la perspective mouvante du sujet qui se fait architecte, qui conçoit et construit à l'échelle réelle *dans* la présence de son corps en transformation perpétuelle.

4.1.2 La ligne et le mouvement de la main

Le mouvement incarné par Appia dès la genèse des *Espaces rythmiques* se manifeste également dans l'étape finale – l'action de dessiner – où culmine toute sa pensée architecturale. Pour Appia, le mouvement inhérent au geste de la main dans l'action de dessiner est essentiel pour concevoir un espace sensible, vrai, en écho à l'existence humaine. À cet égard, Appia (1909/1988p) parle de la vérité qui émane du dessin fait à la main: « *Croyons en notre main : les traits seront d'abord maladroits; qu'importe : ils seront les nôtres et ils auront du style parce que nous en serons responsables et que l'art, en nous, vivra!* » (p. 72) Pour Appia, l'écriture (du dessin) se définit comme un « langage muet issu de notre vouloir le plus secret... l'image de nous-mêmes » (p. 70). Lorsqu'Appia se réfère à la main, il évoque en réalité le corps tout entier, considérant que celui-ci est impliqué dans l'expression de l'âme (Appia, 1899/1986k, p. 166). L'écriture, à travers l'essence de la ligne, ne mentirait pas, à condition qu'elle émerge de la main. Celle-ci, responsable de la ligne, en serait le véhicule, corporel et psychique, de ce terme conciliateur qu'est le mouvement tel que l'exprime Appia (1909/1988p) : « [À] travers le rythme, le mouvement unit notre organisme à l'indubitable expression de notre âme » (p. 70). Ainsi, la ligne tracée à la main, par le rythme qui la conduit, porte en elle le style, soit l'âme humaine et, conséquemment, celle de la création qui se dessine. Elle porte le mouvement de vie – l'art vivant – l'essence du design architectural : « Le style c'est l'homme! » (Appia, 1909/1988p, p. 70).

Les échanges consensuels entre Appia et Jaques-Dalcroze sur Tessenow, et ses qualités d'architecte, informent en d'autres termes sur la notion de style évoquée par Appia : « Il a compris que le style de cet institut repose [...] sur chaque ligne », commente Appia, à cela Jaques-Dalcroze répond : « [!] est beau que nous ayons cultivé la ligne sous l'influence de Tessenow! C'est de *la* ligne que procèdent *les* lignes. [...] Et le grand architecte est toujours Beethoven... quel stylisateur de subconscient, quel idéalisateur de matière,

quel architecte de sentiment! » (correspondance entre Jaques-Dalcroze et Appia, 23 juin 1910, citée dans Bablet-Hahn, 1988b, p. 97-98). Jaques-Dalcroze confirme ici que c'est le rythme (sous-entendu par la figure du compositeur Ludwig van Beethoven) qui est le moteur de la conception architecturale, une architecture dont la matière éveille la dimension sensible de l'être humain (suggérée par les termes *subconscient* et *sentiment*). Une architecture qui se fait ligne (une ligne à la fois philosophique et structurelle) et à partir de laquelle procèdent les autres lignes, c'est-à-dire les mouvements de vie de ceux qui l'occupent et la parcourent. À propos des *Espaces rythmiques Scherzo* (fig. 3.3, p. 109), *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142) et *Idem* (fig. 4.28, p. 210), Bablet-Hahn (1988c) avance qu'ils « sont chargés de donner un "style" aux évolutions rythmiques du corps humain » (p. 80), appuyant ainsi l'idée que le mouvement – le style – des sujets relève de celui insufflé par l'architecture. On peut donc conclure que, lorsque Jaques-Dalcroze explique que « C'est de la ligne que procèdent les lignes », il entend par là que c'est du style (architectural) que procèdent les styles (les mouvements des sujets) (Bablet-Hahn, 1988b, p. 98), mais à la seule condition que ce style ait été forgé par ces styles, c'est-à-dire que l'architecture ait été forgée par le mouvement rythmique intégral du sujet. Les propos d'Appia (1921/1988k) concernant l'architecture grecque classique affirment ce constat :

Non, ce ne sont pas les proportions et les lignes du temple qui ordonnent le développement des théories solennelles et joyeuses [...] les degrés de l'acropole ne dictent pas aux pieds leur démarche [...] le chœur n'évolue pas sur un rythme arbitraire. Un principe d'ordre et de mesure se trouve là, tout présent, toujours présent et tout puissant; l'espace même lui doit soumission [...] Invisible il parle au visible; il en anime les formes, en magnifie la ligne. Son interprète est le corps humain [...] (p. 368)

En somme, l'architecture (conséquente de la ligne qui la structure) serait de l'ordre de l'essentiel et de l'existentiel si l'architecte qui lui donne forme est porté par un mouvement issu de son rythme intérieur lorsque qu'il la conçoit. Quand Appia conçoit les *Espaces rythmiques*, il est bel et bien investi de ce mouvement de vie. À propos de son élan de conception, il déclare : « [J]e saisis du papier, des crayons, et composai fébrilement chaque jour deux ou trois espaces [...] Quand j'en eus une vingtaine, je les envoyai à Dalcroze » (Appia, 1992i, p. 49). La rapidité de l'exécution et l'état d'ivresse dans lequel il dessine laissent croire que sa main est emportée par un rythme hors du quotidien. Cette impression se confirme quand on observe de près les dessins originaux. Comparativement aux dessins réalisés avant et après les *Espaces rythmiques*, dont l'exécution demeure contrôlée, plusieurs *Espaces rythmiques* révèlent des traits de crayon

empreints de fébrilité⁴⁴. Cela est particulièrement éloquent dans *Avant qu'une main invisible ouvre la porte* (fig. 4.27, p. 209) et *La porte ouverte* (fig. 4.24, p. 205), où les lignes illustrant la texture ne sont plus toujours ordonnées dans la même direction, où elles s'agitent dans tous les sens et s'emportent même au-delà du cadre.

Mais paradoxalement, dans la plupart des dessins, cette liberté s'exprime aussi dans l'épuration des lignes maîtresses de la composition. En effet, l'expérience de la rythmique semble avoir libéré le mouvement de son trait de crayon. Dans *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, Appia (1992i) décrit les limites auxquelles son trait était autrefois contraint et la nouvelle possibilité de créer des lignes désormais « exécutées plastiquement » : « Je m'aperçus que beaucoup des lignes dont je me servais dans le compromis wagnérien ne pouvaient être exécutées plastiquement; et que, si le romantisme de Wagner les rendait inévitables, elles devaient être supprimées dans un espace destiné au corps et à ses évolutions sans but dramatique » (p. 50). En somme, c'est à travers un trait agité et dépouillé qu'Appia conçoit les *Espaces rythmiques*. De plus, tel que le soutient Boissière (2014, p. 105), l'urgence et l'énergie avec lesquelles il dessine semblent l'emporter sur la rigueur mathématique et géométrique⁴⁵ : le dessin ne se limite plus à l'espace strict et structuré de la fenêtre perspectiviste. Il se libère et, ce faisant, emporte Appia dans son mouvement, engageant le corps entier et conséquemment le mouvement du scénographe. La grande taille de la surface de la feuille (en moyenne 500 x 700 mm) favorise l'implication de ce mouvement. Tendrant vers l'échelle réelle, les lignes de composition projettent le corps entier du scénographe à l'intérieur même de sa vision. Ainsi, dans la conception des dessins, tous les moyens sont mis en place pour éliminer les intermédiaires qui entreverraient une relation directe entre le flux existentiel du concepteur et sa matérialisation. Le conseil que prodigue Appia à son élève Jessica Davis Van Wick résume bien cette intention : « Dessinez avec vos jambes, pas avec vos yeux » (Appia, cité dans Davis Van Wick, 1924/1992, p. 397).

⁴⁴ Les dessins des scénographies antérieures et ultérieures aux *Espaces rythmiques* n'expriment pas la fébrilité présente dans ces derniers. Leurs traits et leurs estompages sont exécutés avec plus de contrôle et demeurent soigneusement circonscrits à l'intérieur du cadre.

⁴⁵ Rappelons-nous que même si Appia connaît les règles du dessin en perspective, les lignes des *Espaces rythmiques* ne les respectent pas toutes; certaines semblent obéir à des principes d'ordre plus naturel, plus spontané, plus vivant.

En somme, selon Appia, l'architecture doit se construire en résonance avec le mouvement de vie du concepteur. Pour ce faire, ce mouvement doit faire partie intégrante du processus de conception. Porté par l'être intégral – son corps vivant –, ce mouvement transporte, organise, agence les volumes et guide les lignes dans la conception d'un espace à son image : un espace vivant.

4.2 L'espace vivant : opposition et reconnaissance

Cette section vise à mettre en lumière les modalités de l'espace vivant telles qu'elles se matérialisent dans les *Espaces rythmiques*. Il s'agit d'examiner comment, à travers l'opposition et la reconnaissance, ces derniers appellent le corps dans leur présence et, en retour, comment ce corps anime leur architecture.

La première condition pour rendre une architecture vivante est sa capacité à faire opposition au corps vivant, tel que le soutient Appia (1921/1988k) : « Pour recevoir du corps vivant sa part de vie, l'espace doit faire opposition à ce corps [...] c'est l'opposition du corps qui anime les formes de l'espace. L'espace *vivant*, c'est la victoire des formes corporelles sur les formes inanimées. La réciprocité est parfaite » (p. 372). Dans son article *La musique et le décor*, Appia (1914/1988i) nous renseigne sur la nature de cette relation d'opposition en expliquant le lien entre l'activité de l'acteur et le décor : « [P]lus l'acteur domine la scène de façon plastique et vivante, moins le décor se verra attribuer d'existence autonome » (p. 239). En transférant ce principe scénographique à l'architecture et en le reliant à la précédente déclaration d'Appia, on peut déduire que, plus le mouvement de vie se déploie dans l'espace, plus l'architecture en devient dépendante; dès lors, elle doit intensifier son opposition pour rester vivante. Afin de permettre cette manifestation de l'activité humaine, le scénographe exige une « tranquillité absolue et élégamment retenue de chaque ligne et de chaque surface », à l'image de l'institut de Tessenow (Appia, cité dans Bablet-Hahn, 1988b, p. 97). Cette retenue se matérialise par une architecture qui suggère beaucoup plus qu'elle n'impose afin d'offrir la latitude nécessaire au corps pour s'exprimer plastiquement. Cette idée est déjà bien ancrée dès le début de la carrière d'Appia lorsqu'il établit les principes de sa réforme théâtrale. À propos de sa nouvelle architecture scénographique, le critique d'art René Chesaux (1917/1988) affirme : « [C]es décors qui suggèrent infiniment plus qu'ils ne disent, qui laissent à l'imagination sa liberté entière et même exigent d'elle la plus salutaire activité » (p. 312). Ainsi, à l'instar de ses scénographies, l'architecture des *Espaces rythmiques* appelle la liberté de l'être, soit son mouvement intérieur. Une question se pose alors : Comment cette liberté peut-elle s'exercer dans l'opposition? Par le phénomène de résonance. En offrant une opposition, l'architecture agit comme une plaque de résonance qui permet le déploiement du mouvement.

Le fait que tous les éléments architecturaux partagent un même langage renforce ce phénomène. Semblables dans leur vocabulaire formel, leur matière et leur couleur, ces éléments créent une unité de résistance et, à travers elle, ils répondent d'une même voix au corps vivant. D'ailleurs, alors qu'il est plongé dans la conception des *Espaces rythmiques*, Appia (1992i) témoigne du fait que son architecture rend la présence du corps nécessaire (p. 50). Dans son article *Du costume pour la gymnastique rythmique*, écrit deux ans après la conception des *Espaces rythmiques*, Appia précise la nature de cet espace : « Par Espace il faut entendre aussi bien des surfaces simples et planes que les obstacles destinés à rendre le corps plus conscient de son équilibre et de sa souplesse, de sa force expressive et de l'infini de ses *Möglichkeiten* [possibilités A.S.] » (Appia, 1988d, p. 160). Afin de favoriser cette conscience, Appia (1921/1988k) établit deux ordres de plan qui s'interpénètrent : les plans consacrés à la marche, qu'elle soit rapide, lente ou entrecoupée, et les plans destinés à la mise en valeur du corps en son ensemble, à l'exception de la marche. Ces deux ordres s'entrelacent, et ce sont les mouvements du corps qui leur attribuent leur fonction. En ce qui a trait aux plans inclinés et aux escaliers, ceux-ci participent aux deux ordres de plan. Cependant, « [l']obstacle qu'ils font à la libre marche, et l'expression qu'ils suscitent dans l'organisme, dérivent de la verticale » (Appia, 1921/1988k, p. 371). Il y a donc deux lignes principales : l'horizontale, tout d'abord, qui, par son contraste avec la verticalité du corps, exprime sa pesanteur, puis le plan vertical qui accompagne la station debout du corps. Bien qu'Appia (1921/1988k) fasse mention de ces deux ordres de plan pour la première fois dans le chapitre « L'espace vivant » de son ouvrage *L'œuvre d'art vivant*, ceux-ci sont présents dans ses scénographies de l'époque wagnérienne. Ils jouent même un rôle majeur dans la conception spatiale. En effet, Appia part de l'articulation de ces deux ordres comme schéma directeur de la composition. Dans ce cas, ce sont directement les déplacements des acteurs (en fonction de leurs actions) qui déterminent les différents plans. La scénographie (non réalisée) de l'acte III de *Die Walküre* (La Walkyrie) de Richard Wagner, conçue en 1891-1892, illustre bien ce processus. De plus, le fait qu'Appia représente les acteurs par des lignes verticales démontre de manière éloquent la relation d'opposition entre la station verticale du corps et le plan horizontal qui exprime sa présence.

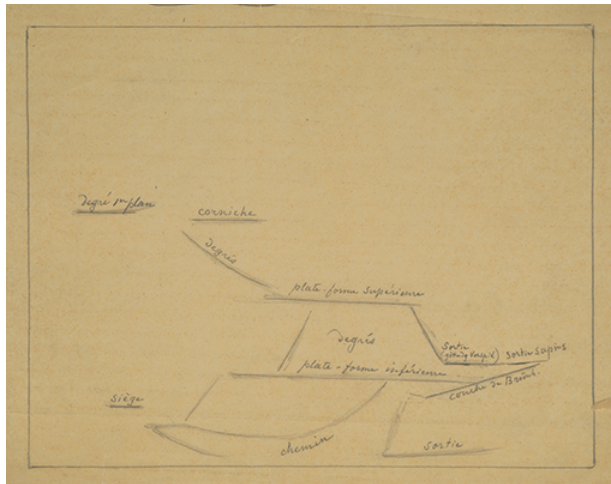


Figure 4.18 Schéma des évolutions des acteurs pour la scénographie de l'acte III de *Die Walküre* (La Walkyrie) de Richard Wagner, v. 1891-1892. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/152-AM

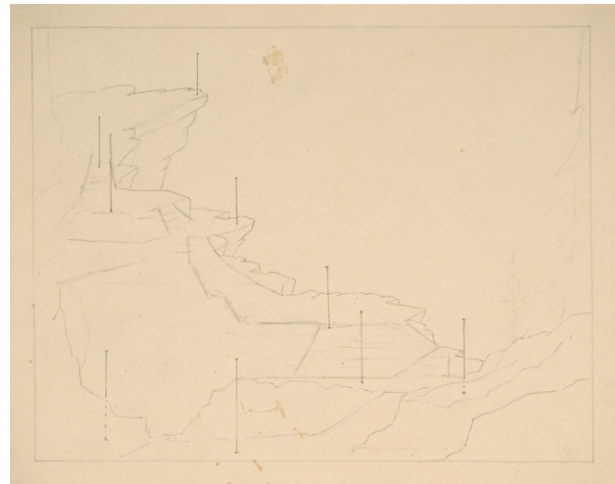


Figure 4.19 Croquis de l'intégration des évolutions des acteurs dans la scénographie de l'acte III de *Die Walküre* (La Walkyrie) de Richard Wagner, v. 1891-1892. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/150-AM



Figure 4.20 Rendu graphique de la scénographie de l'acte III de *Die Walküre* (La Walkyrie) de Richard Wagner, v. 1891-1892. Source : Fondation SAPA, (A-1602-IK/005-AM)

Bien qu'Appia ne procède pas de cette façon pour la conception des *Espaces rythmiques*, puisque ceux-ci ne découlent pas d'une pièce de théâtre ou d'un opéra, mais bien du « théâtre de la vie », pour reprendre une expression populaire, on peut penser que les croquis des *Espaces rythmiques* possédaient une structure semblable visant à mettre en valeur le corps et ses évolutions. Il est important de spécifier que cette valorisation ne se restreint pas à une dimension visuelle et esthétique, mais également et surtout à une dimension phénoménale. En effet, la notion de mise en valeur du corps est entendue par Appia (1921/1988k) non pas comme une mise en scène du corps destinée exclusivement au regard de

l'observateur (comme le suggère la majorité, voire la totalité des personnes qui commentent son œuvre), mais comme la valorisation de l'expression (au sens de la possibilité d'exprimer) et de la conscience du corps (p. 372). Les différents plans sont conçus pour sensibiliser les sujets à leur propre présence et non pour la « satisfaction égoïste du spectateur » (Appia, 1992i, p. 52). À propos des rythmiciens s'exerçant dans le cadre de leur cours (avec la présence d'obstacles), Appia explique qu'ils se tiennent sur des podiums, mais ils ne s'offrent pas en spectacle. S'ils avaient travaillé dans une optique d'offrir, cela aurait été complètement différent. (p. 52). Les expériences liées à l'espace de la rythmique, au système spatio-temporel et à l'architecture des *Espaces rythmiques* faites dans le cadre de la résidence de recherche appuient cette théorie. En effet, les sujets participants et moi-même avons ressenti une conscience importante de notre être sur les podiums. Le podium, par le peu de déplacement qu'il suscite, voire l'immobilité, met en contraste le mouvement de la marche qui le précède et le suit. Ce contraste engendre la sensation d'un mouvement de vie. Celui-ci s'apparente à la sensation de vie expressive donnée par le contraste entre le mouvement du corps et l'immobilité des éléments architecturaux ainsi que l'évoque Appia (1921/1988k, p. 372). Pour soutenir son propos, ce dernier prend l'exemple du pilier, figure centrale des *Espaces rythmiques*. Il explique que, lorsqu'un corps s'approche d'un pilier, il éprouve une sensation de vie due au contraste entre son mouvement et l'immobilité du pilier, impression qui n'existerait pas si son corps était seul, tout comme le pilier demeurerait inerte sans la présence du corps (p. 372). Si le corps s'appuie sur le pilier, celui-ci oppose une résistance, il s'anime et agit. Comme le déclare Appia, « [l']opposition a créé la vie de la forme inanimée : l'espace est devenu vivant! (p. 373) Cependant, si l'élément inanimé s'enfonce quand le corps le touche, l'élément « meurt ». Pour étayer son propos, Appia donne l'exemple d'un divan qui, par sa mollesse, avale la vie du corps qui s'y repose : « Des divans profonds comme des tombeaux », souligne Appia en référence au poème *La mort des amants* de Charles Baudelaire (1857/2015, p. 293). Appia donne aussi l'exemple du tapis qui absorbe une part de vie du mouvement du sujet. On peut en déduire que c'est pour cette raison que le sol des *Espaces rythmiques* est fait de pierres; une surface dure et stable. Par son soutien, par sa capacité à propulser le pied, le sol permet la vie du mouvement et, inversement, à travers sa relation d'opposition à la vie, le sol est activé par le corps. En ce sens, l'architecture des *Espaces rythmiques* s'assure de pouvoir donner la réplique. Il est à noter que le sol est un élément déterminant dans la pratique de la rythmique. En effet, il permet aux rythmiciens de ressentir les pulsations et les dynamiques rythmiques à travers les appuis des pieds. Ainsi, comme support sensoriel et structurel, il guide l'apprentissage du rythme à travers le corps en mouvement. De ce fait, en découvrant la rythmique, Appia découvre un sol. Cette importance du sol dans la pratique est évoquée de manière presque schématique dans une photographie de 1910 montrant une séance de rythmique extérieure

(fig. 4.21). Bien que le sol soit souligné par un tissu, et non matérialisé par une matière rigide, l'image est éloquente quant à l'importance de la dimension horizontale dans la pratique. De plus, si le pied qui se pose sur le sol est nu, il anime d'autant plus le corps et l'architecture sur laquelle il se pose. D'ailleurs, quand Appia (1992i) conçoit les *Espaces rythmiques*, il explique que son crayon ne peut toucher la feuille sans évoquer le pied nu, autrement dit, sans faire appel au corps vivant (p. 50). Il est important de spécifier que la gymnastique rythmique se pratique pieds nus, tout comme la danse émergente de l'époque (Loïe Fuller et Isadora Duncan en sont les principales représentantes). Cette pratique vise à accroître la conscience corporelle du danseur.



Figure 4.21 Cours de rythmique extérieur donné sur un grand tissu montrant l'importance du plan horizontal dans la pratique, Genève, 1910.
Source : Bibliothèque de Genève

J'aimerais ici témoigner de mon expérience personnelle quant à la pratique de la danse pieds nus et, par la même occasion, expliquer en d'autres mots la notion d'espace vivant. Quand je danse, le sol absorbe une partie de l'énergie de mes mouvements (chocs, pression) et la restitue sous forme de rebond, particulièrement sur un sol souple comme un plancher de danse. Chaque impact de mon pied sur le sol génère des vibrations qui se propagent dans le sol et remontent dans mon corps, influençant ma perception du mouvement. Quand je danse pieds nus, ma connexion avec le sol est accrue, ce qui influence mon équilibre, ma posture et la fluidité de mes mouvements. Si je danse avec des souliers ou des chaussettes, ceux-ci agissent en quelque sorte comme le divan ou le tapis évoqués précédemment par Appia. Ils entravent les récepteurs nerveux de mes pieds et absorbent une part d'énergie de mon mouvement – ce qui diminue l'activité de mes muscles – et du mouvement du sol, influençant ainsi ma perception

sensorielle de l'espace et celle de mon propre corps. En bref, cette absorption amortit et coupe mon élan de vie. En revanche, le contact direct de mon corps (le pied ou la main) sur une surface dure alimente mon flux. L'exemple le plus éloquent est le saut. Afin de se projeter le plus haut possible dans les airs, le corps doit prendre appui sur le sol et le pousser avec force en y posant tout le pied. Cela démontre bien le phénomène de l'espace vivant : c'est en s'opposant au mouvement du corps que l'architecture devient vivante et vice-versa.

En plus de l'opposition dynamique, le corps vivant est en relation d'opposition avec les formes et les lignes de l'architecture. Tout d'abord, l'opposition des formes. Les formes des *Espaces rythmiques* sont des volumes abstraits, contrairement au corps organique. Leurs surfaces planes à angles droits contrastent fortement avec le corps qui s'exprime tout en courbe et en relief. Leurs lignes intrinsèques ainsi que celles qu'ils forment en interaction avec les autres volumes sont droites et rigides comparativement à celles du corps. En effet, même si le corps pourrait être amené à emprunter des trajectoires plutôt linéaires dans certains *Espaces rythmiques* où les lignes directrices s'imposent, les lignes qu'il trace dans l'espace demeurent non linéaires, organiques, vivantes. De plus, la mobilité du corps s'oppose à la fixité de l'architecture. Comme le plancher et le pilier qui offrent un appui au corps, les éléments fixes offrent un appui visuel et spatial, une référence qui améliore la perception du mouvement, et plus particulièrement en ce qui a trait à sa vitesse. Sans ces repères, comme dans un espace vide aux limites indéfinies, il devient difficile d'évaluer sa propre vitesse. À l'inverse, plus le corps se déplace près d'éléments fixes, plus la sensation de vitesse est marquée. Les dessins des *Espaces rythmiques* utilisent ce stratagème. En effet, tout près de la position du sujet, à l'entrée de l'espace, Appia fixe des éléments architecturaux qui amplifient la sensation de vitesse et conséquemment la sensation d'un mouvement vivant.

En somme, c'est en s'opposant aux formes et à la dynamique du corps que les *Espaces rythmiques* sont vivants. Et c'est par leur contraste que le corps devient aussi vivant. Non seulement l'architecture des *Espaces rythmiques* permet-elle au sujet de prendre conscience de son mouvement de vie et de le déployer, mais elle le nourrit également par sa capacité à lui répondre, comme le soutient Appia (1921/1988k) : « L'espace *vivant* sera donc, pour nos yeux, et grâce à l'intermédiaire du corps, la plaque de résonance de la musique [le rythme intégral A.S.]. On pourrait même avancer le paradoxe que les formes inanimées de l'espace, pour devenir vivantes, ont à obéir aux lois d'une acoustique visuelle (p. 374).

Cette résonance, comme l'affirme Rosa (2018), exige de se laisser appeler par un *Autre*, un interlocuteur capable de nous rencontrer. Pour que cette rencontre ait lieu, le sujet doit se reconnaître dans l'*Autre*, en l'occurrence ici l'architecture. Cette réciprocité est bien présente dans l'architecture d'Appia. En effet, l'architecture des *Espaces rythmiques* partage plusieurs aspects avec le corps. Tout d'abord, sa plasticité et son opacité. Puis, les lignes verticales et horizontales. Les lignes et les volumes orientés verticalement et horizontalement font écho aux deux stations existentielles de l'être humain, soit sa station debout, évoquant la vie, et sa station couchée, évoquant sa mort (Ching, 1996). Ainsi que l'illustrent plusieurs croquis de scénographies de l'époque wagnérienne, notamment l'acte III de *Die Walküre* (fig. 4.19), Appia représente les acteurs par des lignes verticales à l'échelle humaine. Cette référence met en évidence non seulement l'opposition entre les plans horizontaux et la posture debout de l'être humain, mais aussi l'importance de la verticalité du corps – une dimension à la fois existentielle et spatiale, à laquelle l'architecture d'Appia fait référence.

Parmi tous les éléments architecturaux, le pilier fait particulièrement écho à la posture verticale. Tout d'abord, à l'instar de la colonne humaine, il est un support structurel. Déposé sur le sol, il s'érige et tend vers le ciel dans un mouvement opposé à la force de gravité. De la même manière, la verticalité du corps humain incarne la stabilité et l'élévation. Même si les piliers représentés dans les *Espaces rythmiques* demeurent des plus abstraits, leur lecture ne peut exclure toute la charge historique et culturelle des colonnes, et plus particulièrement celle des colonnes grecques, surtout dans le contexte des *Espaces rythmiques* dont certains rappellent les temples de l'Antiquité. Les colonnes grecques incarnent une vision idéale et harmonieuse du monde, où l'architecture reflète les proportions idéales du corps humain et l'ordre cosmique (Coulton, 1977). Par ailleurs, dans de nombreuses cultures (celle de l'Égypte antique et les traditions chrétienne et médiévale notamment), la colonne est considérée comme un lien entre le terrestre et le divin, à l'image de l'humain aspirant à s'élever intellectuellement ou spirituellement. Cette symbolique est bien perceptible dans les *Espaces rythmiques*. Cette opposition entre le ciel et la terre est même mise en dialogue avec la dimension verticale du sujet. En effet, en observant les dessins, une grande force d'opposition entre le terrestre et le céleste se dégage. D'abord, cette tension semble résulter du dialogue entre les lignes directrices horizontales, en référence à la terre (la ligne d'horizon principalement), et les lignes directrices verticales, qui tendent vers le ciel (matérialisées par les piliers notamment). Mais cette observation ne suffit pas à expliquer cette impression. La réponse m'est apparue lorsque j'ai tenté de rendre

visible la présence implicite des corps dans l'espace. En dessinant le sujet à l'échelle⁴⁶ à différents endroits dans les dessins, une récurrence est devenue évidente : chaque fois que le sujet se tient debout au centre du dernier palier à l'arrière-plan, la ligne d'horizon souligne invariablement sa taille, point de tension entre son appartenance au terrestre et au céleste (fig. 4.22).

De plus, afin de rendre plus manifeste la présence invisible de ce corps dialoguant avec le visible, entre verticale et horizontale, Appia utilise un cadre qui guide l'œil de l'observateur et circonscrit la présence de l'absence du sujet. Le cadre est soit formé exclusivement par les éléments architecturaux ou par la rencontre entre ces derniers et les arêtes composant la fenêtre de vision.



Figure 4.22 L'horizon soulignant la taille du sujet (l'appartenance entre le terrestre et le céleste) sur le palier arrière d'*Ouverture*, v. 1909-1910. Retouches : Anne Sabourin

En somme, c'est à la fois par le contraste des *Espaces rythmiques* et le sentiment de reconnaissance qu'ils incarnent que le sujet devient vivant et en fait ses alliés. Une alliance qui permet la résonance d'un mouvement de vie : l'espace vivant exige un corps vivant, et vice-versa. C'est par la retenue de leurs lignes, leurs dimensions verticales et horizontales, leur composition orthogonale, leurs prismes droits, stables, ainsi que leurs surfaces planes et rigides que les *Espaces rythmiques* appellent la présence d'un corps

⁴⁶ En estimant la hauteur de l'œil de l'observateur à 1,6 mètre, une convention sur laquelle se basaient les artistes et les architectes de cette époque (Pozzo, 1707/1989), et en utilisant une marche comme élément de repère mesurable (estimation de sa hauteur), j'ai intégré des sujets à l'échelle dans l'espace. Même en considérant la marge d'erreur relative à la hauteur de la marche et celle de l'observateur, la position de la taille du sujet sur le palier supérieur demeure semblable.

vivant et, ce faisant, deviennent eux-mêmes présence : un corps vertical, mobile, organique dont les formes courbes, irrégulières et molles se déploient en écho de l'espace qui les rencontre.

4.3 L'atmosphère des *Espaces rythmiques*

Cette section examine comment l'atmosphère des *Espaces rythmiques* contribue à offrir une expérience sensible en créant une relation d'unité entre l'architecture et le sujet qui la rencontre. Il s'agit également de mettre en évidence l'univers de référence d'Appia, à partir duquel ces atmosphères se sont forgées.

Pour ce faire, deux types d'expérience sont mises en relation. Tout d'abord, l'expérience vivante des originaux des dessins des *Espaces rythmiques* puis celle du château de Glérolles et ses environs, lieu de conception des *Espaces rythmiques*.

4.3.1 La feuille de papier comme dispositif d'unité expérientielle

Dès mon entrée dans le local de consultation des archives du Musée d'art et d'histoire de Genève, où ce travail de recherche m'a menée, je suis frappée par la taille imposante des boîtes qui contiennent les dessins des *Espaces rythmiques*. Lorsque l'archiviste en ouvre une et dépose le premier dessin sur la table devant moi, je suis aussitôt ébranlée par la force de sa présence. Il me saisit instantanément. Il me captive et m'envahit. Mais cette emprise ne semble pas seulement due à sa grande taille, qui enveloppe mon corps et l'appelle dans son espace. Au bout d'un moment, je comprends : c'est la puissance de la feuille et plus particulièrement sa coloration. Une seule teinte. Un seul « *character* » (caractère), comme le nomme Böhme (2013), qui envahit le tout, qui donne le ton, qui « colore » et détermine l'atmosphère de l'espace. En d'autres mots, par le biais du papier coloré, qui agit comme un accordage, le dessin m'apparaît comme une totalité.

D'après Merleau-Ponty (1945), la perception de l'environnement n'est pas une accumulation de perceptions auditives, visuelles et tactiles, c'est une perception globale : « Dans l'attitude naturelle, je n'ai pas des perceptions, [...] j'ai un flux d'expériences qui s'impliquent et s'expliquent l'une l'autre aussi bien dans la simultanéité que dans la succession » (p. 325). La perception est le saisissement d'une seule structure des choses par l'être tout entier, une manière unique d'être qui interpelle tous les sens à la fois (Merleau-Ponty, 1964b). L'auteur explique que la décomposition d'une perception en différentes sensations est impossible, car sa totalité est antérieure aux parties qui la composent (Merleau-Ponty, 1947/2014, p. 39). Cette unité d'expérience spatiale, Zumthor (2008) la recherche et tente de la créer. Dans son ouvrage *Penser l'architecture*, il définit l'architecture comme l'art de créer un milieu global, une entité harmonieuse et

cohérente à partir de nombreux éléments. Chacun de ces éléments a pour fonction de servir « l'idée de l'ensemble » afin de consolider l'œuvre comme présence. L'objet architectural se perçoit et se vit dans sa totalité (Zumthor, 2008, p. 11). Il compare cette totalité à la première impression que nous avons d'un espace; elle permet de saisir immédiatement le lieu, elle génère une émotion immédiate, peut-être un rejet immédiat : « 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 » (Zumthor, 2015, p. 13). Appia partage cette pensée. À propos de l'unité des moyens d'expression scénique, le scénographe souligne que, sans cette unité, « nous ne saisissons par les yeux que la signification des choses, mais jamais leur expression » (Appia, 1899/1986k, p. 76), autrement dit, leur essence. Cette unité expérientielle de l'espace est formée, selon le philosophe et psychologue John Dewey (1934), d'une qualité unique qui envahit le tout. Ainsi, c'est à travers un sens qualitatif ressenti, antérieur et prioritaire à toute attention à des parties constituantes, qualités ou relations, que débute l'expérience architecturale. Vivre l'unité qualitative, qui donne sens et identité à l'expérience, c'est éprouver le sentiment d'immersion d'un espace (Dewey, 1934, cité dans Johnson, 2015, p. 38-39). Selon le philosophe Mark L. Johnson (2015), cette unité qualitative ressentie est à la base de l'existence et de la création de tous lieux, espaces et mondes : « *First, every architectural structure will present us with felt qualitative unity of the whole that, in essence, gives us a world (however small), and a certain way of inhabiting that world* » (p. 45).

En ce sens, les *Espaces rythmiques*, comme espace et monde, relèveraient de la qualité de l'immense feuille de papier – son coloris – qui emplit et détermine l'espace⁴⁷. D'ailleurs, c'est à partir de cette coloration de base, donnée par la teinture même du papier Canson, qu'Appia définit l'ensemble des nuances composant son dessin. Selon l'effet de la matérialité et de la luminosité recherchées, il module l'intensité de son trait de fusain (parfois de craie) en le densifiant ou en l'allégeant, avant de l'estomper. Ce travail donne forme à une composition monochrome en camaïeux de gris-bleu, de vert-bleu, de chamois ou de beige selon la

⁴⁷ Il est intéressant de noter qu'à cette époque les scénographes et les architectes privilégient des papiers de teinte claire (allant du gris clair au crème), tel que le papier vélin et le papier calque qui garantissent une grande précision, lisibilité et durabilité des traits pour les dessins destinés à la présentation ou à la conception (Duban et Puvis de Chavannes, 1907, p. 45). Bien que certains ateliers d'architecture recourent également au papier bleu (*blueprint*) et au papier rose, ceux-ci sont réservés à la reproduction des plans (Duban et Puvis de Chavannes, 1907). Plusieurs témoignages de l'époque portant sur les dessins d'Appia soulignent la particularité du papier qu'il utilise dans *Les Espaces rythmiques*. En comparant ces témoignages avec les œuvres d'Appia conservées dans les archives, et en considérant le fait que la majorité des scénographes de la même époque – tels que Gordon Craig (1872–1966) (Craig, 1968), Antoine Sartoris (1870–1943) (Sartoris, 1912), Edward Gordon (1868–1923) (Gordon, 1915) et Jules Lavirotte (1864–1929) (Lavirotte, 1921) – choisissent des supports non teintés pour leurs dessins de décor (vélin, calque, papier blanc ou carton Bristol) (Kruft, 1994; Collins, 2006), on peut en déduire que l'emploi répété du papier Canson teinté est un choix délibéré de la part d'Appia. Ce choix constitue un trait distinctif dans son travail et, conséquemment, dans la fabrication de ses atmosphères.

teinte du papier choisi. La plupart du temps, il emploie quatre à cinq nuances pour tous les éléments structurants de la composition. Cette uniformité chromatique, donnée à la fois par le coloris du papier et le travail d'estompe, donne une homogénéité à l'espace. En unissant d'une seule teinte tous les éléments architecturaux entre eux, elle enveloppe d'un même souffle les tensions rythmiques qui les sous-tendent. Par exemple, Appia utilise la même nuance pour les éléments verticaux et leur ombre portée, reliant ainsi la dimension verticale à la dimension horizontale. La monochromie unit également l'architecture à son contexte. L'architecture n'apparaît pas comme un objet déposé dans l'espace, mais semble plutôt avoir été forgée à même l'espace, comme si elle faisait partie intégrante de cette atmosphère qui semble lui donner naissance.

En ce sens, la feuille est l'aube de la construction à venir, la lumière à partir de laquelle toutes les possibilités de vie peuvent s'accomplir. Les théories d'Appia soutiennent ce constat. En effet, dans *L'œuvre d'art vivant*, il explique qu'il aurait pu changer le titre *La couleur vivante* pour *La lumière vivante*, mais cela aurait été une tautologie (Appia, 1921/1988k, p. 374). Cette déclaration met en évidence deux choses : d'une part, la lumière est d'emblée vivante et, d'autre part, elle exprime la vie, celle de la couleur : « La lumière est à l'espace ce que les sons sont au temps : l'expression parfaite de la vie » (p. 374). Au théâtre, Appia va privilégier la projection d'une lumière colorée (par l'emploi de gélatine) sur des objets de couleurs neutres à la projection de lumière sans filtre sur des objets colorés. En d'autres termes, pour Appia, la couleur est intimement liée à la lumière. À propos de son usage au théâtre, il affirme : « La lumière colorée change déjà les rapports mutuels des tons aux dits objets [...] et arrive à créer sur une scène un "milieu" » (Appia, cité dans Bablet-Hahn, 1986, p. 241-242). De la même manière, dans les dessins des *Espaces rythmiques*, la couleur et la lumière sont portées par le même support, la feuille de papier, qui, par sa teinte et sa matière, façonne et détermine le milieu de chaque vision du scénographe. Une feuille « éclairante », dont le papier est à la fois la lumière et la gélatine. Il est difficile ici de ne pas établir de liens entre cette façon de construire l'atmosphère et le système d'éclairage de la Großer Saal. En effet, les panneaux composant la boîte de lumière, comme des feuilles translucides, dissimulent des sources lumineuses indirectes qui produisent un éclairage diffus. Ces sources permettent une variété d'intensités lumineuses et de couleurs, créant des ambiances immersives, en accord avec les démonstrations de rythmique. La scène n'est plus éclairée comme c'est le cas dans les salles conventionnelles; il s'agit plutôt d'une salle « éclairante ». De la même manière, dans les dessins des *Espaces rythmiques*, la lumière colorée baigne l'espace. Elle se diffuse à travers la feuille, l'imprègne, et la transperce, en émanant de part et d'autre de sa surface. D'ailleurs, à

propos de la lumière diffuse, Appia (1899/1986k) soutient qu'elle « pénètre l'atmosphère de partout » (p. 95).

Dans quelques *Espaces rythmiques*, le coloris du papier est utilisé pour représenter le degré le plus clair du dessin, toujours associé à la lumière du ciel. Autrement dit, Appia utilise directement le papier, sans en modifier la surface, pour fabriquer de la lumière. Dans les autres dessins, le papier correspond au second niveau de luminosité. Dans ce cas, Appia recourt à la craie blanche pour créer l'aplat le plus lumineux, soit pour éclaircir le ciel (l'arrière-plan). La première technique accentue l'effet de profondeur. Le regard, voire l'être entier, se perd dans l'abîme de la feuille, le ciel qui s'enfonce et se déploie. *Neuf piliers* (fig. 3.20, p. 141) en est un exemple éloquent. Les aplats les plus clairs (dans ce cas-ci, le ciel et la réflexion de la lumière sur le sol) sont représentés par le coloris du papier, créant ainsi une continuité entre ces aplats et le pourtour du cadre du dessin. Les éclats de lumière glissent vers l'extérieur jusqu'à l'extrémité de la feuille, enveloppant et immergeant l'architecture ainsi que le sujet qui en fait l'expérience. On retrouve le même effet dans *Porte au fond* (fig. 3.23, p. 145). Dans *Ciel fermé* (fig. 3.14, p. 131), l'effet est différent puisqu'aucun ciel n'y est représenté. Appia utilise seulement trois niveaux de dégradé, dont les deux plus foncés servent uniquement à créer des ombres portées. Le sol correspond au niveau le plus clair, donné par le coloris du papier. De ce fait, le sol semble s'étendre au-delà du cadre. Celui-ci limite le dessin, mais l'espace s'en échappe et nous entraîne dans la profondeur de son mystère, vers une totalité à la fois présente et absente, invisible, mais sensible. Appia n'emploie pas non plus de craie blanche dans *La porte ouverte* (fig. 4.24, p. 205). Cependant, l'effet d'immersion est moins important que dans les trois autres *Espaces rythmiques*. La région la plus claire, créée par la réflexion de la lumière sur les dalles de sol, demeure isolée et ne possède pas de relation directe avec l'espace entourant la fenêtre du dessin, c'est-à-dire que l'espace ne se déploie pas dans la dimension de la feuille directement à travers la lumière inhérente de cette dernière. De plus, le dessin forme une masse sombre et délimitée, contrastant fortement avec le coloris de la feuille, laquelle demeure sensible, surtout au-delà du cadre. Cette tension crée un détachement qui accentue la séparation entre l'image et son support, affaiblissant ainsi le lien entre l'espace architectural et l'espace propre de la feuille.

Dans les *Espaces rythmiques* où Appia utilise de la craie blanche pour illustrer la clarté du ciel, l'effet d'ampleur donné par le coloris de la feuille est atténué. Tout d'abord, bien que subtile à première vue, la craie apporte un nouveau coloris au dessin. Cette différence chromatique est suffisamment perceptible pour créer une rupture entre l'arrière-plan et le reste des éléments spatiaux. De plus, le contraste entre le

tracé de la craie et celui du fusain – leurs textures distinctes produisent des qualités de traits différentes – accentue cette séparation. Par ce détachement, le ciel apparaît davantage comme un fond. *Ouverture* (fig. 3.19, p. 140) est sans aucun doute le dessin où l'arrière-plan semble le plus détaché. Les coups de craie courbés et saccadés accentuent le contraste et la distance déjà créés par la couleur blanche. *Porte à gauche* (fig. 3.13), *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142), *Scherzo* (fig. 3.3, p. 109) et *Idem* (fig. 4.28, p. 210) comportent également des ciels texturés qui renforcent l'impression de la présence d'un fond qui, malgré leur apparence plane, relève d'une profondeur de l'ordre du sentir, à l'instar des fonds dorés des icônes byzantines. Dans ces dessins, on pourrait percevoir une autre référence : celle des toiles utilisées au théâtre à l'époque d'Appia. Le fait que les *Espaces rythmiques* soient souvent perçus comme des espaces scénographiques plutôt qu'architecturaux tient sans doute en partie à cet effet de toile. Cela dit, il serait invraisemblable que cet effet, présent dans plusieurs *Espaces rythmiques*, soit une représentation de la toile utilisée dans les scénographies traditionnelles de l'époque, celle-là même critiquée et rejetée systématiquement par Appia; une illusion qui s'oppose à la création d'un espace vrai. Or, l'effet de fond créé en partie par la craie blanche ne sert en aucun cas l'illusion de profondeur souhaitée dans l'espace scénique de l'époque. Elle relève d'une profondeur sensible, appuyant ainsi encore une fois le fait que la profondeur des *Espaces rythmiques* n'est pas une profondeur perspective, mais perceptive.

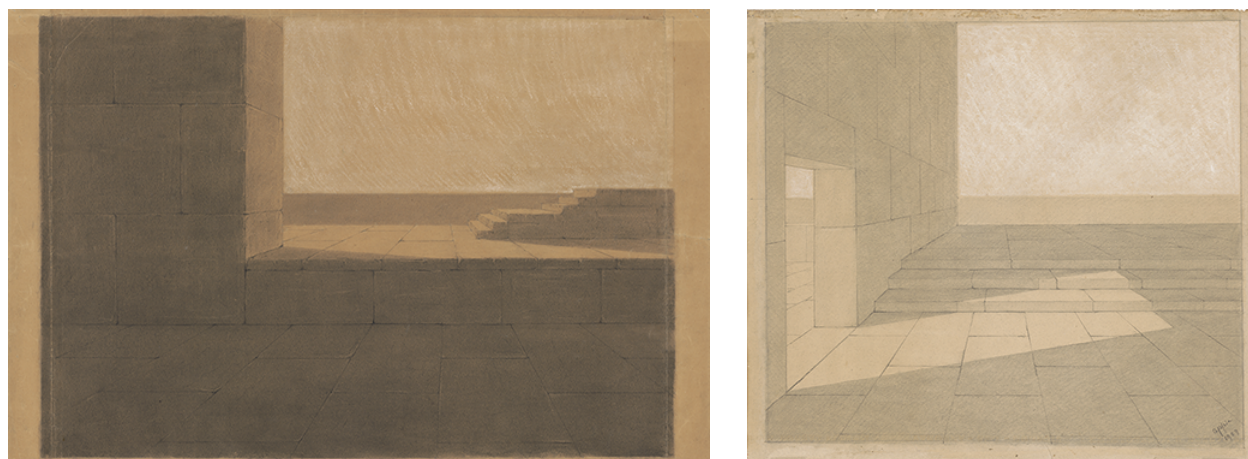


Figure 4.23 Exemples d'*Espaces rythmiques* avec l'effet de toile de fond. À gauche, *Ouverture*; à droite, *Porte à gauche*

En somme, le support des dessins des *Espaces rythmiques* participe à la construction et à la perception de leurs architectures. Il crée un milieu et agit comme un accordage entre les différents éléments spatiaux. Cet accordage est d'autant plus marqué si aucun autre coloris n'est ajouté au dessin. Seule la teinte du papier donne le ton à l'atmosphère, renforçant ainsi son unité qualitative. Il est évident que, si Appia avait cadré ses dessins de telle sorte à cacher leur pourtour, la puissance de la dimension sensorielle et spatiale de la feuille aurait été amoindrie. Dans *L'œuvre d'art vivant* (Appia, 1921/1988k), les dessins des *Espaces rythmiques* sont présentés de manière à laisser voir seulement l'espace circonscrit à l'intérieur de leur cadre. Cependant, étant donné que l'ouvrage est imprimé en noir et blanc sur du papier de teinte beige, l'effet est globalement maintenu; l'espace du dessin semble se poursuivre au-delà de son cadre par le prolongement du coloris. En ce qui a trait aux coloris des papiers Canson utilisés par Appia, ils étaient à l'origine plus vifs que ne le suggère l'état actuel des originaux. En effet, en regardant au dos des dessins, on retrouve une couleur plus saturée, préservée dans les zones moins exposées à la lumière du jour comme c'est le cas pour *Les trois piliers* (fig. 4.14, p. 186), *Ciel fermé* (fig. 3.14, p. 131) et *La porte ouverte* (fig. 4.24, p. 205), dont les couleurs originales sont beaucoup plus bleutées qu'elles ne le sont actuellement⁴⁸. Conséquemment, les différences entre les teintes de l'ensemble des dessins étaient aussi plus accentuées. Ce constat démontre que le rôle du coloris du papier était à l'époque encore plus déterminant dans l'expérience atmosphérique qu'il ne l'est aujourd'hui. De plus, il est à noter qu'au temps d'Appia, la grande majorité des publications dans lesquelles les *Espaces rythmiques* étaient diffusés étaient en noir et blanc, ce qui ne permettait pas de rendre toutes les qualités et les dimensions sensibles de son œuvre. Même aujourd'hui, les images des *Espaces rythmiques* qui circulent sur Internet sont majoritairement en noir et blanc.

⁴⁸ Il est à noter que les papiers Canson fabriqués vers 1910 ne contenaient pas d'acide ajouté, améliorant leur durabilité, leur solidité et la conservation de leur couleur dans le temps (Maughan, 1912). Même s'il est impossible de connaître la couleur originale, elle se rapproche assurément de celle préservée à l'endos du papier.

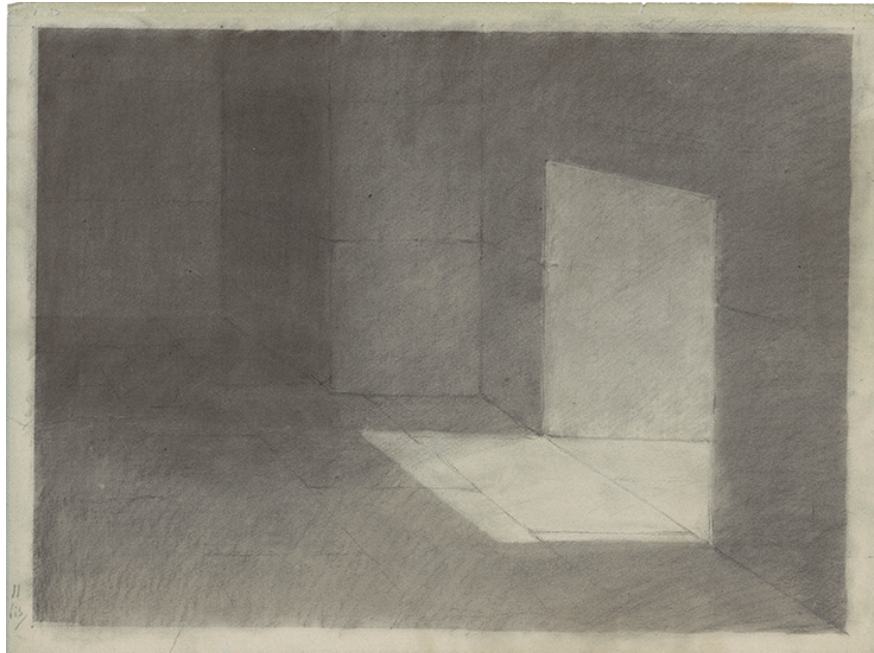


Figure 4.24 Adolphe Appia, *La porte ouverte* dans son état actuel, 1909.
© Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1980-0049

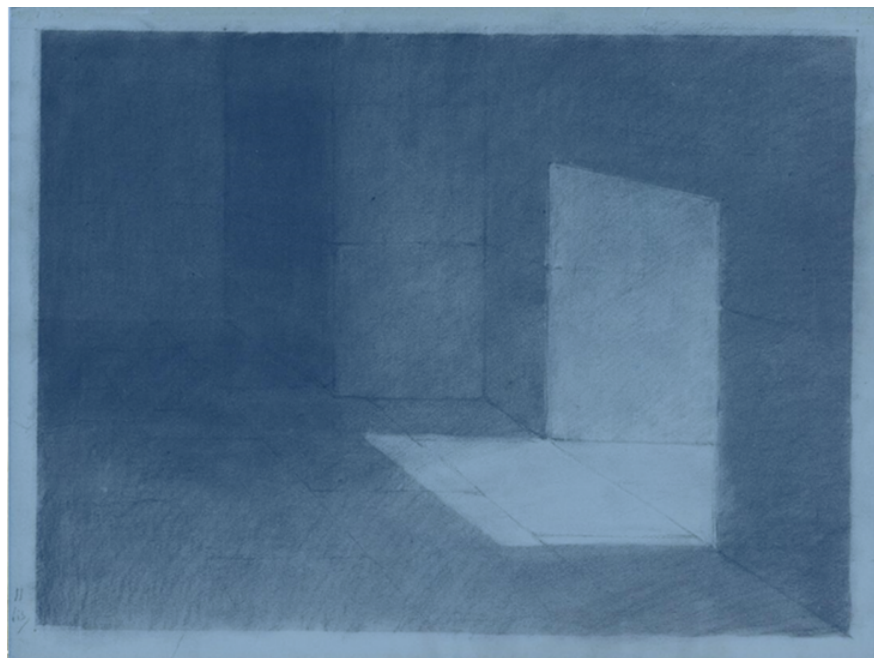


Figure 4.25 Reconstitution de *La porte ouverte* selon la couleur du papier préservée à l'endos du dessin. Retouches : Anne Sabourin

De plus, chacune des teintes de papier possède une tonalité qui contribue à déterminer le senti des *Espaces rythmiques*. Par exemple, le papier bleuté apporte un effet énigmatique, voire surréaliste, comme si l'architecture surgissait d'un autre monde. Dans certains cas, le papier contient de petits poils et des grains qui donnent de la texture à la lumière, accentuant l'effet de voile du papier⁴⁹, un voile comme un souffle chargé de particules de lumière qui enveloppe et pénètre l'espace : une grisaille.

4.3.2 Un espace en grisaille

La définition de la grisaille varie selon les époques et les historiens de l'art. Certains historiens restreignent la définition de la grisaille à une peinture en camaïeu de tons gris visant à imiter le relief sculpté. Certains élargissent l'effet ton sur ton à toutes les teintes en faisant abstraction de la référence sculpturale. D'autres la décrivent en termes négatifs : une peinture en grisaille illustrerait la fiction d'une couleur passée. La grisaille ne serait pas une couleur en soi, mais plutôt le coloris de décoloration que le temps impose aux objets. Selon le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Hubermann (2002), cette décoloration ne suggère ni la neutralité ni la stabilité, mais serait plutôt le résultat d'un moment et d'un mouvement :

Une image en grisaille ne délivre rien de neutre parce que son coloris, en pulvérisant l'ordre distinct des couleurs, agite quelque chose comme un vent immatériel qui est en même temps un *vent du temps*. C'est donc une *latence* : non pas une privation, un moins-être, un impouvoir que dit le mot « décoloration » ; mais une puissance, au contraire, une "*chair*" de la couleur... (p. 30)

Le terme *chair* fait ici référence au sens donné par Merleau-Ponty (1964b) :

Un certain rouge, c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires [...], une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré [...] [quelque chose] qui n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses. (p. 175)

L'image du « détroit » n'est pas sans rappeler l'ouvert de Maldiney, une brèche qui se fait mouvement à partir de laquelle l'être accède à l'essence – la chair – des choses. Didi-Hubermann (2002) compare ce vent, cette possibilité et latence de la couleur à ce que les auteurs médiévaux nommaient le diaphane

⁴⁹ Il est à noter que ces particules ne sont visibles que sur les œuvres originales, mais demeurent imperceptibles sur les versions numérisées.

(p. 30). Dans sa nature hybride d'air et d'eau, le diaphane représentait pour eux une condition physique de toute « visibilité ». Il était utilisé comme outil théorique pour expliquer que la matière terrestre (terre du péché et de la mort) pouvait être traversée par le souffle de la puissance (divine) et puisse accéder, de ce fait, à quelque chose de l'ordre du sublime, accéder à une « splendeur » a priori inaccessible. La grisaille allégorique en est un exemple éloquent. Présente particulièrement en Italie, du XIV^e au XVII^e siècle, elle orne les grands décors architecturaux, les églises et les édifices laïcs. Tel que l'explique Didi-Hubermann (2002), c'est une manière de « voir dédoublée », où l'anecdote côtoie l'expression de sa « vérité » : les histoires saintes sont généralement représentées en couleurs, tandis que leur vérité mystique (*allegoria*, *tropologia* ou *anagogia*, selon la terminologie de l'exégèse médiévale) se révèle dans la grisaille (p. 31). Les récits sont aisément intelligibles, mais leur vérité mystique ne peut être qu'interprétée. Celle-ci est révélée par le biais du mystère et de la figure, dans ce qui ne se donne qu'« en énigme » et « en miroir », donnant l'impression que le sens ne peut apparaître qu'à travers un reflet grisâtre (Didi-Hubermann, 2002, p. 31). Comme si, pour accéder à cette vérité, il fallait voir au-delà de toute apparence, et notamment au-delà de la couleur des choses.

L'escalier (fig. 3.22, p. 142) et *Dépendance* (fig. 4.26, p. 208) sont assurément des espaces diaphanes. Dotés d'une atmosphère vaporeuse – entre air et eau –, ils sont sans aucun doute les *Espaces rythmiques* les plus énigmatiques et envoûtants de la série. Notre regard est attiré par le reflet de l'eau, surface limitrophe entre ce que l'on voit et ce qui se cache dans la profondeur des eaux. Comme si dans cet abîme se trouvait une vérité latente, prête à émerger, à être interprétée pour celui qui sait « voir ». Malgré le fait que l'aspect diaphane ne soit pas présent de manière littérale dans le reste des *Espaces rythmiques*, ceux-ci demeurent des espaces énigmatiques dont l'observateur cherche avidement le sens. Par la suggestion, et par l'interprétation qu'elle engendre, Appia cultive une architecture du mystère. Et, à travers elle, la possibilité d'accéder à une vérité, à une révélation, une expérience de l'ordre de l'existentiel. Une vérité telle une lumière qui perce la distance et le temps, « un fossile ramené du fond des mondes imaginaires » pour reprendre Merleau-Ponty. Ainsi, la grisaille établit une mise à distance tout en se rapprochant de l'essence des choses. Par le mystère et la profondeur qu'elle engage, elle éloigne les choses, mais, par son atmosphère, elle nous enveloppe et nous touche, nous rapprochant de ces mêmes choses. En ce sens, elle se rapporte aussi à l'intime. Comme le soutient Didi-Hubermann (2002), la grisaille donne « une seule atmosphère de décoloration, et la *distance* et la *puissance*, et la *perte* des choses et la *chair* des choses, leur *latence* phénoménale » (p. 35).

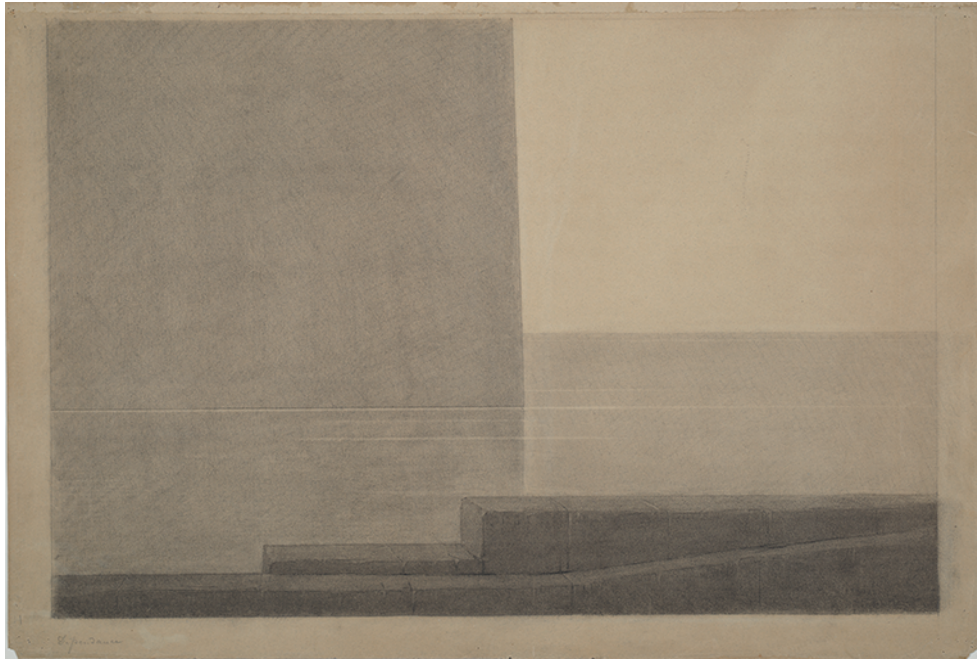


Figure 4.26 Adolphe Appia, *Dépendance*, v. 1909-1910. L'atmosphère diaphane confère un caractère mystérieux et envoûtant à l'architecture. Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/023-AM

Dans certaines peintures, cette distance se manifeste par un air dense tel un vent saturé, une nuit givrée ou encore un brouillard qui emplit tout le champ, dissimulant et estompant les formes. La matière picturale, épaisse et texturée nous contient et nous transperce : nous la ressentons, nous la respirons, saturée par la poussière ou l'humidité. On retrouve cet effet d'air densifié notamment dans les peintures de Hercules Seghers (l'âge d'or de la peinture néerlandaise du XVIII^e siècle), de Caspar David Friedrich (romantisme allemand) et de James Abbott McNeil Whistler (influencé par le symbolisme, l'esthétique japonaise et l'impressionnisme) qui partagent toutes une approche atmosphérique du paysage. *Avant qu'une main invisible ouvre la porte* (fig. 4.27, p. 209) et *La porte ouverte* (fig. 4.24, p. 205) s'inscrivent dans ce type de grisaille. Grisâtre, sombre, insaisissable, leur matière picturale s'affaire dans tous les sens pour donner forme à un espace obscur, voire suintant, qui se révèle et se cache à même la texture de l'air. Entre visibilité et invisibilité, entre la lumière qui semble à la fois émerger et se dérober, entre la naissance et la perte des choses, l'espace s'impose dans sa proximité et sa distance.

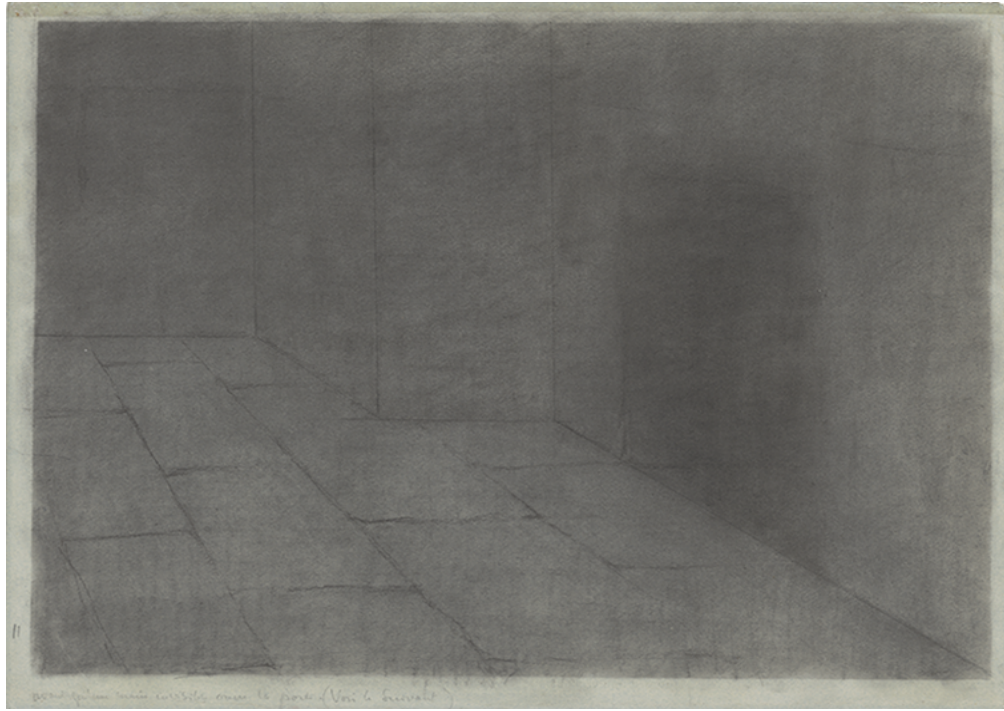


Figure 4.27 Adolphe Appia, *Avant qu'une main invisible ouvre la porte*, v. 1909-1910. L'air densifié s'impose dans sa proximité et sa distance. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0003

Dans les autres *Espaces rythmiques*, la grisaille prend plutôt la forme d'un voile de lumière. Celui-ci est particulièrement sensible dans les ciels mouvementés. Le trait et l'estompe agités suggèrent un vent dense se propageant dans l'espace. Dans les dessins où les traits délimitant les blocs de pierre sont moins définis, comme si l'architecture avait été usée par le temps, comme c'est le cas dans *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142), *Scherzo* (fig. 3.3, p. 109) et *Idem* (fig. 4.28, p. 210), la lumière se révèle encore plus charnelle. Ample, épaisse, ses particules nous touchent, nous traversent, nous immergent. Sa texture semble avoir pris celle de la pierre, comme si sa poussière avait envahi l'espace. Une poussière chaude de couleur sable, en écho au papier beige de ces trois *Espaces rythmiques* qui enveloppe l'espace d'un vent sec et poudreux : un vent de pâleur.



Figure 4.28 Adolphe Appia, *Idem*, v. 1909-1910. Un vent de pâleur enveloppe l'espace.
Source : Fondation SAPA, A-1602-IK/021-AM

Cependant, cette pâleur, cette matière d'effacement n'a rien d'inerte ou de mort. Au contraire, elle est emplie de vitalité, de mouvement. En effet, derrière l'apparence a priori uniforme du travail d'estompe d'Appia, on remarque que la matière picturale s'agit dans tous les sens. Que ce soit dans l'étendue du ciel ou dans la représentation de l'architecture, ces trois *Espaces rythmiques* sont chargés d'une puissante vibration tranquille. À ce propos, comme le remarque Didi-Hubermann, dans son *Traité des couleurs*, qui aborde les « images grises » ou images dites « atténuées », Goethe (1810/1973) soutient que l'atmosphère de la « figure grise » est toujours « plus ou moins trouble » (p. 133). Elle n'évoque en rien la mort; au contraire, elle est animée par un rythme, un mouvement d'inspiration et d'expiration ou un battement de cœur. Ce souffle voilé, entre le visible et l'invisible, nous éloigne de la dimension matérielle et nous rapproche de la nature transcendante de la grisaille. Didi-Hubermann (2002) soutient que la grisaille de l'époque romantique cherche à capter les fantasmes et les rêves : « [E]lle en noie les figures dans une atmosphère de décoloration psychique » (p. 37). Chez Appia, il ne s'agit pas de fantasmes au sens freudien, mais plutôt d'un rêve porté par un dessein : la quête d'un espace pour une nouvelle forme d'art. Et la grisaille n'ensevelit pas ce rêve; au contraire, elle agit comme un milieu d'immersion. La feuille de papier est un fond atmosphérique, une texture de lumière – ou une lumière texturée – à partir de laquelle émergent ces visions. À travers cette lueur, Appia tente de saisir sa propre vision qui se dessine, une architecture idéalisée

entre distance et intimité, entre espace extérieur et espace intérieur, bref un lieu pour la création de l'art vivant : une atmosphère d'où peut émerger son propre mouvement de vie, son œuvre d'art vivant.

Ainsi, les *Espaces rythmiques* s'apparentent à des espaces de grisaille par leur aspect diaphane, leur air densifié et leur lumière texturée. Par sa dimension transcendante, liée à sa nature polarisée entre surface et profondeur, la grisaille infuse l'espace dans toute son ampleur. Elle l'emplit par la puissance de son existence propre, mais aussi par sa nature enveloppante qui imprègne tous les éléments qui la composent. Comme le soutient Rainer Maria Rilke (1902) à propos de la grisaille, « tout compte, tout prend part à l'atmosphère » (p. 374). Un phénomène a priori invisible, mais rendu sensible à travers son unité qualitative qui détermine sa tonalité, son caractère.

Mais hormis son pouvoir immersif et atmosphérique, la grisaille se distingue souvent par son caractère sobre, économe, voire austère, ainsi que par sa capacité à exprimer la spatialité de la lumière et du volume sans l'intervention de la couleur, qui pourrait détourner l'attention de ces éléments fondamentaux. En jouant sur les nuances de clair et d'obscur, elle révèle les modulations de la lumière, sculptant ainsi l'espace et révélant sa présence sensible, tout comme le fait Appia dans les *Espaces rythmiques*.

4.3.3 La lumière : un milieu, un mouvement

Afin de sculpter l'espace, et mettre en relief l'architecture scénique et le corps humain, Appia utilise deux types de lumière complémentaires dans ses dessins, et ce, à travers tout son parcours de scénographe : une lumière diffuse (dite passive) et une lumière directe (dite active). Hormis *Avant qu'une main invisible ouvre la porte* (fig. 4.27, p. 209), un espace clos où on ne distingue aucune source de lumière, tous les dessins des *Espaces rythmiques* sont une combinaison de ces deux types.

Appia (1899/1986k) emploie la lumière diffuse pour y « voir clair » (p. 96). C'est-à-dire qu'elle permet de révéler l'espace, de le rendre visible. Par son aspect uniforme, elle agit comme un fond et fait ainsi ressortir les figures qui s'en détachent en soulignant leurs limites; elle accentue également les traits représentant la matérialité de l'espace, en particulier celle de la pierre. À propos de la scénographie projetée pour la pièce *Siegfried* en 1924, soit quinze ans après la conception des *Espaces rythmiques*, Appia explique que la lumière diffuse doit marquer les différents plans. Étant donné que son style architectural n'a pas réellement évolué après les *Espaces rythmiques* (le vocabulaire et les principes spatiaux étant restés les mêmes), on peut supposer que le scénographe emploie ce type de lumière pour des raisons similaires dans les *Espaces*

rythmiques, à savoir rendre visible la structure de l'espace. Or, puisque cette visibilité repose sur l'usage d'un fond, la lumière diffuse joue un double rôle : en révélant l'espace, elle en assure aussi la cohésion en unifiant les différents éléments structurants, ce qui en fait un véritable élément de liaison. La lumière directe, quant à elle, est « l'interception de la clarté » par les éléments architecturaux (Appia, 1899/1986k, p. 96) et par les corps humains. Autrement dit, elle a besoin d'un motif – un obstacle – pour soutenir son expression. Bien qu'Appia n'utilise pas l'exemple de la lumière directe quand il explique les principes de l'espace vivant, il ne fait aucun doute que celle-ci participe à ce phénomène : c'est dans l'opposition et la résistance que la lumière s'active, et, inversement, c'est par sa présence et son absence – l'ombre – qu'elle anime l'architecture qui lui donne naissance. L'architecte Louis Kahn (cité dans Schielke, 2013) considère également la lumière comme un élément essentiel qui « donne vie » à la matière architecturale. À propos des formes archétypales de l'architecture grecque dont, à l'instar d'Appia, il s'inspire, il déclare :

Greek architecture taught me that the column is where the light is not, and the space between is where the light is. It is a matter of no-light, light, no-light, light. A column and a column brings light between them. To make a column which grows out of the wall and which makes its own rhythm of no-light, light, no-light, light: that is the marvel of the artist. (Kahn, cité dans Schielke, 2013)

Autrement dit, c'est par ce jeu de lumière, un entrelacement rythmé de clair-obscur, que l'espace devient vivant. Dans la pénombre, les colonnes puisent leur présence par le contraste des percés lumineuses qui les délimitent. Réciproquement, c'est par la résistance qu'elles offrent, que la lumière en tire sa présence. Cette interrelation de vie est reproduite également sur le sol, par les ombres portées, renforçant d'autant plus le phénomène. En bref, la lumière, sculptée par l'obstacle qui lui résiste, s'active, prend vie et forme.

Si la lumière directe est dépendante de la clarté, elle ne peut donc exister sans la lumière diffuse, puisque celle-ci est la clarté, une lumière « pour y voir clair ». Comme l'affirme Appia (1932/1988g), la lumière directe a besoin « d'une atmosphère lumineuse pour se manifester elle-même créatrice » (p. 167). De cette déclaration, on tire deux choses. La première est l'aspect créateur de la lumière directe, sa nature artistique. Une qualité essentielle, car d'elle dépend l'expression de l'architecture : « Un objet n'est plastique pour nos yeux que par la lumière qui le frappe, et sa plasticité ne peut être mise artistiquement en valeur que par un emploi artistique de la lumière » (Appia, 1904/1986b, p. 348). La deuxième chose est la relation dépendante de la lumière créatrice (directe) vis-à-vis de la lumière diffuse, sous-entendue dans la déclaration d'Appia par le terme « atmosphère lumineuse ». Cette relation et le caractère dynamique de la lumière directe, Appia l'explique en d'autres termes par une analogie entre le corps et la montagne, où la lumière permet de révéler

leur nature fondamentale : « [L]a lumière nous fait découvrir le corps humain un peu comme une montagne se transforme soudain par un après-midi de grisaille, nous révélant sa vraie forme seulement quand le feu du soleil couchant l'éclaire par derrière » (Appia, cité dans Bablet-Hahn, 1988b, p. 101). On comprend ici que la lumière est entendue comme la lumière directe et la grisaille comme la lumière diffuse. De plus, la lumière directe, à l'opposé de la lumière diffuse, anime les oppositions, et ce, par la création d'ombres. En effet, ce qui est frappant quand on regarde les *Espaces rythmiques* c'est que, dans la majorité des dessins, la source de la lumière directe est située derrière les obstacles de manière à créer des ombres qui magnifient leur présence et leur relation d'opposition. Par exemple, dans *Neuf piliers* (fig. 3.20, p. 141), *Les trois piliers* (fig. 4.14, p. 186) et *Les deux piliers* (fig. 3.24, p. 146), les ombres étendent les profils des piliers au sol, magnifiant leur présence et accentuant du même fait le contraste qu'ils créent avec les lignes directrices horizontales de la composition. Suivant le même principe, dans *Ouverture* (fig. 3.19, p. 140), *Porte à gauche* (fig. 3.13, p. 127), *Ombre oblique* (fig. 4.30, p. 215), *Terrasse avec trois piliers* (fig. 4.29, p. 213) et *Les cyprès* (fig. 3.25, p. 149), les ombres renforcent l'effet de contrainte exercée par les murs qui entravent le mouvement libre du sujet.

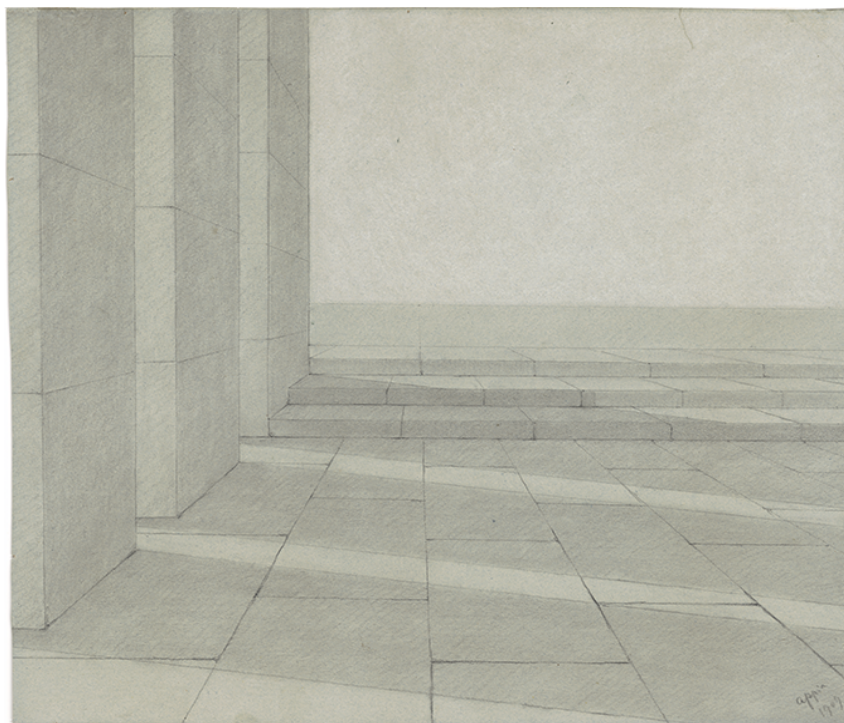


Figure 4.29 Adolphe Appia, *Terrasse avec trois piliers*, 1909. Les ombres renforcent la présence des piliers et l'effet de contrainte qu'ils exercent sur le mouvement du sujet.

© Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0008

On remarque que plus ces ombres sont sombres, plus leur impact est grand dans la perception de l'espace. Si la noirceur des ombres est telle que la lumière directe domine la lumière diffuse, c'est-à-dire que l'expression des ombres est plus éloquente que celle des autres éléments éclairés par la lumière diffuse, la lumière directe détermine la construction et la perception de l'espace. Elle façonne, sculpte et modèle l'espace. Dans ce cas, les oppositions structurent la spatialité au détriment des liaisons. Par exemple, dans *Ouverture* (fig. 3.19, p. 140) et *Neuf piliers* (fig. 3.20, p. 141), les ombres sont si marquées que la trame liant l'espace passe au second plan dans la lecture spatiale. En revanche, dans *Les cyprès* (fig. 3.25, p. 149), par exemple, les ombres sont légères et contrastent très peu avec la lumière ambiante. La lumière passive se retrouve ainsi presque dominante par rapport à la lumière active. La relation de contraste entre les deux types de lumière dans les autres *Espaces rythmiques* se situe entre ces deux extrémités. Dans son ouvrage *La musique et la mise en scène*, écrit en 1899, soit dix ans avant la conception des *Espaces rythmiques*, Appia explique (1899/1986k) la relation entre la lumière passive et active dans le cadre d'une œuvre scénographique : « La différence d'intensité entre les deux lumières ne doit pas être inférieure à celle que l'existence des ombres rend nécessaire. Au-dessus de ce minimum, leurs combinaisons sont d'une variété infinie » (p. 96). Par contre, Appia reste très peu bavard quant au processus de conception de la lumière (peu importe le type) et des motifs justifiant sa composition, que ce soit dans le contexte théâtral ou en ce qui concerne les *Espaces rythmiques*. Cependant, quelques indices nous orientent quant à sa relation avec les autres éléments spatiaux. Tout d'abord, Appia explique que « [c]'est avec de la lumière que le poète-musicien exécute son tableau » (p. 99), conférant ainsi à la lumière le rôle de médium ou d'instrument premier, soit le pinceau avec lequel le peintre applique ses couleurs et donne vie à l'espace. Mais cette interprétation n'est pas cohérente avec le système hiérarchique d'harmonisation scénique qu'il présente dans *La musique et la mise en scène*, où il place la lumière au troisième rang et l'acteur au premier, l'élément principal à partir duquel tous les autres se développent. Elle n'est pas non plus cohérente avec une autre déclaration d'Appia dans le même ouvrage, où il affirme que, lorsqu'il compose sa partition, le metteur en scène utilise l'acteur comme un « pinceau vivant » : « [L]'acteur vient alors distribuer sur la scène la lumière dont il est imprégné et y créer la réalité si ardemment souhaitée par l'artiste » (p. 111). Mais que veut dire Appia exactement par cette déclaration? Et comment la transposer dans le contexte des *Espaces rythmiques*? Dans un premier temps, rappelons que, pour Appia, la lumière est au service de la plasticité de l'acteur. C'est à travers elle que le corps vivant devient manifeste. Comme le mentionne le scénographe, « [i]l est inutile de voir le mouvement sans la lumière » (Appia, 1904/1986b, p. 359). À ce propos, Salzmann, qui a fait ses classes chez Appia, affirme que « [c]e n'est que par la lumière que le mouvement acquiert forme et expression. Ce qui n'est possible que quand la lumière crée un milieu » (cité dans Appia,

1899/1986k, p. 172). Ainsi, pour que la lumière soit effective, elle doit plonger l'acteur dans un milieu, une atmosphère qui lui est destinée, car conçue pour et par son mouvement. Cependant, le rôle de la lumière dans cette acquisition de forme et d'expression ne se limite pas à rendre le mouvement visible; elle agit également comme un moteur qui soutient et accompagne son déploiement : la lumière anime l'être qu'elle enveloppe. Dans les *Espaces rythmiques*, ce souffle de vie prend différentes formes et joue plusieurs rôles.

Premièrement, la lumière agit comme un guide dans l'espace. Par ses ombres portées au sol, elle oriente le sujet dans sa marche et parfois même de manière directe. Par exemple, dans *Neuf piliers* (fig. 3.20, p. 141), *Les trois piliers* (fig. 4.14, p. 186) et *Les deux piliers* (fig. 3.24, p. 146), les ombres projetées par les piliers – ainsi que les faisceaux lumineux résultant de leur contraste avec la lumière diffuse – dirigent le regard et le mouvement du sujet vers l'horizon, avec une insistance presque autoritaire. De même, dans *Ombre oblique* (fig. 4.30), *Terrasse avec trois piliers* (fig. 4.29, p. 213) et *Porte à gauche* (fig. 3.13, p. 127), les ombres obliques marquent les passages et soulignent les trajectoires qui les traversent.



Figure 4.30 Adolphe Appia, *Ombre oblique*, v. 1909-1910. La trajectoire formée par l'ombre oblique guide le sujet au-delà du mur. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, 1981-0004

Deuxièmement, dans la totalité des *Espaces rythmiques* ouverts (extérieurs), la lumière du ciel en arrière-plan agit comme un appel au mouvement du sujet, elle l'invite à entrer dans l'espace. L'utilisation de la perspective atmosphérique, utilisée dans l'ensemble des dessins, amplifie cette dynamique. Par le dégradé progressif des coloris – culminant vers une lumière claire – et l'adoucissement des contours, Appia marque le mouvement hiérarchique des plans et des volumes, ainsi que l'effet de cadrage, régis par la disposition des obstacles, qui contribuent également à la structure de ce mouvement. *Espace rythmique* (fig. 3.16, p. 136) est l'exemple le plus frappant. Les plans frontaux des volumes qui cadrent la procession de la marche marquent les espaces de transition et rythment le mouvement du sujet. Il est à noter que, dans cet espace, la lumière se réfléchit librement sur toute la surface du sol et, de ce fait, suggère implicitement un mouvement en résonance : un mouvement libre et vivant. Appia utilise la lumière de manière similaire dans *L'escalier* (fig. 3.22, p. 142), *Dépendance* (fig. 4.30, p. 208), *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142), *Scherzo* (fig. 3.3, p. 109) et *Idem* (fig. 4.30, p. 210). Ces espaces, comme *Espace rythmique*, n'ont pas d'ombres portées au sol. Par leur reflet sur le sol, leur lumière se déroule comme un tapis, invitant le sujet à suivre le chemin tracé par Appia sans qu'aucun obstacle lumineux en altère le rythme. Dans *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142), ce tapis se déploie comme la musique d'une berceuse. Soulignant le trajet qui sillonne l'espace, elle emporte le sujet, voire l'architecture, dans un doux mouvement pendulaire. Cette capacité de la lumière à mettre en mouvement le sujet et l'espace est appuyée par le scénographe. À propos de la scénographie pour *Orphée et Eurydice* de Gluck, conçue en 1912, très similaire dans sa composition au *Jeu des collines* (fig. 3.21), Appia (1921/1988k) déclare : « Dans un espace semblable, la démarche est naturellement calme et sans secousse aucune; et la lumière douce, uniforme et légèrement mobile, transforme la réalité matérielle de la construction en flots mouvants et berceurs. Les personnages participent, par l'éclairage, à cette atmosphère irréelle » (p. 410).

Appia suggère ainsi que la lumière influence directement l'atmosphère, mais non le corps vivant. Pourtant, quand on regarde les *Espaces rythmiques*, ce dernier joue un rôle capital dans la perception de ces espaces et de leur atmosphère. En examinant les dessins disposés devant moi sur la table dans le local des archives du Musée d'art et d'histoire de Genève, je ressens la présence du corps. Je le vois s'approcher du pilier, ralentir sur la terrasse; je touche ses formes et ses gestes. Je me projette en lui, je le sens de l'intérieur. Son expression et son mouvement participent à mon expérience architecturale et atmosphérique.

À propos de sa démarche de conception des *Espaces rythmiques*, Appia déclare d'ailleurs lui-même cette relation directe, contredisant de ce fait sa précédente déclaration : « Mon crayon en vint à ne pas toucher

le papier sans évoquer le corps nu, les pieds nus. L'activité de la lumière fut le résultat naturel d'une construction qui l'appelait, et tout prit ainsi une apparence d'expectative : la qualité de l'espace rendait la présence du corps humain indispensable » (cité dans Bablet-Hahn, 1992i, p. 50). Ce témoignage illustre clairement l'importance du corps comme élément inséparable de l'espace. L'architecture est en dialogue direct avec le corps vivant et ne prend forme qu'en réponse à celui-ci. La lumière, elle, lui répond également et, sans lui, sans son mouvement, elle perd une part essentielle de sa fonction expressive.

Ainsi, le corps, même absent ou suggéré, impose sa présence et contribue à la perception des *Espaces rythmiques*. Invisible, il interagit avec le visible. Absence, il devient présence par sa relation dynamique avec l'architecture (basée sur la complémentarité et la reconnaissance), mais aussi à travers la lumière qui anime son mouvement et lui crée un milieu. En ce sens, non seulement le corps vivant participe directement à l'atmosphère des *Espaces rythmiques*, mais c'est son mouvement qui organise et lie les autres éléments déterminants de l'atmosphère, soit la lumière et l'architecture. Ensemble, ils s'harmonisent pour créer un tout. C'est donc l'interaction entre les formes animées et les formes inanimées qui conduit à l'unité expérientielle des *Espaces rythmiques*, une atmosphère envisagée comme un objet d'action et d'interrelation.

4.3.4 Un objet d'action et d'interrelation

Cette idée d'interaction résonne avec la notion de « formant » développée par l'architecte Grégoire Chelkoff, qui identifie des vecteurs capables de structurer l'ensemble menant à l'unité expérientielle. D'après l'architecte Nicolas Gilsoul (2009), les formants de Chelkoff « dériveraient de la forme construite des objets et des événements qui les rencontrent. Ils ne sont ni événements sensoriels en tant que tel [...], ni objet matériel, mais la combinaison – ou l'interaction – des deux dans le temps » (p. 65). Les formants évoquent en quelque sorte une version particulière des formes. Ces « processus formants » sont changeants dans le temps et varient en fonction des événements et des actions. Ils sont des déclencheurs qui ont le potentiel de transformer le milieu (p. 65). Gilsoul donne comme exemple une ambiance d'architecture de Luis Barragán. Il explique que, dans le projet de *Las Arboledas*, le mur qui accueille l'ombre d'un arbre n'est plus forme, mais devient formant, la dynamique d'action entrant en relation avec la forme.

Dans cette perspective, on pourrait qualifier de formant l'architecture des *Espaces rythmiques*, car elle résulte de l'interaction entre les formes et les événements qui les animent. Ces événements dérivent à la fois de l'activité du sujet et de la lumière qui le guide et le révèle. En effet, par la présence des ombres – et

par le mouvement qui leur est lié – ainsi que par la relation dynamique entre le corps vivant et l’architecture, Appia saisit et représente, dans chaque *Espace rythmique*, un espace-temps déterminé – une atmosphère – issu d’un « processus formant ». On peut donc supposer que, pour l’architecture d’un *Espace rythmique* donné, il existe une pluralité d’unités expérientielles – à l’instar des processus formants – en raison de l’infinité des combinaisons possibles en ce qui a trait à l’activité du sujet et de la lumière qui l’accompagne, bref un nombre illimité d’événements potentiels liés aux variations constantes du milieu.

Ainsi, la mise en relation des *Espaces rythmiques* avec la notion d’unité d’action permet d’approfondir leur compréhension. Les *Espaces rythmiques*, par les relations intriquées entre leurs composantes, offrent au sujet une expérience qui lui permet de donner sens à son environnement, car il le vit à travers une relation d’unité. Cette approche fait écho à « l’unité d’action-chose-espace », concept qu’Arbib (2015) place au centre de l’expérience atmosphérique. Selon lui, afin de donner sens à l’environnement et aux choses, l’être humain doit établir une relation d’unité entre sa personne, les actions présentes, les choses et l’environnement (p. 79) ; pris isolément, ces éléments n’ont aucune signification pour le sujet : ce sont leurs relations spatiales qui les animent et leur confèrent du sens. L’historien Bruno Zévi (1959) appuie cette idée en affirmant que l’expérience sensible de l’architecture ne peut être dissociée de l’action et du mouvement. Selon lui, l’architecture acquiert son sens non pas par une « signification-information » figée, mais par le désir de « signification-information » qui s’incarne dans l’expérience vécue du lieu. Dans cette recherche de sens, nous nous projetons dans les architectures et les emplissons idéalement de nos mouvements. Cette vision rejoint celle d’Appia, pour qui l’expérience sensible de l’architecture ne peut advenir que si celle-ci est basée sur le corps vivant et matérialisée par la suggestion et l’interprétation, et non par le biais du signe et de l’explication.

En somme, l’atmosphère des *Espaces rythmiques* peut être perçue comme un objet à la fois d’action et d’interrelation. Elle est un objet d’action, car elle est capable d’influencer le mouvement de vie du sujet comme celui-ci l’influence à son tour. Elle est également un objet d’interaction, dans la mesure où elle constitue le terrain où se jouent les relations et les échanges. De ce fait, l’atmosphère, déterminée par l’unité de la lumière, du corps vivant et de l’architecture, devient un acteur à part entière dans l’expérience des *Espaces rythmiques*. La lumière, par le mouvement qu’elle anime, agit à la fois comme un élément événementiel et comme un accordage permettant le lien d’unité entre les corps humains et architecturaux; l’événement relevant de la lumière directe et l’accordage de la lumière diffuse. À ce concert, d’autres voix s’élèvent, d’autres corps s’agitent : celui de l’être humain, bien sûr, mais aussi celui de l’architecture. Cette

dernière s'anime par le rythme de ses corps, mais également à travers les techniques expressives de sa représentation picturale. Elle vibre par l'oscillation des particules composant le papier, par la texture du fusain, par le frémissement de l'estampe, par les lignes vives qui façonnent les volumes, par les traits agités du ciel, par les coups de crayon qui mettent en relief la matérialité de la pierre et, finalement, par le souffle de grisaille qui donne corps au mouvement de l'atmosphère. Ensemble, tous ces éléments forment une seule voix. À cet égard, Zumthor (2008) déclare que l'architecture existe comme œuvre d'art lorsque s'accordent ses différentes formes et contenus afin d'engendrer une atmosphère capable d'émouvoir. Ce sentiment de bien-être, de « beauté », il s'évertue à le faire ressurgir : « [Q]u'est-ce qui pourrait m'aider à faire ressurgir cette atmosphère [...] où tout a la place et la forme qui conviennent? » (Zumthor, 2008, p. 8). Pour y arriver, il tente de provoquer les sens : « Je continue à donner à l'espace construit une atmosphère où nos sensations puissent s'enflammer » (p. 85). À ce propos, Zumthor avance que « [f]aire l'expérience concrète de l'architecture, c'est toucher, voir, entendre, sentir son corps » (p. 66). Le philosophe et psychiatre Iain McGilchrist (2015) appuie cette idée. Afin de créer une architecture qui engage l'être et l'amène à sentir des choses qu'il n'aurait autrement pu sentir, il invite à la création d'une architecture faisant appel à la dimension incarnée. Pour ce faire, il conseille de privilégier le sens du toucher et de l'ouïe au détriment du sens de la vue. Il avance que la vue participe à une perception du monde stable, claire, statique, structurée et contrôlée. La vue peut nous mettre en relation au monde, mais elle le fait d'une manière bien particulière; elle agit comme une ressource. Elle nous met en lien avec ce que nous désirons et, conséquemment, quelque chose doit nous être rendu. Elle favorise ainsi la curiosité et l'envie de posséder (McGilchrist, 2015, p. 126). Mais la vue peut également nous éloigner du monde, tel que l'explique McGilchrist : « [I]t tends to remove us from our body and limits us in space, as if the price of freeing us from physical existence is that we are reduced to a point and our connections are severed » (p. 112). Le sens de la vue sollicite particulièrement l'hémisphère gauche, mais peut également solliciter l'hémisphère droit. Pour y arriver, rapporte McGilchrist, l'humain doit prêter attention à l'ensemble de l'environnement. Cette perception globale ouvre le regard que l'être humain porte sur le monde. Ainsi, si ce dernier désire être l'acteur de ce monde et non seulement son observateur, il doit l'appréhender à partir de multiples perspectives (plusieurs sens), dans lesquelles les choses sont connectées et perçues dans leur contexte. Pour ce faire, McGilchrist suggère l'utilisation d'éléments spatiaux qui ne rebutent pas le regard, mais qui l'invitent à aller au-delà, à travers la matière et le temps. C'est également ce que fait Appia. Les éléments spatiaux (l'architecture et la lumière) des *Espaces rythmiques* ne se limitent pas à l'apparence de leurs formes et de leur couleur. Ils renvoient à d'autres dimensions corporelles, d'autres sens, qui engagent l'être humain d'une manière incarnée, plus profonde que la simple vue ne pourrait le permettre.

Quand je regarde les dessins originaux des *Espaces rythmiques*, ils sollicitent naturellement ma proprioception, notamment en ce qui concerne les mouvements et les forces qui s'exercent sur mon corps. Cela est particulièrement frappant dans les espaces géographiques, où les pentes et l'é étroitesse des murs, sur lesquels mon corps se projette et se déplace, mettent à l'épreuve mon équilibre. *La ruelle* (fig. 4.2, p. 176), composée de plusieurs volées d'escaliers pentues, mobilise également mon appareil musculaire de manière intense⁵⁰. En gravissant les marches, mon corps engagé dans l'effort devient autoréférentiel : il prend conscience de l'espace à travers l'impact que ce dernier exerce sur lui. Mais mon sens qui s'avère le plus sollicité quand je regarde les *Espaces rythmiques* est sans aucun doute le toucher. Le contact de ma main sur le pilier et le mur de pierre, bien sûr, mais surtout celui de mes pieds sur le sol; la perception de la pression et de la texture des dalles de pierre. Je sens mes pieds nus sur le sol. Oui, nus, car la sensorialité de la pierre représentée par Appia réveille la mienne. Une matière brute, naturelle, qui appelle la nudité de mon pied et dispose mon corps à une marche plus naturelle. Il n'est pas étonnant que l'élément qui enflamme le plus mes sens soit le sol, car, pour Appia, tout part du sol. Rappelons-nous qu'avec la pratique de la rythmique, basée sur la marche, c'est un sol qu'Appia découvre. La vue des dalles de pierre dures et opaques sollicite chez moi un autre sens : l'ouïe. J'entends l'écho de mes pas, ils résonnent sur le sol et les murs de pierre : le son anime l'espace. La matérialité de la pierre renvoie aussi à sa poussière. Je la respire, je la goûte, presque. Quand je regarde *Avant qu'une main invisible ouvre la porte* (fig. 4.27, p. 209), la pierre appelle aussi ma sensibilité de l'humidité. Par sa teinte gris-verdâtre, l'absence de fenêtre et de lumière, l'espace semble se situer sous terre. Quand on regarde objectivement, de près, rien ne semble suggérer que la pierre soit mouillée; pourtant, dans ma perception globale, j'ai le sentiment que la pierre est humide et que je respire cette grisaille suintante. Finalement, quand je contemple la pierre, mon regard ne se rebute pas à sa surface. Malgré son opacité, son statisme et sa permanence, la pierre m'invite à aller au-delà de sa matérialité immédiate. À l'instar de la grisaille, elle touche mon être et l'ouvre au monde dans une brèche temporelle extraordinaire, entre proximité et éloignement. Sa présence matérielle se manifeste dans une proximité – immédiate – alors que son âge matériel s'affirme dans un éloignement. Cette tension crée une

⁵⁰ Selon Freedberg et Gallese (2007, cité dans Varela *et al.*, 2007, p. 114), l'expérience esthétique serait incarnée : nous ne nous contentons pas de « voir » une œuvre d'art, nous la ressentons physiquement via des mécanismes miroirs. Ils expliquent que l'art et l'architecture activent des mécanismes miroirs dans le cerveau, qui sont impliqués dans la simulation des émotions, des sensations corporelles et des actions. Cette activation précognitive des mécanismes miroirs permet à l'observateur de ressentir une réponse corporelle même en l'absence d'action physique réelle. La perception de formes architecturales complexes, comme les escaliers par exemple, entraîne donc une simulation inconsciente des mouvements associés, sollicitant ainsi la proprioception de manière implicite.

ouverture : bien plus qu'un simple matériau architectural, elle est un matériau qui m'ouvre à la dimension sensible de l'architecture.

En ce qui a trait à la lumière, elle fait aussi appel à ma dimension sensible en sollicitant d'autres sens que ma vue. En effet, à l'instar de l'architecture, elle anime mon sens du toucher. Mais, dans ce cas, c'est ma sensibilité à la chaleur qui est engagée. Cela est particulièrement marquant dans *Ouverture* (fig. 3.19, p. 140), *Clair de lune* (fig. 3.10-3.12, p. 124-125) et *Neuf piliers* (fig. 3.20, p. 141) qui dégagent tous une chaleur suffocante. Tout d'abord, par leur teinte chaude, leur papier chamois embrase l'espace. Cette sensation de chaleur est renforcée par le contraste des ombres qui avive l'éclat de la lumière brûlante. En revanche, quand je regarde les *Espaces rythmiques* dont le papier est bleuté ou grisâtre, j'ai un sentiment de fraîcheur. L'effet thermique est d'autant plus grand quand les dessins sont disposés les uns à côté des autres. La juxtaposition accentue le contraste entre les nuances lumineuses et, conséquemment, leur évocation sensorielle en est renforcée. En somme, c'est par la chaleur ressentie sur ma peau que je « vois » la lumière des *Espaces rythmiques*. Il est difficile de décrire cette chaleur lumineuse sans faire référence à celle que l'on ressent quand on est sur scène sous les projecteurs : la lumière théâtrale est une lumière que l'on perçoit avec la peau. Mais elle ne se bute pas à sa surface, elle s'incruste dans la chair et se loge dans l'être. Elle touche quelque chose d'impalpable. J'ai été marquée très jeune par cette chaleur. Dans une entrevue pour la fondation Jean-Pierre Perreault, à la question pourquoi j'étais remontée sur scène après huit ans d'absence, j'avais répondu : « Pour la lumière » (Bershanski, 2021). Mais il aurait été plus juste de répondre : « Pour la chaleur de la lumière ». Sur scène, il existe une lumière qu'on retrouve rarement dans l'espace quotidien. Elle éclaire l'intériorité et de ce fait l'âme. Je ne parle pas de l'espace intérieur du personnage qui est donné à voir au public, je parle de l'espace intime de l'acteur qui se révèle à lui-même. Quand je regarde les *Espaces rythmiques*, c'est cette lumière que je ressens, celle qui touche, éveille et ouvre l'être. Je ne pourrais la décortiquer pour isoler tous ses paramètres, mais c'est elle que je reconnais dans les *Espaces rythmiques*, du moins, je reconnais son essence; sa chaleur et sa puissance créative issue de ses contrastes clair-obscur.

C'est cette même lumière avec laquelle Appia a travaillé toute sa vie dans les salles de théâtre, celle avec laquelle il a tenté d'évoquer le souffle de l'être, celle qu'il nomme le « son lumineux », « [une] appropriation des vibrations lumineuses dans l'espace et des vibrations musicales » (Appia, 1988g, p. 167). À propos de la lumière dans l'œuvre d'Appia, le théoricien du théâtre Leo Fantl (1913) déclare : « Ce que l'orchestre des âmes transmet par des ondes sonores, la lumière [...] le transmet en même temps par les vibrations

atmosphériques » (p. 216). Mais il est important de rappeler ici que ce son, tout comme la vibration de l'architecture, concerne le mouvement intérieur – en l'occurrence celui d'Appia –; il en est l'écho et non la représentation visible de son rythme.

À l'instar du regard qui ne se limite pas à l'apparence des choses, je souhaitais aller au-delà de la surface des dessins des *Espaces rythmiques* pour sentir et comprendre davantage leur atmosphère, et du même coup, me rapprocher d'Appia et de son mouvement intérieur. Pour ce faire, je suis allée à la rencontre de son espace référent qui m'apparaissait être le plus déterminant dans la création des *Espaces rythmiques* : le château de Glérolles.

4.3.5 Paysages du château de Glérolles

Le château de Glérolles est situé à Saint-Saphorin, un village suisse du canton de Vaud, au cœur des vignobles en terrasse de Lavaux. Lorsqu'Appia y séjourne pour concevoir les *Espaces rythmiques*, il connaît déjà bien le lac et ses montagnes. En effet, natif de Genève, il a vécu pendant plusieurs années dans différentes villes et villages bordant le lac Léman, aussi bien du côté suisse que français. Pour lui, le château de Glérolles, où il reviendra fréquemment, est un lieu de retraite à la fois personnel et professionnel. Il y trouve refuge lors de ses périodes de dépression et un cadre propice à la création. Étant donné son lien intime avec la région et le fait qu'il y ait conçu les *Espaces rythmiques*, il m'a semblé essentiel d'examiner l'influence des paysages, tant architecturaux que naturels, sur son travail. À ma connaissance, seule Bablet-Hahn (1988a) évoque l'hypothèse que « les terrains en terrassement séparés de murets, jeu de verticales et d'horizontales traversées d'obliques [...] ont suscité en lui les visions » des *Espaces rythmiques* (p. 44).

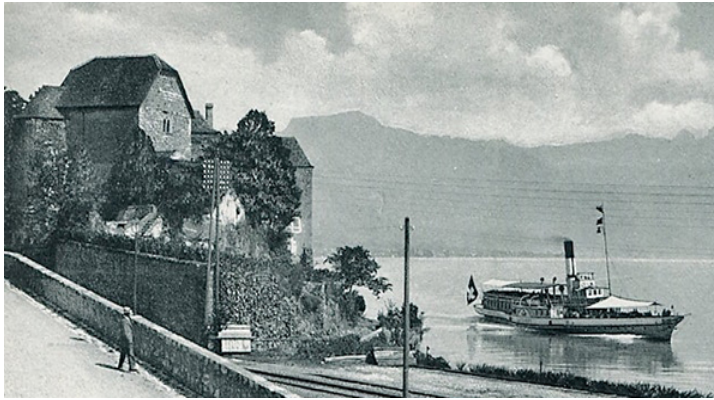


Figure 4.31 Château de Glérolles, Saint-Saphorin, Suisse, 1904. Source : Photographie des Arts, Lausanne, <https://notrehistoire.ch/entries/ZxwB6dvPW21>



Figure 4.32 Château de Glérolles, 2023. Photo : Anne Sabourin

Guidée par cette intuition, je me rends dans la ville de Vevey, située au bord du lac Léman à six kilomètres à l'est de Saint-Saphorin. Le soleil vient à peine de disparaître derrière les montagnes. Avant de rentrer, je parcours une dernière fois les quais. Une atmosphère baignée d'un bleu profond et agité enveloppe le lac et les montagnes. Le spectacle est saisissant. Le lendemain matin, à la lumière du jour, le paysage a bien changé. L'atmosphère est douce, d'un bleu légèrement verdâtre, et le ciel paraît plus découpé dans le paysage que la veille. Vers 9 h, je pars à pied pour le château de Glérolles. Je marche le long de la route bordant le lac, en prenant des photos durant ma promenade. À mon arrivée, je fais le tour de l'extérieur du château, l'intérieur n'étant pas accessible. De toute façon, le propriétaire m'informe que l'aménagement intérieur a substantiellement changé depuis l'époque d'Appia et que, malheureusement, les plans d'origine ont disparu dans un incendie. En revanche, hormis quelques ouvertures qui se sont ajoutées au fil des ans, l'extérieur du château serait très semblable à ce qu'il était au début du xx^e siècle. Puisqu'Appia a conçu les *Espaces rythmiques* depuis les appartements du château surplombant le lac, je me positionne dehors, à peu près au même endroit où se trouvait sa chambre. Je cherche des indices qui pourraient m'aider à comprendre davantage les architectures des *Espaces rythmiques* et leur atmosphère. Je ne trouve alors rien de notable : le lac Léman s'étend de part et d'autre devant moi. J'y reste un long moment, puis je rentre à Vevey en fin de journée, tout en prenant de multiples photos du paysage qui se transforme sous la lumière déclinante.

En visionnant à mon retour les photos prises pendant la journée, je m'aperçois que, même si plusieurs d'entre elles semblent à première vue identiques, leur lumière les distingue toutes. Baignant le lac et les montagnes, la lumière va du beige au bleu profond, en passant par le gris-bleu, le bleu-olive, le gris-olive, et le doré. Des atmosphères qui, selon les échanges de chaleur entre la terre, l'air et l'eau du lac, se chargent plus ou moins d'humidité, offrant tantôt une lumière claire et tantôt une lumière plus opaque, voir grisaille. Dans ce cas, les montagnes, l'air et l'eau forment un seul et unique voile monochrome. Et là, en examinant ces images, une évidence m'apparaît : les différentes lumières déterminant autant d'atmosphères sont de teintes semblables aux papiers utilisés par Appia dans les dessins des *Espaces rythmiques* : à l'instar des architectures qui émergent de la feuille de papier, les visions d'Appia ont émergé des atmosphères de la région du château de Glérolles. Les *Espaces rythmiques* ne découlent donc pas exclusivement de la pratique de la gymnastique rythmique, mais également des paysages où ils ont été conçus.

De ce constat, on peut déduire que les coloris des papiers n'illustrent pas des lieux différents, mais bien des temporalités différentes. Chaque feuille, par sa teinte et la nature de son papier (avec ou sans particules) évoque un moment particulier, en fonction de la lumière et des conditions météorologiques. Ainsi, l'ensemble des *Espaces rythmiques* traduit une dynamique atmosphérique où chaque papier choisi par Appia devient une matière sensible dialoguant avec sa perception des rythmes naturels et des fluctuations du paysage : chaque vision est le saisissement d'une atmosphère, un espace se manifestant dans sa présence immédiate. Il est à noter que Bablet-Hahn (1988a) évoque aussi l'eau, la brume et le ciel comme des matériaux potentiels dans la conception des *Espaces rythmiques* (p. 44). Cependant, elle considère ces matériaux plutôt comme des inspirations figuratives, en faisant surtout référence aux premiers *Espaces rythmiques* de style romantique (écartés du corpus) où l'on retrouve des représentations de chutes, de cascades et de plans d'eau.



Figure 4.33 Correspondance entre la lumière tombante d'une journée chaude sur le lac Léman (Saint-Saphorin, 2023) et les *Espaces rythmiques* sur papier chamois, notamment *Neuf piliers*. Photo : Anne Sabourin

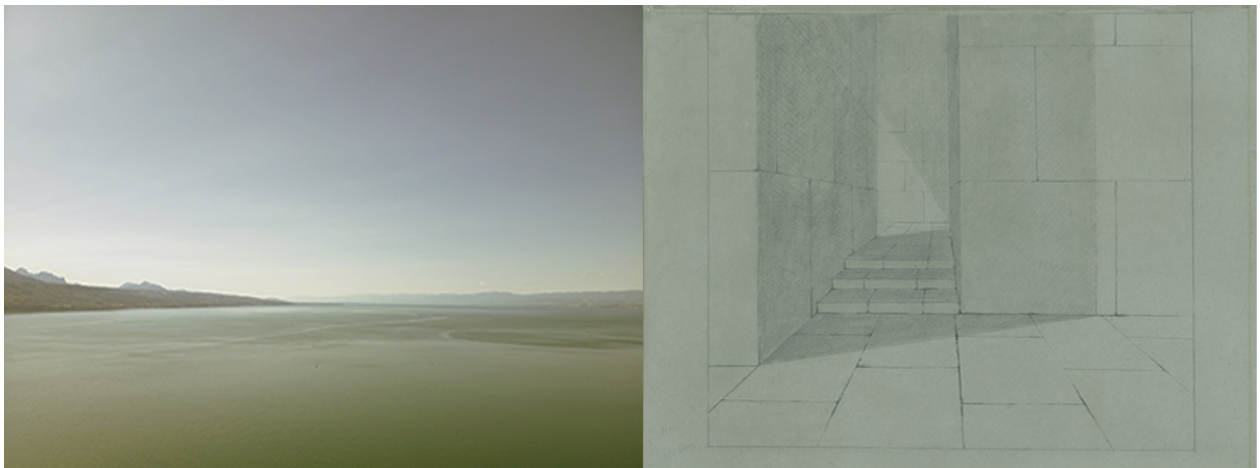


Figure 4.34 Correspondance entre la couleur verdâtre du lac Léman lors d'un après-midi frais (Saint-Saphorin, 2023) et les *Espaces rythmiques* sur papier bleu-olive, notamment *Ciel fermé*. Photo : Anne Sabourin



Figure 4.35 Correspondance entre la lumière bleue du matin (lac Léman, Saint-Saphorin, 2023) et les *Espaces rythmiques* sur papier bleuté, notamment *La porte ouverte*, reconstituée selon la couleur du papier préservée à l'endos du dessin. Photo : Anne Sabourin



Figure 4.36 Correspondance entre la grisaille d'un après-midi nuageux (lac Léman, Saint-Saphorin, 2023) et les *Espaces rythmiques* sur papier beige, notamment *Dépendance*. Photo : Anne Sabourin

Lors de son séjour au château, Appia ne consacre pas tout son temps à la conception des *Espaces rythmiques*. Il participe également aux vendanges aux côtés de la famille qui l'héberge. Ce travail, selon lui, l'aide à se ressourcer, en particulier lors de ses périodes de dépression. L'implication physique des vendanges – le mouvement du corps, le contact direct avec la terre – lui permet sans doute de s'ancrer et de développer un lien sensible avec l'espace, nourri par l'effort et la répétition des gestes. Ce rapport au paysage ne peut être dissocié de sa réflexion sur l'espace et le rythme. C'est dans cette continuité que s'inscrit mon approche : pour mieux saisir l'influence de ces lieux sur son travail, il m'apparaissait essentiel de les expérimenter moi-même. À l'instar d'Appia, j'ai choisi de parcourir à pied les vignobles en terrasses qui surplombent le château, pour éprouver physiquement la relation qu'il tissait avec son environnement.

La première chose que je constate en marchant de Vivey au château, en regardant vers la montagne, est la présence des murets⁵¹, des terrasses et des escaliers; tous des éléments utilisés par Appia dans les *Espaces rythmiques*. De plus, comme Bablet-Hahn (1988a) le mentionne, les terrasses délimitées par les murets forment un jeu dynamique de lignes horizontales et verticales à l'instar des *Espaces rythmiques* (p. 44). Les escaliers, quant à eux, traversent perpendiculairement les murs et les terrasses, créant des passages en hauteur et reliant ainsi les différents niveaux des vignobles. Cette composition n'est pas sans rappeler celle des *Espaces rythmiques* structurés orthogonalement par l'articulation des escaliers, des murs et des terrasses. Mais ce qui est d'autant plus frappant en regardant ces terrasses depuis la route, c'est-à-dire d'un point de vue parallèle aux escaliers, c'est que les murs apparaissent comme des obstacles par rapport aux escaliers qui gravissent la montagne. Autrement dit, à l'instar du système d'obstacles dans les *Espaces rythmiques*, ils entravent le mouvement libre du sujet. Aussi, en raison de l'irrégularité de la montagne, les murets suivant les pentes du terrain forment des obliques. De mon point de vue, à quelques pas du château de Glérolles, où Appia s'est sans doute tenu de nombreuses fois, j'y vois *Idem* (fig. 4.28, p. 210) et *Le jeu des collines* (fig. 3.21, p. 142).

⁵¹ Le vignoble de Saint-Saphorin est inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis juin 2007. Mais cette volonté de préservation est ancrée dans la région depuis beaucoup plus longtemps. Pour cette raison, le paysage est demeuré presque inchangé depuis l'époque d'Appia. Aucune transformation notable (infrastructures ou architectures) n'a été effectuée, seules quelques modifications ont été apportées aux terrasses depuis le début du xx^e siècle (le pavage et l'élargissement de quelques chemins pour permettre la circulation de petits trains touristiques et le déplacement d'appareils viticoles, notamment). De plus, lorsque les murets sont endommagés, ils sont restaurés ou reconstruits à l'identique des originaux, selon les méthodes ancestrales (Fonds d'archives de la commune de Saint-Saphorin).



Figure 4.37 Correspondance entre le paysage de murets inclinés (Saint-Saphorin, 2023) et *Idem*. Photo : Anne Sabourin

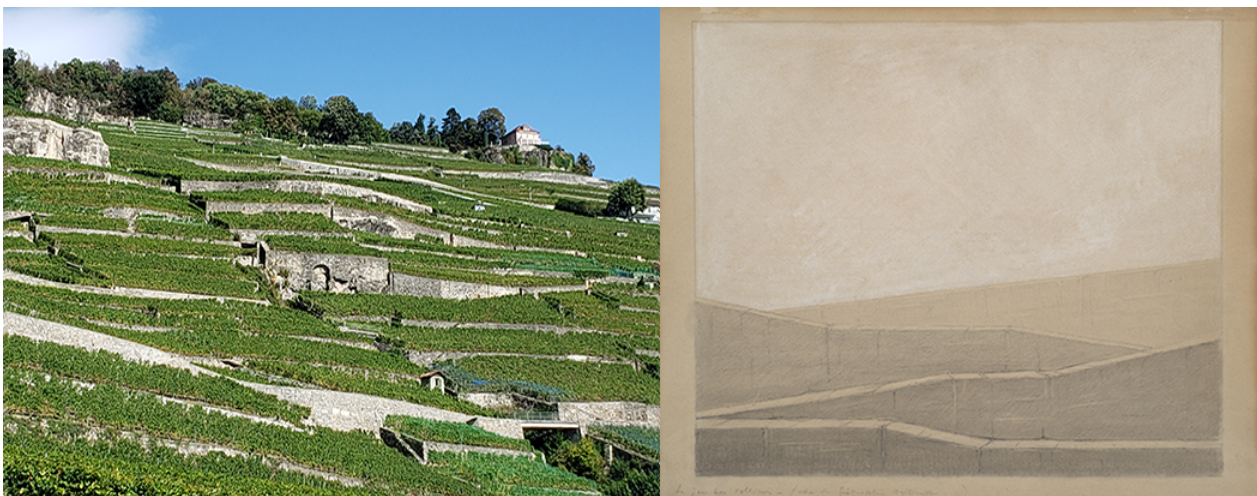


Figure 4.38 Correspondance entre le paysage d'escaliers et de murets inclinés (Saint-Saphorin, 2023) et *Le jeu des collines*. Photo : Anne Sabourin

Rendue au pied du château, je prends les chemins traversant les vignobles et menant au village de Saint-Saphorin, perché au sommet. En parcourant le paysage, d'autres similitudes entre l'architecture des vignobles en terrasses et les *Espaces rythmiques* m'apparaissent. Les plans successifs horizontaux et verticaux, composés respectivement par les terrasses et les murs, me rappellent les horizons cadencés des *Espaces rythmiques*. Et en regardant vers le lac, je retrouve cette même cadence, mais cette fois exprimée aussi par les plans successifs formés par le lac et les montagnes qui s'étendent à l'horizon.



Figure 4.39 Correspondance entre les successions des plans dans le paysage (Saint-Saphorin, 2023) et les horizons cadencés des *Espaces rythmiques*. À gauche, la cadence des terrasses. Au centre, la cadence des horizons marquée par la terre, le lac Léman et les Alpes françaises. À droite, *Ombre oblique*. Photos : Anne Sabourin

Je poursuis ma route et plus j'explore en profondeur les vignobles, plus je constate que l'architecture, qui structure les vignes en terrasses et délimite les propriétés, partage un langage commun avec de nombreux *Espaces rythmiques*. Tout d'abord, je remarque une similitude en ce qui a trait aux transitions spatiales assurées par les escaliers. La dimension et la taille des escaliers ainsi que leurs relations orthogonales avec le reste de la composition me font penser notamment à l'architecture de *Clair de lune* (fig. 3.10-3.12).



Figure 4.40 Correspondance entre les paysages des escaliers des vignobles en terrasses (Saint-Saphorin, 2023) et *Clair de lune*. Photo : Anne Sabourin

Puis, arrivée à mi-chemin du sommet de la montagne, au nord-est du château, où plusieurs propriétés se côtoient, la référence devient encore plus explicite. Pour souligner l'entrée de chaque vignoble, les murs bordant le chemin reliant les différentes parcelles sont percés d'ouvertures, formant une succession de portails. Les portails donnant accès aux terrasses supérieures – des passages couverts abritant un escalier

– rappellent certaines visions d’Appia, soit *Ciel fermé* (fig. 3.14, p. 131) et *Trois marches* (fig. 3.15). Quant aux portails orientés vers le bas de la montagne, ils évoquent *Porte à gauche* (fig. 3.13), qui présente également une ouverture dans un mur, une transition qui engendre un mouvement de quatre-vingt-dix degrés dans le parcours. Il ne fait plus aucun doute alors que les *Espaces rythmiques* renvoient directement à ces éléments architecturaux.



Figure 4.41 Correspondance entre les entrées des vignobles (Saint-Saphorin, 2023) et *Trois marches*. Photo : Anne Sabourin



Figure 4.42 Correspondance entre les entrées des vignobles (Saint-Saphorin, 2023) et *Porte à gauche*. Photo : Anne Sabourin

Quelques jours plus tard, cette impression se voit renforcée par une nouvelle découverte. En redescendant la montagne par d'autres chemins au cœur des vignobles, je reconnais, de manière encore plus saisissante, l'architecture d'Appia. Au détour d'un chemin, je suis envahie par un sentiment mêlé de ravissement et de vertige, semblable à celui que j'éprouve en contemplant *L'escalier* (fig. 3.22, p. 142), dont l'atmosphère et la composition se rapprochent étonnamment de cet endroit. Perchée sur une route dont le sol et le mur qui la bordent cadrent l'espace vers lequel elle s'élanche, suspendue dans une atmosphère éthérée, je me retrouve dans un entre-deux : entre le plein et le vide, le proche et le lointain, le terrestre et le céleste, le matériel et le diaphane. Je suis saisie et enveloppée par l'atmosphère : la chaleur du soleil de midi qui m'enveloppe, le bruit de mes pas qui résonne sur le sol, la perspective qui me plonge dans l'espace, le mouvement de mon corps qui rencontre celui de l'espace qui s'ouvre devant moi. À cet endroit, plus que jamais, j'éprouve le sentiment d'être au plus près de l'espace vivant suggéré par Appia dans les *Espaces rythmiques*. J'en fais en quelque sorte l'expérience vivante. J'ai du moins l'intime conviction de vivre leur atmosphère.



Figure 4.43 Correspondance entre les vues plongeantes sur le lac Léman (Saint-Saphorin, 2023) et *L'escalier*. Photo : Anne Sabourin

Ainsi, à la lumière des nombreuses similitudes relevées entre les paysages de Saint-Saphorin et les *Espaces rythmiques*, on peut affirmer que le château de Glérolles fut beaucoup plus qu'un simple bureau de travail : il eut un impact majeur dans la conception des *Espaces rythmiques*. De plus, même si ces derniers ont été dessinés depuis ses appartements, il semble plutôt probable qu'ils aient été conçus de la même manière qu'Appia les a représentés, c'est-à-dire d'un point de vue mouvant et engagé. De ces paysages, Appia en a capté l'atmosphère et l'a restituée dans son œuvre. La lumière et l'architecture, bien sûr, mais aussi le rythme : celui du marcheur, tout d'abord, puis celui des terrasses, des murs et des escaliers qui ponctuent

et organisent l'espace, ainsi que celui des horizons cadencés, celui des éléments naturels (météorologiques), et finalement celui issu des contrastes entre les vignobles en terrasses et l'étendue sublime du lac et des montagnes.

Ainsi, on peut affirmer que, pour restituer ce mouvement rythmique, Appia a dû l'incarner lui-même, et, pour ce faire, il a développé un lien profond avec cette région : il l'a habitée. L'homme ne trouve une demeure que lorsqu'il se tient, selon Heidegger (1944/1962), « en la présence des dieux et est atteint par la proximité essentielle des choses » (p. 70). En prenant part aux vendanges (une activité qui exige un rapprochement avec la terre) dans les vignobles en terrasses de Lavaux (des paysages de l'ordre du sublime), Appia ne se tenait-il pas, en quelque sorte, dans cette posture, entre le surnaturel et la présence des choses? Si c'était le cas, pourquoi alors n'a-t-il pas simplement illustré ces paysages? Pourquoi les avoir transformés? Pourquoi en avoir abstrait les formes et l'expression? Car c'est bien de cela qu'il s'agit, un processus d'abstraction. En effet, par la simplification des lignes – des paysages naturels et construits – et par l'homogénéisation des matières et des couleurs, Appia épure l'expression formelle des espaces qu'il parcourt. Mais il ne se contente pas d'abstraire les paysages naturels, il les architecture⁵². Le rythme cadencé des plans (horizontaux et verticaux) formés par les plateaux de vignes, le lac et les montagnes se métamorphose en une succession de plans formés de plateformes, de murs et d'escaliers en pierre, harmonisant du même coup la matérialité des lieux. La question qui se pose alors est la suivante : à l'instar du vigneron qui habite le monde en cultivant la terre, le processus d'architecture⁵³ dans les *Espaces rythmiques* ne constitue-t-il pas un moyen pour Appia d'habiter son environnement, c'est-à-dire de l'aménager? Heidegger (1951/1980a) soutient que l'acte d'habiter est intrinsèquement lié à la capacité de donner forme au monde qui nous entoure, de l'intégrer dans une structure qui permet une relation profonde et intime avec l'espace. Chez Appia, l'art de construire se réalise par un processus d'abstraction. Celui-ci exige, dans un premier temps, de saisir l'essence des paysages – et donc l'essence de leur expérience – pour, dans un deuxième temps, l'interpréter et la suggérer à travers un langage simplifié, sobre et fidèle aux principes de l'art vivant. L'abstraction permet donc à Appia de traduire le monde dans une forme qui lui

⁵² Ce processus sera repris par Appia quelques années plus tard. En effet, à partir des années 1920, le scénographe va retravailler sur plusieurs de ses scénographies datant de l'époque wagnérienne. Cette réinterprétation se fait essentiellement à travers le processus d'architecture : les lignes sinueuses romantiques sont rigidifiées et simplifiées pour donner forme à une architecture moderne très semblable aux *Espaces rythmiques*.

⁵³ Le terme *architecture* est ici employé comme désignant le processus par lequel un environnement, un lieu ou un espace est modifié, restructuré ou aménagé, selon des principes et des concepts architecturaux. Il est utilisé par de nombreux architectes et théoriciens, dont Jean Nouvel, Henri Lefebvre et Gilles Deleuze, pour ne nommer que ceux-là.

permet de s'y connecter. En d'autres termes, le processus d'abstraction est une manière d'habiter le monde, car il réduit ses éléments à leurs vérités essentielles. L'architecturisation des paysages de Lavaux, par l'intermédiaire des *Espaces rythmiques*, n'est donc pas simplement un exercice esthétique, mais un moyen pour Appia de donner sens à son environnement, de l'appréhender de manière profonde, en construisant une relation significative avec l'espace et les éléments qui le composent. Ainsi, l'architecturisation devient pour Appia un acte d'habitation, au sens heideggérien du terme, où le monde est non seulement habité, mais aussi vécu à travers sa forme et sa structure.

Mais la conception des *Espaces rythmiques* ne se limite pas à ce processus d'architecturisation, car, dans certains dessins, Appia emploie un élément architectural qui n'appartient pas au langage de la région du château de Glérolles. En effet, la figure du pilier est absente du paysage construit de la région, mais il est évident que celui-ci renforce, à travers la série, une dimension sacrée, tangible tout de même dans la plupart des autres dessins où le pilier est absent. On a qu'à penser à *L'escalier* (fig. 3.22, p. 142) ou à *Porte à gauche* (fig. 3.13, p. 127) qui évoquent des espace-temps transcendant l'ordinaire et le quotidien. En ce sens, on peut réitérer que les *Espaces rythmiques* constituent des dispositifs pour habiter, car le sujet se trouve à la fois en présence des « dieux » et à proximité de l'essence des choses.

En somme, c'est par les processus d'architecturisation et d'abstraction, qui harmonisent les diverses tonalités et rythmes des paysages en une unité expérientielle, que le scénographe parvient à saisir et à suggérer l'essence de la région du château de Glérolles, et, du même fait, à concevoir un lieu pour habiter : les *Espaces rythmiques*.

En conclusion, trois modalités architecturales se dégagent dans la conception et l'expérience sensible des *Espaces rythmiques*. Tout d'abord, pour concevoir un dispositif favorisant l'émergence d'un mouvement résonant qui engage la dimension sensible du sujet, le concepteur doit lui-même se mettre en mouvement. De plus, les relations de complémentarité et de reconnaissance entre le corps humain et l'architecture des *Espaces rythmiques* participent à l'émergence de ce mouvement, tout comme le fait leur atmosphère.

Une architecture destinée au corps en mouvement ne peut naître qu'à partir du mouvement vital de son créateur. Pour ce faire, Appia fait appel à deux méthodes de conception complémentaires. D'une part, il réfléchit et conçoit à l'échelle réelle *dans* la présence de son corps en mouvement. L'utilisation de modules facilement maniables lui permet d'imaginer et de matérialiser directement des espaces conçus à partir de

son propre mouvement et en fonction de sa propre expérience. D'autre part, il préconise le dessin fait à la main. Selon lui, l'acte de dessiner, par le mouvement du corps entier qu'il engage, conduit à la réalisation d'un espace sensible, vrai. La ligne tracée à la main, par le rythme intégral qui la conduit, porte en elle le style, soit l'âme humaine et conséquemment celle de la création qui se dessine; elle porte le mouvement de vie.

Afin que ce mouvement puisse résonner dans l'espace architectural et chez le sujet qui en fait l'expérience, Appia met en œuvre des principes d'opposition et de reconnaissance. Par leur opposition formelle et dynamique, ainsi que par la réciprocité de certains éléments, principalement les dimensions verticales et horizontales liées aux stations de l'être humain, les *Espaces rythmiques* invoquent la présence d'un corps vivant et, ce faisant, deviennent eux-mêmes présence.

Une autre modalité architecturale qui consolide l'œuvre comme présence est l'atmosphère des *Espaces rythmiques*. Cette unité expérientielle résulte de l'interaction entre les formes architecturales et les événements qui les rencontrent. Des événements issus à la fois du mouvement du sujet ainsi que de la lumière qui l'anime et le révèle. En plus de son rôle événementiel (par la lumière directe), cette lumière agit aussi comme un vecteur d'harmonisation (par la lumière diffuse), créant un lien d'unité entre le corps, l'architecture et l'espace. Ensemble, ils forment un ensemble harmonique, une atmosphère qui favorise l'engagement sensible du sujet dans l'expérience architecturale. Cet engagement est renforcé par la dimension multisensorielle des *Espaces rythmiques*. En favorisant des éléments spatiaux qui ne limitent pas le regard, mais qui l'incitent à aller au-delà du visible, à travers le temps et l'espace, Appia ouvre d'autres dimensions dans lesquelles le sujet et l'espace architectural se rencontrent et se transforment mutuellement.

CONCLUSION

Repenser l'architecture comme un art vivant

À l'ère de l'industrialisation, Adolphe Appia cherche un moyen de raviver la dimension sensible de l'être humain dans une société où le flux vital a été remplacé par celui des machines, un concert automatisé. Consterné par la relation distanciée qu'entretient alors l'individu moderne avec son propre corps et son environnement, Appia entreprend un vaste projet critique – la recherche d'un art vivant. Ce dernier vise à libérer l'individu de son immobilisme et de sa posture désengagée qui le maintiennent en dehors du monde. Ce projet, centré sur l'espace, s'inscrit dans une quête d'ordre existentiel : concevoir un lieu qui engage une expérience vivante et transforme l'humain en sa profondeur.

Aujourd'hui encore, cette quête trouve des échos. Tout comme ce fut le cas durant la Révolution industrielle, l'ère numérique dans laquelle nous évoluons aujourd'hui modifie le rapport à soi et à l'environnement spatial. La déconnexion du corps de l'espace, engendrée par l'omniprésence croissante de l'espace virtuel, a un impact non seulement sur l'expérience de l'espace, mais aussi sur son processus de création. Cette nouvelle réalité appelle à repenser l'architecture afin qu'elle réponde davantage à la dimension sensible de l'être humain.

C'est à partir de cette problématique que s'est développée cette recherche. Celle-ci visait à repenser le rôle de l'architecture non pas comme un objet, mais comme un environnement favorable à la manifestation d'une action vivante, un lieu qui engage l'individu dans sa relation au monde. La prémisse était que l'art vivant, suggéré dans les *Espaces rythmiques*, constituait un terrain fertile pour explorer les processus de conception de l'architecture et leurs influences sur l'expérience spatiale et temporelle. Il a été supposé que les *Espaces rythmiques* étaient structurés par un mouvement de résonance qui transforme et engage l'être humain dans son expérience architecturale. Cette hypothèse a conduit à interroger les fondements de l'art vivant, le système spatio-temporel des *Espaces rythmiques* et, enfin, les modalités de leur conception ainsi que de leur expérience sensible. Cette démarche a donné lieu à une série de constats.

La présente conclusion vise, dans un premier temps, à en rappeler les plus saillants, au regard de la question de recherche : comment Appia, à travers l'art vivant et les *Espaces rythmiques*, tend à créer une relation sensible entre l'individu et l'espace architectural; un ressenti, une atmosphère, où la vie intérieure s'accorde avec le monde extérieur; un milieu qui permet un basculement entre l'espace-temps du quotidien

et celui du sentir. Il s'agit également de faire un bref retour sur la méthodologie et la manière dont elle a influencé les résultats. Dans un deuxième temps, la conclusion expose le potentiel et les limites de la pensée architecturale d'Appia ainsi que des principes des *Espaces rythmiques* dans le projet de design.

Une architecture de résonance : de l'architectonique à l'atmosphère

Il a été soutenu, tout au long de la thèse, que l'œuvre d'Appia, bien qu'évolutive, est toujours restée fidèle à sa vision esthétique, inébranlable dans ses fondements. C'est à partir de ses premières expériences théâtrales comme spectateur que cette vision se définit et que sa pensée architecturale se construit, au service d'un art vivant en devenir. La concrétisation de son projet se réalise donc par un transfert disciplinaire de l'art théâtral au faire-habiter. D'une part, ce passage démontre l'impact de l'espace architectural dans la relation à soi et au monde. D'autre part, il indique que la vision architecturale d'Appia est indissociable de l'expérience esthétique – et plus précisément de l'expérience du théâtre, fondée sur la performance des corps. Ce qui fait l'originalité et la pertinence de cette pensée, c'est qu'elle explore des enjeux à la fois disciplinaires et existentiels à travers une approche architecturale en dehors des courants dominants. En adoptant la perspective de la présence corporelle, du mouvement et de l'événement via l'art vivant, elle ouvre un regard renouvelé sur des questions d'architecture qui dépassent son propre cadre.

Dans sa quête de l'art vivant, Appia imagine un espace vrai, à l'image du corps qu'il sert. Un espace au service de son mouvement de vie, appelé à s'y déployer. Pour ce faire, il conçoit une architecture épurée qui s'exprime dans l'essence même de sa présence – une suggestion. Celle-ci est libérée de tout artifice pouvant faire obstacle à la rencontre du corps vivant. Cette rencontre ne prend sens que si elle ouvre à la reconnaissance de soi. C'est à travers cette reconnaissance que s'ancre l'expérience de l'art vivant et de l'architecture qui l'incarne. Cette expérience consiste à se retrouver corporellement au cœur de l'humanité, à se reconnaître dans les autres corps – ceux de l'architecture, comme le sien – et, par là, à se situer et se retrouver soi-même. Cette reconnaissance, Appia tente de l'éveiller à travers le phénomène de la résonance, ouvert par la musique. Pendant sa période wagnérienne, la musique est sonore, mais après la découverte de la rythmique, elle bascule d'un espace extérieur à un espace intérieur. Dès lors, l'architecture d'Appia entre en résonance avec la vie rythmique de l'être, selon un mouvement qui émane du rythmicien et se répand dans l'espace.

Toutefois, l'analyse a montré que l'architecture des *Espaces rythmiques* n'est pas uniquement fondée sur la dynamique du mouvement expansif propre à la gymnastique rythmique, mais également sur l'expérience

de son espace. Il a été mis en évidence que, par l'efficace du rythme, la pratique de la rythmique ouvre à l'expérience d'un mouvement présentiel, un mouvement structuré par un espace libre et homogène. Or, contrairement à ce qui avait été présumé, Appia ne cherche pas à recréer l'espace de la rythmique dans les *Espaces rythmiques* ni à offrir un lieu pour sa pratique : il s'en sert pour construire un faire-habiter. En effet, selon Appia, la rythmique constitue la seule voie vers l'expérience d'un mouvement qui, en s'attachant à l'espace réel, en assure la résonance et donne à habiter. Un mouvement vécu comme une totalité corps-espace-temps.

Cette lecture des *Espaces rythmiques* comme dispositifs d'un faire-habiter s'écarte de la majorité des analyses des *Espaces rythmiques*, qui tendent à faire abstraction du contexte de leur conception : la quête d'un art vivant envisagé comme un mode de vie, une façon d'appréhender le monde.

Pour mettre en œuvre ce dispositif, Appia aménage des obstacles. Ceux-ci constituent l'instrument et le dispositif premiers des *Espaces rythmiques*, l'essence même du bâtir. Par les limites qu'ils imposent et les contraintes qu'ils exercent sur le mouvement du sujet, les obstacles permettent à la fois de structurer le mouvement rythmique et de l'ancrer dans l'environnement. En d'autres mots, ils incarnent un lien tangible entre l'espace de la rythmique et l'espace du monde, la vie intérieure à la vie extérieure. Les obstacles prennent forme à même l'architectonique des *Espaces rythmiques*. À travers elle, une trame tridimensionnelle se déploie et favorise le mouvement libre et expansif du sujet. Cette trame émerge des volumes et, inversement, permet au sol et aux obstacles (escaliers et murs) de se tendre dans le monde et de s'y mesurer. Par extension, le sujet s'y mesure également. De cette manière, l'architectonique structure d'un même geste l'espace intérieur et l'espace extérieur. Elle articule en même temps le passage de l'un à l'autre, affirmant du même fait le statut d'espace intermédiaire des *Espaces rythmiques*. Ainsi, rapportée à la mesure et à l'existence, l'architectonique agit comme un fond qui, en s'ouvrant, permet au sujet d'entrer en relation avec le monde.

L'étude a révélé que ces entre-deux se déploient dans un espace hors du temps et hors du monde : un ailleurs. La nature indéterminée de l'environnement dans lequel s'inscrit l'architecture des *Espaces rythmiques* contribue à l'expression de cet ailleurs. De plus, le fait que le vocabulaire de cet environnement s'entremêle à celui de l'architecture renforce le caractère insaisissable et indéterminé des *Espaces rythmiques*. La manière dont Appia nous donne à voir ces espaces participe aussi à nourrir ce mystère. Les vues fragmentées et les obstacles qui occultent partiellement ces vues n'offrent pas de vision d'ensemble

qui permettrait de saisir la globalité de l'espace et donc son identité. L'ambiguïté du langage architectural des *Espaces rythmiques*, à la fois classique et moderne, contribue également à la perception d'un espace-temps hors du monde. Pourtant, paradoxalement, à travers cet ailleurs en apparence insaisissable, émerge un sentiment de reconnaissance, une résonance : une langue familière, l'essence et la naissance des choses, et, par là même, la nôtre.

De plus, en échappant à l'ordre spatio-temporel de la vie quotidienne, la recherche a montré que les *Espaces rythmiques* donnent accès à l'inattendu. Cet inattendu peut se manifester sous la forme de vertige, faisant des *Espaces rythmiques* des lieux potentiels pour provoquer et surmonter la « crise d'existence ». Autrement dit, se maintenir debout et se faire une place au péril de l'espace. Ainsi, les *Espaces rythmiques* ne sont pas uniquement des dispositifs événementiels; ils constituent une occasion pour le sujet de reprendre possession de son corps dans l'expérience spatiale, et ainsi de répondre à la « crise de la corporalité ».

L'étude a également mis en évidence que l'ouverture au monde n'est possible que si le sujet est disposé à y entrer. Pour ce faire, Appia offre un sol qui incite le sujet à entrer dans l'espace. Une fois projeté au cœur des *Espaces rythmiques*, son mouvement s'y répand. Là encore, le sol joue un rôle déterminant : comme support rigide, il permet au mouvement rythmique de prendre appui et, par conséquent, de se déployer dans l'espace. Le sol se développe ainsi dans toutes les dimensions de l'espace (murs, terrasses, etc.) telle une plaque acoustique permettant au mouvement de résonner.

En plus de cette résistance dynamique exercée par l'architecture des *Espaces rythmiques*, ce mouvement est aussi assuré par le lien d'opposition formelle que cette dernière entretient avec le corps du sujet. En effet, par son vocabulaire sobre, abstrait, ainsi que par sa composition orthogonale, cette architecture fait opposition au corps. Par ses prismes droits, stables, et ses surfaces planes, elle contraste avec le mouvement organique du corps, ses trajectoires irrégulières ainsi que ses formes courbes et molles. Par ce contraste, l'architecture des *Espaces rythmiques* sensibilise le sujet à son mouvement de vie et l'insuffle par sa capacité à lui répondre. Inversement, l'opposition du corps vivant anime l'architecture. Cependant, ce dialogue résonant ne peut se réaliser pleinement que si le corps trouve dans les *Espaces rythmiques* un interlocuteur en qui il peut se reconnaître. Cette reconnaissance se matérialise d'abord par la réciprocité des corps humains et architecturaux, tous deux opaques et tridimensionnels. Elle s'exprime également à

travers leurs dimensions verticale et horizontale. C'est donc par le contraste des *Espaces rythmiques* et le sentiment de reconnaissance qu'ils incarnent que le sujet rencontre l'architecture.

L'atmosphère contribue aussi à cette rencontre. Comme objet d'action et d'interrelation, elle assure une unité expérientielle articulée autour du corps vivant. Par son mouvement, le corps structure les éléments déterminant l'atmosphère. Cette structure se construit dans le lien dynamique que le corps établit avec l'architecture, mais aussi à travers la relation qu'il entretient avec la lumière – un milieu qui anime et enveloppe son mouvement.

Pour créer ce milieu, Appia utilise deux types de lumière qui se répondent l'une et l'autre. Une lumière diffuse et une lumière directe. La lumière diffuse se manifeste surtout par la couleur, un fond de profondeur qui baigne le sujet dans un environnement qui lui est destiné. Cette uniformité chromatique, renforcée par l'utilisation d'un vocabulaire architectural uniforme, confère une homogénéité à l'espace. Celle-ci unit non seulement les différents éléments spatiaux entre eux, mais également l'architecture à son contexte. De cette manière, l'architecture ne s'exprime pas comme un objet détaché de son environnement, mais en devient une partie constitutive. Elle émerge de l'atmosphère qui l'engendre, et par laquelle elle devient présence. Quant à la lumière directe, à l'opposé de la lumière diffuse, c'est dans l'opposition et la résistance qu'elle participe à forger l'atmosphère. Par sa présence et son absence – l'ombre – elle sculpte l'espace et anime l'architecture qui lui fait obstacle et la révèle. Elle agit également sur le mouvement du sujet qu'elle accueille et guide dans l'espace. Ainsi, la lumière diffuse et la lumière directe forgent l'atmosphère en résonance avec le corps vivant. L'architecture y participe également. Celle-ci vibre à travers les tensions rythmiques de sa composition et à travers son expression picturale. En effet, le mouvement rythmé des lignes et des textures des éléments spatiaux participe au mouvement de résonance de l'atmosphère. Par ailleurs, il a été observé que l'expression de ces éléments (architecture et lumière) ne se restreint pas à leur apparence formelle et chromatique. Ils éveillent d'autres sens : la proprioception, bien sûr, mais aussi le sens du toucher, incluant la perception de l'humidité et de la chaleur. Ils font aussi appel au sens de l'odorat et au sens de l'ouïe, évoqué par l'écho des pas sur la pierre. Ainsi, les *Espaces rythmiques* font appel à des dimensions plus profondément rattachées à la sensibilité de l'être, à sa corporéité, que la vision ne le permet. Ils engagent une modalité de relation qui sollicite le corps entier. Percevoir devient une épreuve du sentir : une manière d'être saisi, transformé.

Tension et rythmes : l'épreuve du sentir

Dans la même perspective, il est apparu que le rythme qui donne sens à l'expérience des *Espaces rythmiques* est un rythme du sentir. Il s'éprouve dans le mouvement de substitutions mutuelles et intégrales d'opposés complémentaires. Ainsi, à travers ce mouvement rythmique qui à la fois sépare et relie, se crée une brèche ouvrant l'existence à l'événement et au sentir.

Cette tension rythmique se matérialise tout d'abord dans la structure même de l'architecture, à travers les obstacles qui divisent l'espace tout en articulant l'ensemble de ses parties. Elle se manifeste aussi dans la manière dont cette architecture se donne à voir. L'utilisation de la vue perspective (représentée par ailleurs sur de grands formats) rapproche l'observateur. Toutefois, l'occultation de ces vues, due à la présence des obstacles, maintient ce dernier dans le mystère, à distance. Ensuite, lorsque l'observateur se tient au seuil du cadre, il entretient une relation intime avec les choses. Mais, si son regard glisse à l'arrière-plan – un fond de profondeur – il s'en éloigne, car aucun élément ne lui permet de s'y projeter. Cette tension entre proximité et distance se manifeste aussi dans les différentes échelles de l'architecture. La dalle et la marche traduisent l'échelle de l'être humain et les limites de son occupation immédiate, tandis que les autres éléments déployés hors du cadre (dépourvus de repères) ouvrent sur une échelle incommensurable. La lumière diffuse, quant à elle, rapproche les choses en les enveloppant, mais établit une distance par la profondeur qui lui est intrinsèque. La lumière directe matérialise aussi cette tension. En employant une lumière qui renforce la dynamique de contrainte des obstacles – une source ponctuelle –, Appia inscrit la lumière dans un espace tangible. Conséquemment, elle se manifeste dans une proximité immédiate. Cependant, en occultant la position de la source, le scénographe cultive un ailleurs. La tension entre proximité et distance s'incarne aussi dans le corps, à la fois présent et absent dans sa représentation. Il est sensible à travers l'architecture qui lui est destinée, mais insaisissable dans son mouvement éphémère. Finalement, la dimension physique de l'architecture – sa masse, sa pesanteur – rapproche l'humain des choses, mais la part irréductible des *Espaces rythmiques* l'en éloigne. D'autres tensions rythment les *Espaces rythmiques* : l'ouvert et le fermé, l'espace intérieur et l'espace extérieur, l'espace homogène et l'espace orienté, le plein et le vide, la limite et la profondeur, la lumière et l'ombre. Ces oppositions engendrent à leur tour des expériences contrastées qui ouvrent l'être au sentir : l'ancrage et le vertige, la mesure et la perte des choses, notamment.

En somme, l'ensemble de ces discordances crée un flux rythmique dans lequel le sujet se découvre comme corps sensible, son mouvement de vie inscrit, prolongé et porté à même celui de l'architecture. Une

architecture qui lui fait écho non seulement par son rapport de contraste et de reconnaissance formelle, mais aussi par son atmosphère – un milieu où le corps entre en résonance avec l'espace.

Toutefois, il est important de mentionner que l'ensemble de ces constats est basé sur la sensibilité des sujets participants et ma propre sensibilité, dont la conscience corporelle est plus aiguisée que la plupart des usagers de l'espace. Une question se pose alors : la résonance des *Espaces rythmiques* est-elle aussi prégnante pour ceux qui n'ont jamais pratiqué la gymnastique rythmique, ou qui sont moins disposés à sentir leur corps dans l'espace qu'il occupe? Dans la quête utopique de l'art vivant, Appia espère que tous feront l'expérience de la rythmique en leur propre corps. Il va jusqu'à affirmer que, si la musique a imprégné le corps de sa rythmique, elle reste inscrite dans le corps, même en son absence. Or, rares sont les personnes qui ont fait l'expérience de la rythmique et encore plus rares sont celles qui l'ont exercée sur une durée prolongée. Personnellement, je l'ai pratiquée pendant plusieurs mois et, au moment où j'écris ces lignes, bien que certaines sensations se soient imprégnées profondément en moi, d'autres se sont effacées de ma mémoire corporelle. J'aurais assurément besoin d'effectuer plusieurs exercices de rythmique pour en raviver le mouvement et, par là même, la prise sur mon être.

Une question essentielle se pose alors : comment mettre en œuvre les principes des *Espaces rythmiques* de manière à ce que leur expérience soit aussi transformative pour un individu étranger à la gymnastique rythmique (et autres pratiques similaires) que pour une personne possédant une grande sensibilité corporelle? Étant donné qu'il est irréaliste d'envisager le fait que la gymnastique rythmique soit un jour pratiquée par tous, ne pourrait-elle pas, incarnée par l'architecture, aller à la rencontre de chacun?

Cette démarche mène à un changement de paradigme : il ne s'agit plus de s'inspirer de la gymnastique rythmique, mais de transférer son potentiel transformateur dans l'architecture même. De cette manière, l'architecture deviendrait un médium d'apprentissage offert à tous. Il s'agirait de concevoir une architecture « pédagogique » qui, à l'instar de la pratique de la gymnastique rythmique, viserait à créer des liens entre les rythmes naturels et contrôlés, afin de développer le sentiment rythmique. Rappelons que le sentiment rythmique nécessite la maîtrise d'une métrique. Celle-ci se développe à travers des exercices où le rythme de base de la marche est modifié par diverses contraintes qui induisent, par exemple, des départs spontanés, des interruptions soudaines ou des arrêts prolongés. De la même manière que la mise en relation de l'ensemble des *Espaces rythmiques* compose un parcours rythmique, il s'agirait de concevoir

une architecture intégrant des fragments spatiaux similaires et singuliers, afin de développer chez l'utilisateur de l'espace le sentiment rythmique.

La Cour des escaliers du Musée national d'ethnologie d'Osaka, conçue par l'architecte Kishō Kurokawa, est composée de fragments spatiaux à la fois semblables et différents. Prenons cet exemple afin d'explorer le potentiel d'une architecture capable de susciter le sentiment rythmique. La cour des escaliers est un patio central autour duquel les différents corps de bâtiments du musée sont articulés. Cette scène dynamique sert d'espace transitoire, de lieu d'observation et d'espace d'exposition extérieur. Elle est constituée de multiples escaliers et de plateformes imbriqués les uns dans les autres. Structuré par une répétition modulée de segments spatiaux, ce parcours suggère un mouvement global non orienté. L'organisation des éléments architecturaux ne détermine pas de valence à l'espace et le parcours ne culmine pas vers un point déterminé. L'utilisateur peut effectuer un parcours en boucle ou le modifier à sa guise dans un mouvement potentiellement infini. Cette structure permet ainsi l'expérience répétée d'une séquence spatiale, soit en expérimentant plusieurs fois un même trajet ou un même fragment donné à l'intérieur d'un parcours. Dans les deux cas, celui-ci installe une musique qui s'inscrit dans le corps et l'éveille. À l'instar des exercices de gymnastique rythmique, où le rythme naturel de la marche est modifié ponctuellement, la Cour des escaliers offre des variations rythmiques qui favorisent l'émergence du sentiment rythmique. Ainsi, une fois le corps entraîné dans un dispositif semblable à la Cour des escaliers, il serait disposé à faire l'expérience d'une architecture fidèle aux principes des *Espaces rythmiques* – juxtaposée au dispositif en question – afin d'en éprouver tout le potentiel sensible.

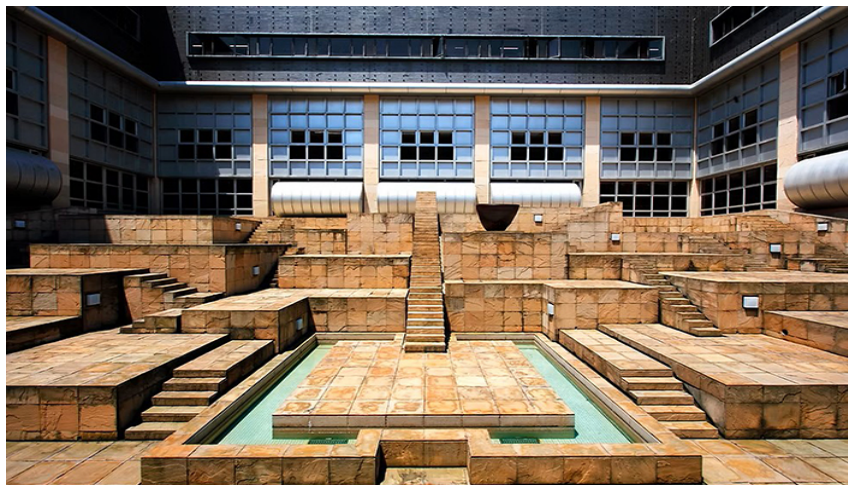


Figure 4.44 Kishō Kurokawa, la Cour des escaliers du Musée national d'ethnologie d'Osaka.
Source : https://fr.osaka-info.jp/local_journey/en/stopby-osaka/suitaminpaku/?doing_wp_cron=1746935817.4909009933471679687500

En somme, cet exemple montre que l'architecture peut offrir un cadre propice au développement du sentiment rythmique, et ce, même chez des personnes dont la conscience corporelle est peu aiguisée. Ce sentiment peut mener à une pleine expérience de l'architecture vivante. Une architecture qui, à travers le rythme naturel et contrôlé, permet à la vie intérieure d'entrer en relation avec le monde extérieur. L'architecture joue alors un rôle actif : en ouvrant l'être humain à sa propre présence, elle l'ouvre également à celle de l'espace dans une relation résonante vécue comme une totalité mouvement-expérience-corps-monde. Encore une fois, l'architecture prend la forme d'un dispositif pour s'inscrire dans le monde, un faire-habiter.

L'héritage d'un geste créateur

Maintenant que l'essentiel de la vision d'Appia a été exposé, il reste à déterminer le potentiel et les limites de cette pensée, ainsi que des principes des *Espaces rythmiques* dans le projet de design.

Plusieurs principes développés par Appia peuvent aisément être transposés à d'autres projets d'architecture. L'usage d'un langage architectural intemporel, en opposition formelle et dynamique avec le corps, en est un exemple. L'emploi de la lumière directe et diffuse, comme élément événementiel et unité qualitative de l'atmosphère est également un exemple relativement tangible pour le concepteur. Cependant, d'autres principes, comme les phénomènes de résonance et de reconnaissance, relèvent du sensible et celui-ci résiste à toute méthode de systématisation. Pour cette raison, l'architecture d'Appia ne peut se réduire à des règles abstraites ou se laisser circonscrire dans un schéma reproductible, car elle refuse elle-même toute détermination extérieure. Elle ne possède pas d'autonomie formelle puisqu'elle repose sur une conception dynamique de l'espace : un espace qui se construit dans l'instant et en fonction de la présence corporelle. De plus, les *Espaces rythmiques* ne prennent forme qu'à partir d'un mouvement qui ne peut émerger que d'un corps vivant, outil premier de l'architecture sensible. Ce corps est envisagé non pas comme une abstraction, mais dans sa présence phénoménale en relation avec son rythme intégral. Toute démarche visant à concevoir un espace « à la manière d'Appia » sans éprouver ce corps rythmique serait non seulement contraire à ses principes fondamentaux, mais simplement impossible.

En ce sens, la pertinence de l'héritage de l'architecture d'Appia réside moins dans la forme que dans la posture incarnée qui l'engendre. En somme, il s'agit moins ici de déterminer les limites d'application des principes architecturaux d'Appia que de réfléchir à la continuité et à la portée du geste créateur qui les sous-tend. Une approche basée sur l'écoute attentive du mouvement qui anime l'être en relation avec

l'espace. À ce propos, Appia (1921/1988k) soutient que l'art vivant peut ébranler l'art et affirme, concernant l'architecture :

[...] les visions d'espace et de proportions se seront subitement modifiées, ou précisées; il [l'architecte, A.S.] ne peut plus voir seulement des murailles et des paliers [...] mais désormais le corps vivant le hantera, et c'est pour lui seul, pour ce corps incomparable, qu'il travaillera maintenant. Pourtant, si la vue du corps, œuvre d'art, a déjà pu exercer une semblable influence, que sera celle de *l'expérience* même du mouvement artistique faite en son propre corps! L'architecte se prendra à désirer – et cette fois pour *lui-même* – telle ou telle ordonnance de l'espace, et à refuser telle autre qu'il trouvait auparavant belle et légitime. (p. 389)

Or, généralement, à l'instar des usagers de l'espace, les architectes ne sont pas des rythmiciciens ni des danseurs. Plusieurs défendent une architecture sensible, d'autres théorisent sur l'importance du corps comme socle de l'expérience architecturale. Cependant, je demeure convaincue, tout comme Appia, qu'il est impossible pour un concepteur d'intégrer ce mouvement bâtisseur dans un projet d'architecture s'il n'en a pas fait l'expérience concrète. En ce sens, le concepteur ne devrait-il pas, dans sa formation architecturale, comme ce fut le cas à l'école du Bauhaus, faire l'apprentissage de son propre corps? Ne devrait-il pas le disposer à sa rencontre avec l'espace, et ce, avant même de rationaliser l'un et l'autre? Ne devrait-il pas éveiller le mouvement rythmique qui sommeille en lui et le cultiver? Jaques-Dalcroze (1920/1965) appuie cette idée :

Il ne suffit pas, en ce qui concerne l'art [...] architectural [...], qu'il y ait des écoles où l'on enseigne la représentation des lignes, des couleurs, des lumières et des ombres, des reliefs et des groupements; il faut encore que les élèves de ces écoles apprennent à ressentir en leur être tout entier le mouvement rythmique qui dresse, assoit, équilibre, harmonise et anime les monuments et les œuvres [...] de l'architecture. (p. 94)

C'est à partir de ce mouvement que la réalité se tisse et se donne à sentir, bien avant les concepts et les habitudes. Alors pourquoi ce mouvement ne fait-il pas l'objet de la première leçon d'architecture? Pourquoi n'est-il pas considéré comme le vecteur premier de sa rencontre? Pourquoi le premier contact avec l'espace construit, établi par les écoles d'architecture, se fait-il le plus souvent par l'image – la photographie architecturale? Pourquoi l'architecture n'est-elle pas d'abord vécue avant d'être énoncée? Les enseignants se sentent-ils démunis devant l'invisible? Sont-ils eux-mêmes dépossédés de leur propre corps? Est-ce que la dimension subjective de l'architecture leur semble dévalorisée, comme si le sensible relevait d'un domaine trop informel ou trop peu rigoureux pour faire l'objet d'un enseignement pratique? Ou encore

est-ce la difficulté pédagogique qu'il y a à intégrer la dimension corporelle dans le projet d'architecture? Quoi qu'il en soit, les processus de conception d'Appia et la posture qu'ils sous-tendent recèlent un potentiel pédagogique majeur. Ils permettent non seulement de sensibiliser les concepteurs à leur propre corps par la conscience du mouvement rythmique, mais aussi de l'intégrer dans leur démarche de conception.

Pour y arriver, il s'agit, comme Appia nous l'enseigne, de concevoir à même l'expérience, c'est-à-dire dans le mouvement, le nôtre et celui de l'espace qui l'emporte. Mais avant, il est essentiel de mettre le corps en éveil.

L'intégration de pratiques somatiques⁵⁴ dans la formation architecturale amènerait sans doute les concepteurs à aiguïser leur conscience corporelle. Cela affinerait leurs capacités à écouter et à sentir les sensations internes de leur corps. Ces pratiques leur permettraient aussi probablement de réintégrer leur corps dans leur perception d'eux-mêmes, et ce, en relation avec l'espace, envisagé comme une dimension structurante du mouvement. Cependant, le mouvement cultivé dans les pratiques somatiques est généralement caractérisé par la lenteur et dépourvu de rythmique. Or, comme l'a démontré la thèse, le rythme est essentiel à la « mesure » de l'espace. Quant au mouvement dansé, il est bien rythmique, mais souvent stylisé, s'éloignant de ce fait du mouvement naturel. Et si certaines pratiques, comme la danse contemporaine, par exemple, peuvent ouvrir à un mouvement plus authentique et moins codifié, elles n'en demeurent pas moins, la plupart du temps, performatives, c'est-à-dire qu'elles requièrent généralement un entraînement plus rigoureux. Elles sont aussi fréquemment pratiquées dans un objectif de représentation, s'éloignant ainsi d'un mouvement issu du quotidien. En revanche, la gymnastique rythmique ne se pratique pas dans une perspective de représentation artistique. Elle est avant tout envisagée comme une pédagogie corporelle, rythmique et spatiale. De surcroît, rappelons qu'elle est basée sur le mouvement de la marche, une action originelle, universelle et une des premières modalités de perception de l'architecture.

Pour ces raisons, la pratique de la gymnastique rythmique demeure encore aujourd'hui l'outil le plus approprié pour aiguïser la sensibilité spatiale. Mais l'intégration de cette discipline dans la formation

⁵⁴ Il est à noter que María Auxiliadora Gálvez Pérez (professeure agrégée à l'Université polytechnique de Madrid) organise, par le biais d'une plateforme indépendante, Platform of Somatics for Architecture and Landscape (<https://psaap.com/en/>), des événements immersifs où sont réalisées des performances de Feldenkrais, une méthode d'éducation somatique. Ces performances sont réalisées en lien avec l'environnement dans lequel les sujets sont immergés. Lors de ces événements, les corps sont invités à vivre différents états somatiques, amplifiés par les installations architecturales. Dans ce contexte, la pratique somatique constitue un vecteur d'expérience spatiale, plutôt qu'un outil de conception, comme c'est le cas pour Appia.

architecturale prend toute sa pertinence lorsqu'elle est pratiquée en interaction avec des obstacles modulables. En effet, ménager l'espace à l'échelle réelle⁵⁵, de manière spontanée, en déplaçant des éléments architecturaux par le mouvement du corps s'avère un exercice des plus riches. Il mobilise des savoirs sensibles et développe des compétences perceptives. Tout d'abord, construire l'espace à l'échelle réelle permet de connaître, de manière incarnée, l'impact de l'architecture sur l'expérience vécue. Il s'agit de prendre conscience, au-delà des rapports de dimension, des liens de résonance entre l'architecture et le corps mouvant. Le dispositif flexible, quant à lui, permet d'expérimenter facilement diverses compositions et de mesurer l'impact de la transformation de l'espace sur celle de l'expérience vécue. De plus, étant donné que la conception de l'espace se veut la plus spontanée possible, l'exercice favorise une conception issue d'une action primaire et intuitive. Ainsi, de la même manière – brute et sensible – que l'être saisit a priori l'espace, le concepteur l'expérimente et lui donne forme. En déplaçant et en positionnant les obstacles, il découvre, sculpte, ajuste, construit et s'inscrit dans le monde dans un seul et même geste, une boucle action-perception continue. Aucun intermédiaire ne vient s'interposer entre son mouvement de vie et l'architecture qui se façonne dans son extension. Ainsi, ce procédé de conception n'intègre pas simplement la sensibilité du corps, il en est directement issu. Il permet littéralement de concevoir et de construire à travers lui, à même son mouvement rythmique. Pour cette raison, il est bien plus qu'un outil de conception ou d'expérience spatiales : il constitue un dispositif vivant, une relation au monde.

En somme, la gymnastique rythmique, lorsqu'elle est pratiquée dans un dispositif architectural modulable, permet de réintroduire le corps sensible dans l'acte de conception. Cette approche ouvre une réflexion critique sur les fondements épistémologiques de l'enseignement de l'architecture. Par la valorisation de l'expérience corporelle, la manipulation à l'échelle réelle et la conception vivante, cette approche questionne la place dominante de la théorisation et de la modélisation abstraite dans la pédagogie du projet. Aujourd'hui, dans la plupart des écoles d'architecture, le projet se développe par le dessin assisté par ordinateur, la modélisation numérique et la logique programmatique. Ces outils, bien qu'efficaces, imposent souvent une pensée conceptuelle et, de ce fait, une relation désincarnée entre le concepteur et

⁵⁵ Construire à l'échelle réelle s'inscrit dans les principes du *design-build*. Le retour contemporain de ce type de conception dans la formation en architecture apparaît dans les années 1960 avec The Building Project, un atelier offert à l'École d'architecture de Yale (depuis 1967). Par la suite, d'autres ateliers d'auto-construction voient le jour. Notons, entre autres, le Rural Studio (School of Architecture, Planning and Landscape Architecture de l'Auburn University, 1993) et le Ghost Laboratory (1994-2011), un atelier estival crédité par la Dalhousie School of Architecture (<https://www.mlsarchitects.ca/ghost>). Mené par Bryan MacKay-Lyons, cet atelier naît d'un mécontentement face au déséquilibre entre théorie et pratique architecturale. Bien que les objectifs de cet atelier soient multiples, l'apprentissage de l'architecture par l'expérience demeure central. Le corps y est utilisé à la fois comme outil, terrain pédagogique et vecteur des savoirs architecturaux, à l'instar du dispositif architectural modulable d'Appia.

l'architecture qu'il façonne. À l'inverse, l'utilisation du corps comme instrument premier de conception implique une pensée sensible où le concepteur tisse une relation avec l'espace dans lequel il est engagé, et ce, dans le temps du vécu. Cette approche invite à reconsidérer certains critères déterminant la qualité du projet d'architecture. Plutôt que de l'évaluer sur la base d'une argumentation conceptuelle, il devient nécessaire d'accorder davantage d'importance à la qualité de la relation établie avec l'architecture.

Cette approche suscite une autre question essentielle, trop souvent mise de côté dans la formation et la pratique, à savoir le geste architectural. Ce dernier n'est pas ici entendu dans son sens formel, comme intention structurant la spatialité, mais comme le mouvement créateur donnant forme à l'espace. Ce mouvement, intrinsèque au dispositif modulaire, se retrouve également dans le dessin de conception à la main privilégié par Appia. À travers la ligne et le geste de la main, le rythme intérieur du concepteur se déploie dans l'espace de la feuille. Encore une fois ici, l'architecture s'érige en prolongement direct du mouvement du concepteur. Aucun intermédiaire ne s'interpose entre le geste de la main et celui de l'architecture (le crayon agissant comme une extension de la main). En ce sens, l'architecture conçue à l'aide du dessin à la main porte le rythme sensible de l'être. En revanche, le dessin assisté par ordinateur ne le retransmet plus. L'élan de vie du concepteur se voit aussitôt brisé par l'intermédiaire des multiples fonctions qui commandent le tracé. « L'écriture » du dessin à la main, qui portait dans son trait la signature du concepteur – sa musique intérieure –, se voit transformée en une série d'actions mécaniques et anonymes. Celles-ci sont coupées, détachées l'une de l'autre, dépourvues du flux vital. Ce détachement se produit également avec l'espace numérique dans lequel prend forme l'architecture. Dans le dessin à la main, un lien de résonance se crée entre la main et l'espace de papier. À l'instar de l'architecture d'Appia, qui s'oppose dynamiquement au corps vivant, la résistance de l'espace – la feuille – anime son mouvement et vice-versa. Or, dans le dessin assisté par ordinateur, cette relation n'existe plus. Bien que les lignes et les formes emplissent la feuille virtuelle, la main n'y touche plus; elle s'agite dans un espace parallèle, coupé de celui qui se module sous les yeux du concepteur. Cette polarité entre les deux types de dessin est d'autant plus renforcée quand le dessin à la main se réalise sur de grands formats, comme le fait Appia. La grande taille du support sollicite de plus amples mouvements, favorisant ainsi une plus grande mobilité du corps, dont celle du tronc. Comme cela a été démontré, la mobilité du tronc entraîne un élargissement de l'espace corporel (renforçant l'impression de l'être vital), ainsi qu'une métamorphose dans l'expérience vécue du corps propre. Ainsi, à l'instar du dispositif modulable, le dessin à la main sur de grands supports permet de concevoir dans l'expérience du mouvement présentiel. Ce procédé préconisé par Appia nous

invite encore une fois à reconsidérer les outils privilégiés aujourd'hui dans la pratique architecturale, ainsi que les modalités de relation à l'espace qu'ils instaurent.

Un autre procédé de conception préconisé par Appia, celui de la conception à partir de vues perspectives, interroge ces modalités. De manière générale, l'esquisse d'un projet se construit en plan et en coupe (voire en élévation) et par l'exploration en maquette. L'ensemble de ces méthodes cernent le plus souvent les lignes structurant l'ensemble de l'objet architectural, c'est-à-dire qu'elles donnent à voir le projet dans sa totalité. Ces projections orthogonales offrent des vues d'ensemble où toutes les composantes du projet prennent sens dans la lecture d'un tout à partir d'une distance infinie, une vision de l'esprit. Bien que la maquette rapproche davantage le concepteur de l'espace qu'il module, il en reste détaché en raison de sa posture extérieure. S'il veut davantage s'y projeter, il rapproche son œil de l'objet, accédant ainsi à une vue perspective qui invite à une immersion tout en gardant son corps en retrait de l'espace. S'il s'agit d'une maquette numérique, ce sentiment d'immersion sera sans doute plus grand. Cependant, la vue perspective générée restera la résultante de ce que le concepteur aura imaginé à l'extérieur de l'espace. En revanche, Appia utilise la vue perspective comme outil premier de conception, sans passer par les outils conventionnels (plans, coupes, élévations). De cette manière, il conçoit par fragment, à partir de la posture du marcheur. Une telle approche représente un changement de paradigme pédagogique, car elle inverse le processus de conception. Il s'agit d'amorcer le projet directement de l'intérieur et non à partir d'une perspective externe. Ces vues partielles ne donnent pas à voir des totalités abstraites ou des vues synthétiques. Ce sont des visions incarnées, situées, fragmentaires, mais surgissant dans l'instant du regard et à même le mouvement corporel du concepteur qui s'y projette. Celui-ci quitte sa position distanciée pour s'inscrire dans l'espace-temps de l'architecture en construction. Ces vues ouvrent un monde, ou plutôt elles incarnent une saisie sur le monde : elles donnent à habiter. Les fragments agissent comme les ancrages du projet, les socles à partir desquels l'espace architectural se déploie pour ultimement former un tout. Amorcer le projet par ses cœurs ne remet pas en cause la question de la cohérence du projet; elle émerge de manière différente tout simplement : par l'addition, la transition, le montage, le parcours. L'espace se déploie alors dans une multiplicité d'événements, d'atmosphères et de rythmes. De plus, par le travail pointu des espaces de transition qu'il nécessite, ce processus développe une grande sensibilité aux seuils et aux mouvements rythmiques qu'ils engagent.

Ainsi, que ce soit par le dispositif modulable, le dessin à la main ou la vue perspective, l'ensemble des procédés privilégiés par Appia fait appel à une posture incarnée, située. Une posture où la découverte même

de l'espace en devenir oriente son développement. De cette manière, l'architecture s'érige dans le dynamo-rythme de la relation entre le concepteur et l'espace qu'il façonne. Elle prend forme dans la présence immédiate du mouvement qui les lie : sa résonance. Cette approche défend la conception d'une architecture envisagée comme un faire-habiter, au détriment d'une perception architecturale essentiellement visuelle et mentale, détachée du monde. De ce fait, elle interroge les processus et les outils de conception traditionnels en architecture. L'intention ici n'est pas de les remplacer, mais de critiquer leur hégémonie. Il s'agit de reconnaître la nécessité d'aborder davantage la question du sensible dans la formation architecturale et d'en acquérir la connaissance de manière incarnée. Bref, construire une assise pédagogique élargie, transversale, qui fait une plus grande place au corps afin d'y faire émerger son mouvement créateur, un rythme qui anime le concepteur tout en harmonisant ses intuitions à la logique, son identité aux conventions, ses gestes aux schémas. Un flux qui inscrit son œuvre dans le monde qu'il façonne, et ainsi lui donne sens.

En somme, à l'instar des *Espaces rythmiques*, l'ensemble des procédés de conception d'Appia vise à mettre le concepteur en contact premier avec les choses. Réapprendre à voir ou plutôt à ressentir la substance du monde, la façon dont elle se donne en résonance de l'être. Peut-être est-ce là la leçon la plus importante à tirer de cette étude. Appia nous offre à travers les *Espaces rythmiques* un dispositif pédagogique à la fois architectural et existentiel. Il invite chacun à construire un faire-habiter afin de prendre place dans le monde. Il modifie notre mode d'être dans l'espace, quotidien, automatique et utilitaire, en l'ouvrant à une sensibilité constamment renouvelée : un art vivant.

ANNEXE A
COMPTE RENDU DE LA RÉSIDENCE DE RECHERCHE-CRÉATION

TABLE DES MATIÈRES

Jour 1 : Présentation du projet et formation-initiation à la technique Dalcroze pour les interprètes	255
Jour 2 : Improvisation solo de marches à partir d'un tempo, conception de l'espace associé + la plastique animée	256
Exercice 1 : Exploration de plastiques animées en utilisant la marche / sur la musique de <i>Variationen zur Gesundheit</i> par Arvo Pärt, interprétation Youhwa Lee	256
Exercice 2 : Improvisation solo / Exploration de la marche sur le rythme métronomique....	258
Exercice 3 : Exploration de plastiques animées en utilisant la marche / sur la musique de <i>Hymn to a Great City</i> d'Arvo Pärt interprété par Youhwa Lee.....	260
3.1 Exploration avec le corps, sur place – plastique animée	260
3.2 Exploration avec le corps et dans la marche – plastique animée	260
3.3 Chacun sur une ligne.....	261
Exercice 4 : Concevoir l'architecture en fonction de l'improvisation solo (marche métronomique).....	261
Jour 3 : Explorer et expérimenter (ressenti) l'espace acoustique et physique avec métronome, musique, et modules	264
Exercice 1 : Comment les différents tempos affectent l'expérience de l'espace (ressenti, rythme de la marche).....	265
1.1 75 BPM - Marche.....	265
1.2 90 BPM - Marche.....	265
1.3 Pas de métronome (libre, essais de différentes séquences rythmiques)	265
Exercice 2 : Comment la musique affecte l'expérience de l'espace (ressenti, rythme de la marche) <i>Hymn to a Great City</i> d'Arvo Pärt.....	265
Exercice 3 : Expérimenter, mesurer, s'approprier, voire construire (dans le cas de l'espace abstrait) l'espace physique et abstrait	266
3.1 Posséder l'espace physique, du dehors, être attentif aux rythmes que ça éveille (sans musique, avec modules)	266
3.2 Lumière éteinte -> espace illimité, abstrait.....	267
Exercice 4 : Analyse de l'influence du métronome sur l'expérience de l'espace dit abstrait (lumière éteinte)	268
4.1 Métronome volume bas.....	268
4.1 Sans le métronome :	268
Exercice 5 : Influence de la musique sur l'expérimentation, l'appropriation de l'espace, mesurer, apprivoiser	269
5.1 Clara Schumann - <i>Piano concerto in A minor, Op. 7</i>	269

5.2 <i>War</i> de Bob Marley - A Capella interprété par Sinéad O'Connor	269
5.3 <i>War</i> de Bob Marley - A Capella interprété par Sinéad O'Connor dans le noir.....	269
Exercice 6 : Influence des modules sur l'expérience de l'espace métronomique.....	269
6.1 Métronome 80 BPM.....	269
6.2 Influence des modules sur l'expérience de l'espace musical de <i>Variationen zur Gesundheit</i> (1, 2, 3, pause) - Même configuration des modules	270
Exercice 7 : Représentation et incarnation plastiques (de la musique précédente avec modules)	271
Jour 4 : Conception et réalisation de la grille	271
Jour 5 : Rythme intérieur et conception architecturale associée.....	272
Exercice 0 : Se saturer de musique, réchauffement (Arvo Pärt).....	272
Exercice 1 : Influence de la grille sur la marche et son rythme	273
Exercice 2 : Influence des modules sur le rythme intérieur (en tenant compte de la grille) .	274
2.1 Cultivons notre musicalité/vie intérieure/drame par la musique.....	274
2.2 Expérience de l'espace selon le rythme intérieur avec modules (sans musique mais elle est encore en nous)	275
Exercice 3 : Conception de l'architecture en résonance de la chorégraphie (celle-ci basée sur le rythme intérieur).....	276
Fin de semaine de lecture et réflexions	279
Jour 6 Études de la résonance des modules	280
Exercice 0 : Réchauffement.....	280
Exercice 1 : Comment les modules résonnent en nous (mouvement, marche, posture, rythme)	281
1.1 Cube	282
1.2 Bloc (petit).....	282
1.3 Bloc (gros)	283
1.4 Combinaison de blocs (rythmés).....	284
1.5 Colonnes.....	284
1.6 Escaliers.....	285
1.7 Plateforme	286
Jour 7 La résonance de l'architecture d'Appia : l'étude de l'expérience sensible et rythmique de <i>Deux piliers</i> et de <i>La porte au fond</i>	288
Exercice 0 : Réchauffement.....	288
Exercice 1 : Études de l'expérience sensible et rythmique de l'architecture de <i>Deux piliers</i> .	289
1.2 Quel serait le métronome idéal pour cette structure ?	289
Exercice 2 : Étude de l'expérience sensible et rythmique de l'architecture <i>Porte au fond</i>	292

Jour 8 La résonance de l'architecture d'Appia : Étude de l'expérience sensible et rythmique de <i>Porte au fond</i> et <i>Les cyprès</i>	294
Exercice 0 : Réchauffement.....	294
Exercice 1 : La résonance de <i>Porte au fond</i> (suite).....	295
1.1 Xavier - Extrapolation moyenne du rythme ressenti	295
1.2 Jen - Extrapolation moyenne du rythme ressenti	296
1.3 Anne - Extrapolation moyenne du rythme ressenti	296
1.4 Jen et Xavier - Regarder la juxtaposition des 2 rythmes	296
Exercice 2 : Études de l'expérience sensible et rythmique des <i>Cyprès</i>	297
2.1 Chacun son tour, sans que les autres regardent, on voit comment ça résonne, on écoute notre tendance, puis on le dessine sur un calque	297
2.2 On refait la même chose, mais en accentuant tout, rapidité, tension, lenteur... ..	297
Jour 9 Représentation par la performance du ressenti et de la musicalité des <i>Cyprès</i>.....	297
Exercice 0 : Réchauffement.....	297
Exercice 1 : Étude de l'espace vécu / sensible.....	297
Exercice 2 : Extrapolation et accentuation du ressenti dans un langage corporel (espace occupé)	298
2.1 Trouver un point initial.....	298
2.2 Synthèse de 2-3 positions, mouvements, dynamo-rythmes.....	298
2.3 Juxtaposition d'un espace occupé et d'un espace parcouru	299
2.4 Prise 2 - Bryan et Xavier	299
2.5 Jen, Xavier et Bryan	300
2.6 Prise 2 - Jen, Xavier et Bryan – en écho/dialogue	300
2.7 Prise 3 - Jen, Xavier et Bryan – en écho	300
Exercice 3 : Retrait d'une partie d'un élément architectural des <i>Cyprès</i>	300
3.1 Étude de l'expérience sensible et rythmique de l'espace transformé.....	300
3.2 Deux zones parcourues et une zone occupée.....	301
Jour 10 Création d'une plastique animée à partir de la pièce musicale <i>Quatuor</i> d'Yves Daoust (utilisation des modules dans le processus de création)	302
Exercice. 1 Exploration pour chaque instrument d'un langage correspondant.....	302
1.1 Juste l'écho/la ligne (sol).....	302
1.2 Juste les grottes + modules.....	303
1.3 Sans la trame sonore, Virginie au piano.....	304
1.4 Poulies	305
1.5 Juste la pluie.....	305
Exercice 2 : Chorégraphie et mise en espace architectural de la plastique animée	306

2.1 Camille, Jen, Bryan, chacun une note	306
2.2 Ajout de la pluie (Bryan).....	307
Jour 11 Esquisses des propositions d'espace architectural en résonance de <i>Quatuor</i>	309
Jour 12 Chorégraphie et mise en espace architectural de la plastique animée du <i>Quatuor</i> (essai 2)	310
Exercice 1: Chorégraphie et mise en espace architectural de la plastique animée du <i>Quatuor</i> (essai 2)	310

Déroulement

J1 - lundi 5 juillet (Camille, Xavier, Bryan, Jen, Harmonie)

J2 - mardi 6 juillet (Camille, Bryan, Harmonie)

J3 - mercredi 7 juillet (Camille, Jen)

J4 - jeudi 8 juillet (installation du ruban adhésif)

J5 - vendredi 9 juillet (Camille, Bryan, Laurence)

J6 - lundi 12 juillet (Harmonie)

J7 - mardi 13 juillet (Jen)

J8 - mercredi 14 juillet (Jen, Xavier)

J9 - jeudi 15 juillet (Jen, Xavier, Bryan)

~~J10 - vendredi 16 juillet (panne d'électricité)~~

J10 - lundi 19 juillet (Bryan, Camille, Jen, Xavier)

J11 - mardi 20 juillet (Laurence, Xavier, Jen, Bryan)

Jour 1 : Présentation du projet et formation-initiation à la technique Dalcroze pour les interprètes

Retour sur le document de présentation de la recherche

Résumé de la technique Jaques-Dalcroze (naissance de la technique, objectifs, fondements, interrelation Temps, Espace, Énergie, la plastique animée)

Exercices

1. Exercice de respiration, respiration de manière organique, noter les différentes durées de respiration, d'amplitude et d'énergie déployée
2. Reprendre ex. 1 en choisissant un mouvement particulier pour l'inspiration et l'expiration, varier espace, énergie ou temps
3. Marcher, puis bouger (sur place) sur différents rythmes à partir de différentes musiques
4. Je donne le tempo et ils marchent sur les noires, puis blanches, croches, etc.
5. Refaire ex. 4 sur place avec tout le corps
6. Visualiser 3 points dans l'espace (différentes directions et différents niveaux), toucher les 3 points (avec n'importe quelle partie du corps) avec différentes forces, vitesses, intentions
7. Exercice du jazz : on mime d'abord comme si on jouait du piano, puis bouger sur le tempo avec différentes parties du corps, quand la musique s'arrête, continuer de bouger sur le tempo
8. Exercice sur les actions, je leur demande de faire une action sportive en boucle, incluant un accent et contre-mouvement (levée), répéter pour bien s'imprégner de la séquence, puis refaire la séquence en modifiant sa musicalité (accents et levées), puis changer d'action
9. Exercice de la balle, selon différentes musiques avec différents accents, frapper la balle au sol ou la lancer dans les airs, sur le temps fort, exprimer la levée, refaire sans balle, juste avec le corps
10. Exercice du toucher du mur, selon 3 structures musicales, aller toucher des points précis dans l'espace (murs, plancher, objets), refaire l'exercice, mais cette fois toucher dans les silences
11. Selon différentes musiques, les écouter puis ressentir dans le corps, en partant du centre, exprimer les durées des structures, avec différentes parties du corps

12. Exercice sur les accords, je joue et répète une série d'accords, interpréter les accords, à chaque fois préciser mouvements, intentions, expressions
13. Exercice d'interprétation, jouer la musique, puis refaire en interprétant de manière complémentaire, puis improviser librement

Jour 2 : Improvisation solo de marches à partir d'un tempo, conception de l'espace associé + la plastique animée

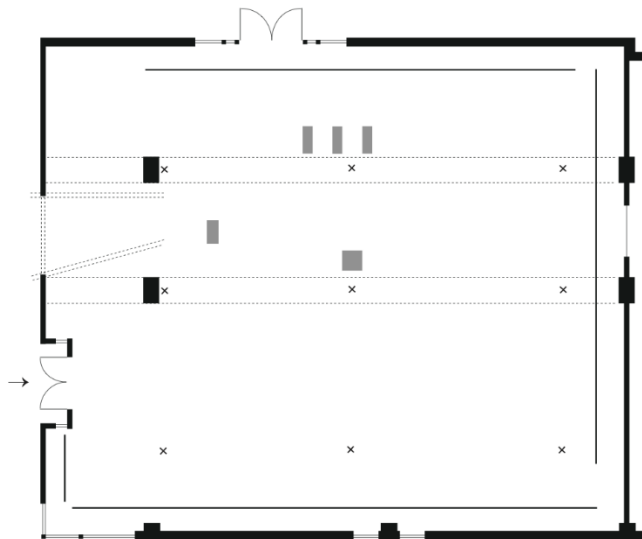
Exercice 1 : Exploration de plastiques animées en utilisant la marche / sur la musique de *Variationen zur Gesundheit* par Arvo Pärt, interprétation Youhwa Lee

Camille, Bryan, Harmonie

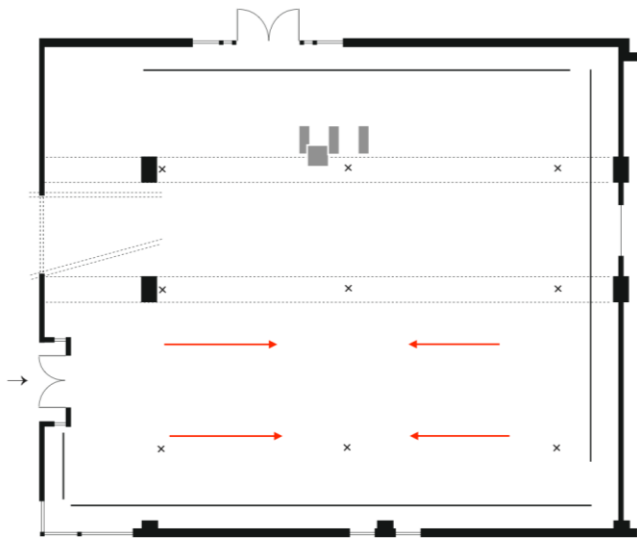
Exploration de la marche, on marche en fonction de la musique : on marche sur les notes, on ne marche pas sur le silence (puis on va essayer de marcher sur le silence ou de bouger sur celui-ci), on explore différentes façons de marcher, incarner, interpréter cette musique

Réflexion

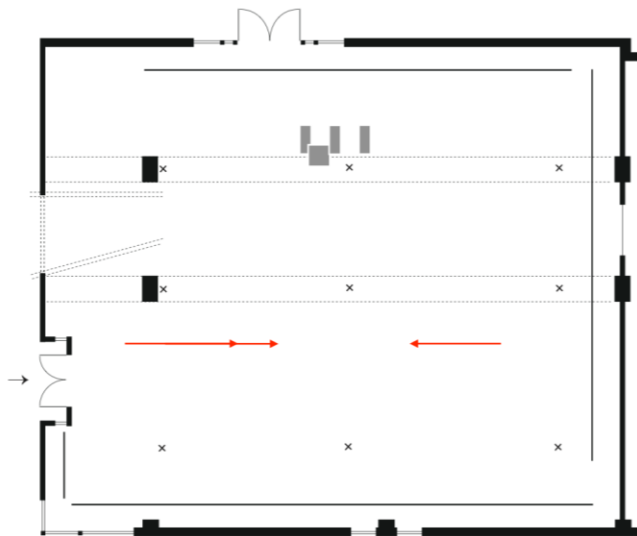
@ 1:00 min on passe à 4 min (extrait sonore)



1. Exploration de la musique sur deux lignes, les interprètes sont sur deux lignes



2. Exploration de la musique sur une ligne, les interprètes sont sur une ligne



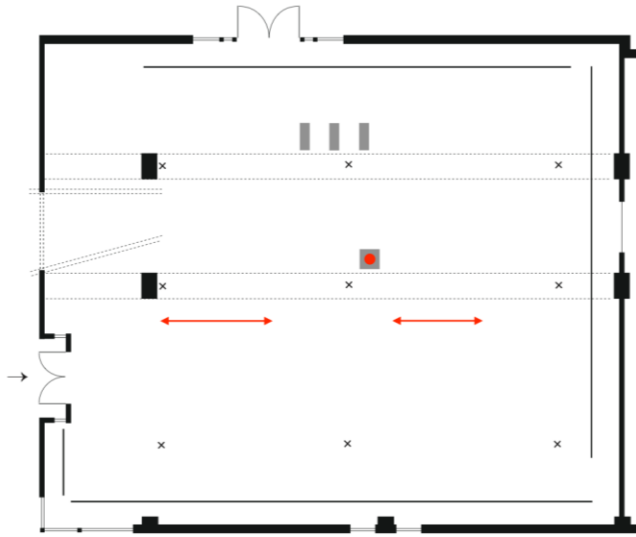
3. Rotations à 90° seulement (C'est plus lisible)

4. Les interprètes dans le silence :

- Hésitation
- Effondrement
- Tristesse molle

Essai : Première rotation au changement de 1:04 min

Essai 2 filles marchent au rythme, gars bouge au silence



Conclusion ex. 1 :

A.S : Quand on expérimente un rythme simple, de manière simple (marche sur une ligne), on incarne et ressent intimement la musique, on est sous le contrôle de la musique, on est à son service, un peu malgré nous, mais dans cette « servitude » quelque chose de plus grand que nous apparaît, on en est transporté, si on regarde cette marche (d'autant plus fort avec plusieurs interprètes, un chœur) et que l'on regarde sans entendre la musique, c'est extrêmement touchant : l'invisible devient visible!!

Exercice 2 : Improvisation solo / Exploration de la marche sur le rythme métronomique

Exploration en solo de différentes manières de marcher sur le rythme métronomique : marche sur le tempo (75 BPM) puis le métronome est coupé

Camille : interprétation plus abstraite

Différents niveaux (genoux pliés et demi-pointe), demi-pointe, mouvements saccadés

Remplir les temps

Suit le métronome, le rythme, en donnant différentes qualités à sa marche

Trajectoire très orthogonale

Elle creuse des cercles

Différentes grandeurs de pas

Elle est comme dans un Espace indéfini-abstrait

Bryan : interprétation plus narrative / il est davantage en relation avec l'espace physique, l'espace du dehors

Il/on sent plus les limites de la salle, murs, plafond, plancher

Impulsion de mouvement avec chaque coup de métronome (initié par regards)

Joue avec le mur

Mouvements saccadés et fluides

Explorations de différents tempos

Harmonie : affect/vie intérieure, plus espace intérieur

Écho quand on l'arrête ! Comme la trace que le métronome peut laisser (Harmonie ne s'est pas restreinte à garder le même tempo)

Avec métronome, expérimentation de :

Diagonales

Marches relâchées

En dehors du tempo

Bruit avec les pieds

Sentiment de rébellion (en dehors du tempo)

A.S. : ça rappelle ce que disait Appia, S'il y a un élément non orthogonal ou mou, etc., ça devient un évènement

Sans métronome :

Trajectoire plus circulaire

Élan reste, plus intégré sans être marqué par les pas (le tempo)

Difficile de ne pas compter jusqu'à 8 pour elle

Anne : la vie intérieure extériorisée

Mouvements miniatures dans un grand espace

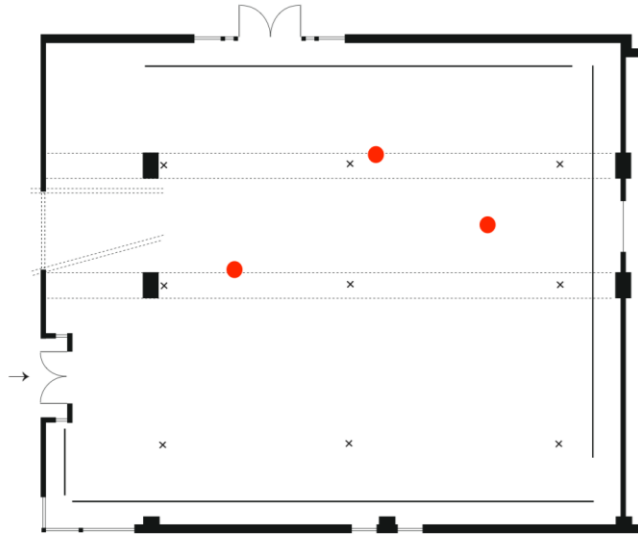
J'ai repris plusieurs éléments des 3 autres : diagonal, etc.

Conclusion ex 2 :

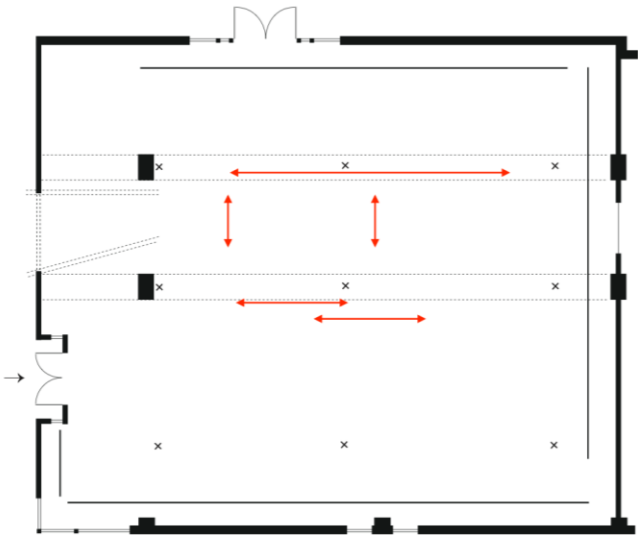
A.S. : Le hors tempo devient ÉVÈNEMENT, réflexion à approfondir sur l'espace intérieur versus extérieur, le corps garde des échos, des traces du temps métronomique même si on ne l'entend plus.

Exercice 3 : Exploration de plastiques animées en utilisant la marche / sur la musique de *Hymn to a Great City* d'Arvo Pärt interprété par Youwha Lee

3.1 Exploration avec le corps, sur place – plastique animée



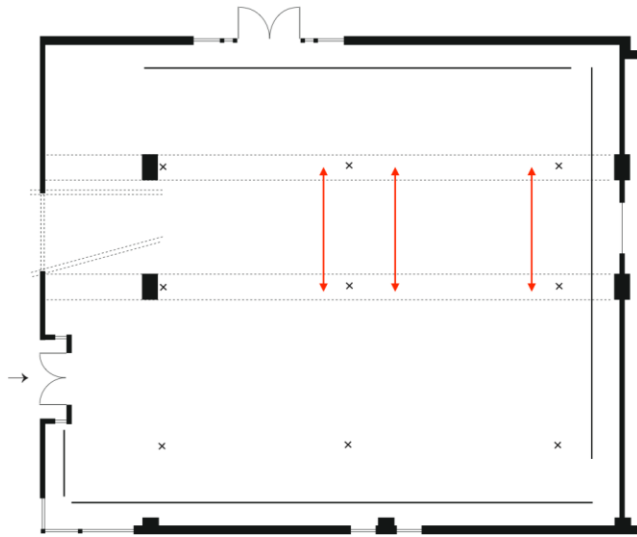
3.2 Exploration avec le corps et dans la marche – plastique animée



3.3 Chacun sur une ligne

L'espace : comment on peut en prendre plus ou moins

Incarner la musique en prenant moins d'espace, comment compenser si on reste dans la simplicité



Conclusion ex. 3

A.S. : La simplicité des lignes (trajectoires) et des mouvements (marches) met en valeur le rythme, la musicalité

Exercice 4 : Concevoir l'architecture en fonction de l'improvisation solo (marche métronomique)

Consigne : prendre les modules et construire l'architecture issue de l'improvisation solo avec le métronome (et coupure de métronome)

Si on ferme les yeux : en quoi marcher sur des lignes crée des limites architecturales

Hésitation = cela correspond-il à un mur ?

Monde architectural qui se dessine avec le mouvement

Comme si le mouvement délimitait l'espace

Camille

Architecture qui :

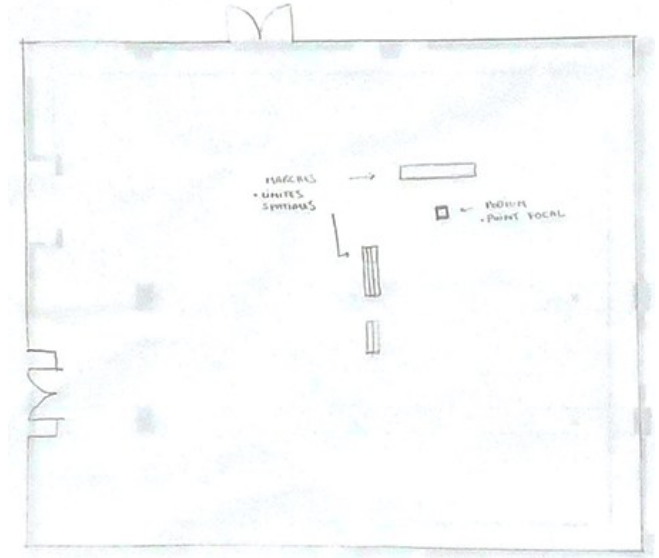
Délimite, induit les déplacements,

supporte le mouvement,

escaliers pour jouer avec les niveaux (faire apparaître les niveaux qu'elle avait dans son solo), hauteurs

Son architecture souligne le point focal de ses mouvements dans son improvisation

L'architecture, dirige, guide, focus, encadre, supporte les mouvements, accentue les niveaux



Notes sur dessin Camille :
Limites spatiales
Marche
Podium
Point focal

Bryan



Jour 3 : Explorer et expérimenter (ressenti) l'espace acoustique et physique avec métronome, musique, et modules

Extrait de *L'œuvre d'art vivant*, p. 386 : « l'art dramatique n'est pas de présenter *pour d'autres* l'être humain, il est indépendant du spectateur passif, il est vivant ou doit l'être, et la Vie concerne celui qui la vit. Notre premier geste sera de nous placer nous-même (A.S. l'espace du dedans?), en imagination, dans un espace illimité, et sans autre témoin que justement nous-même... Pour fixer des proportions quelconques à cet espace, nous devons marcher, puis nous arrêter, puis marcher de nouveau pour nous arrêter encore. Ces étapes créeront une sorte de rythme qui se répercutera en nous et y éveillera le besoin de posséder l'espace. **Mais il est illimité**; le seul point de repère, c'est nous-même. Nous en sommes donc le centre, où que nous nous trouvions (A.S. comme Laban, Decroux). La mesure serait-elle en nous-même ?... **Ce sera donc pour nous seul (et non pour les spectateurs) que nous créerons l'espace**, c-à-dire des proportions que notre corps pourra mesurer dans l'espace sans limite qui lui échappe. C'est parce que l'espace est illimité, donc qu'il nous échappe que nous allons y fixer des proportions.

Nous avons un rythme caché (inconscient) qui va se révéler. Ce rythme occasionne des réflexes. Notre vie intérieure grandit; elle nous impose des gestes. Et nos yeux s'ouvrent enfin : ils voient le pas, le geste, que nous faisons que ressentir. Ces gestes, les faisons-nous pour mesurer l'espace ? (Contradictoire, il veut dire de manière littérale) Non. Alors pourquoi ce pas là et pas plus loin ? Ils ont été conduits. 387 Nous ne possédons pas l'espace mécaniquement, nous sommes vivants; l'Espace est notre vie; (A.S. c'est-à-dire qu'il la reflète, il en est la résonance l'espace nous donne la vie) notre vie crée l'espace; notre corps l'exprime. (A.S. **Notre corps exprime l'espace (espace intérieur)**).

Pour en arriver à cette conclusion, nous avons marché, redressé, etc. nous avons fait un effort qui fait battre nos cœurs, nos cœurs (A.S. son rythme) ont mesuré nos gestes. Dans le temps, car pour mesurer l'espace, notre corps a besoin du temps. La durée de nos mouvements a mesuré leurs étendues.

Notre vie crée l'Espace et le Temps, l'un par l'autre. Notre corps vivant est l'Expression de l'Espace pendant le Temps, et du Temps dans l'Espace. »

L'art dramatique n'est pas de présenter pour l'autre l'être humain...

Rythme caché qui va se révéler...

On mesure l'espace en marchant, mais on ne marche pas pour mesurer

Corps exprime l'espace

« L'homme est la mesure de toute chose » Protagoras

Exercice 1 : Comment les différents tempos affectent l'expérience de l'espace (ressenti, rythme de la marche)

Camille et Jen

Accélération, décélération, pauses, etc. : être attentif au ressenti, aux émotions, aux états dans lesquels ça nous amène

1.1 75 BPM - Marche

Ressenti :

Camille : transe, exploration, elle était dans le jeu, développement

Jen : en marchant au rythme : sentiment de retard, sentiment « pas cool », en courant ça semble plus naturel (car le rapport, énergie, durée, espace est plus naturel)

Trop lent pour un tempo par pas, trop vite pour 2 pas par tempo

1.2 90 BPM - Marche

Camille : Si elle Recule -> menace

Jen : Décélérer à reculons -> état sportif, rappelle l'attente d'un ballon

Marcher lentement à reculons -> regarder quelque chose de grand

1.3 Pas de métronome (libre, essais de différentes séquences rythmiques)

Anne : Difficulté à enlever les notes (musicalité et notes, rythmes) de la tête,

Les silences amènent indécision, suspens, mystère,

Rapide (bi-syllabes) = Jeu

Lent, **constant** = grave, dramatique, on soutient l'idée, ça s'imprègne

Arrêt et reprise = quotidien

Camille : Entend la musique, envie de danser

Découverte, attente de ressentir quelque chose

Jen : Explore la frustration : elle frêne son élan délibérément

Accélération et décélération

Ex 1. Conclusion

A.S. : Le rapport énergie, durée, espace apparaît de manière évidente (je dois me mettre à courir pour que l'énergie déployée par rapport au tempo soit plus « naturelle » ; l'espace parcouru en est la conséquence.

Exercice 2 : Comment la musique affecte l'expérience de l'espace (ressenti, rythme de la marche) *Hymn to a Great City* d'Arvo Pärt

A) Réchauffement

Marche avec musique (selon son rythme, sa musicalité, son ambiance, sa couleur, etc., puis continuer, mais sans musique,

Afin de réchauffer notre corps, de le saturer

B) Être à l'écoute des émotions, etc.

Discussion

Anne : Insistance, au service de la musique même après qu'elle a arrêté

Camille : Changer de rythme, aller plus vite, briser la délicatesse de la musique

Jeu

Encore dans l'attente, que la musique revienne

Universelle/culturelle notre interprétation de la musique ? Est-ce que les mêmes évidences ressortent pour tous ?

Jen : Notes très courtes, grands mouvements ne collent pas

Ex. 2 Conclusion

A.S. : Le corps et son mouvement sont au service de la musique même après qu'elle a arrêté

Exercice 3 : Expérimenter, mesurer, s'approprier, voire construire (dans le cas de l'espace abstrait) l'espace physique et abstrait

3.1 Posséder l'espace physique, du dehors, être attentif aux rythmes que ça éveille (sans musique, avec modules)

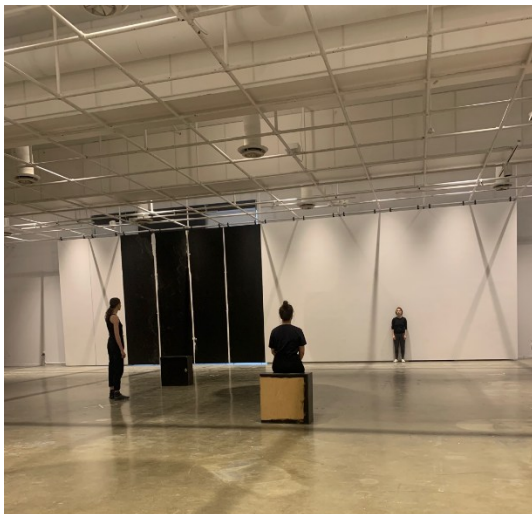
Se promener, mesurer, posséder l'espace

Comprendre, sentir, s'approprier

=> l'espace réel, puis son propre rythme

Partir sans a priori

2 blocs pour s'asseoir (facultatif)



Discussion

Camille :

Relaxe, rythme naturel, observation, exploration, pauses,
éventuellement : j'ai fait le tour, accélère un peu
Aller aux coins, aux murs
On est comme amené à aller voir si quelque chose se cache derrière
Interaction

Anne :

S'arrêter par soi-même versus être arrêtée par une limite
Symbiose

Jen :

Du coin, sentiment d'être **spectatrice**, pas prémédité, spontané
(coin proche de la porte d'entrée du centre)
Le son joue aussi, d'être consciente de l'espace amène à être consciente des sons (bouches d'aération)

3.2 Lumière éteinte -> espace illimité, abstrait

Prendre conscience de son propre rythme

Discussion

Anne : rythme idéal, marche qui n'est ni stressée, ni pressée
« espace vivant parce que corps vivants dedans »
Elle cite Appia : Plus tu t'approches d'une colonne, plus elle devient vivante, sa vie émerge quand on s'accote dessus
Soutenu par loi physique

Revient souvent au centre, qui est le point de départ, genre d'aller-retour

Jen : frôle les murs, s'y accote, dans un espace plus grand, besoin de se rassurer qu'on n'est pas dans le néant,
comme dans un champ s'il y a un gros rocher, on va vouloir y aller, point de repère, même pour aller voir plus loin
Dans l'obscurité, le point d'appui, solide, calme

Camille : elle essaie de fermer les yeux,
Pas de structure, parcours en courbe, veut aller voir la limite, super longue
Quand on peut aller partout, c'est comme avoir nulle part où aller
Jeu

Ex. 3 conclusion

A.S. : La découverte de l'espace physique amène des rythmes irréguliers de l'ordre du quotidien, la découverte de l'espace abstrait : l'espace est en constant changement, il évolue, se construit avec le déplacement du corps, il dialogue, interagit.
Jen et Anne se construisent automatiquement un point de repère dans cet espace.

Exercice 4 : Analyse de l'influence du métronome sur l'expérience de l'espace dit abstrait (lumière éteinte)

4.1 Métronome volume bas

100 BPM au seuil de presque plus l'entendre, lumières éteintes, puis :

-> (+7) 107 BPM

-> (-14) 93 BPM

-> ∅ métronome

Anne : comme un cœur qui bat, vient de l'intérieur (le rythme originel, Yves Daoust en a aussi parlé)

Volume plus bas -> cœur

Lien entre limites temporelles et spatiales (si la fréquence est plus rapide, on parcourt moins d'espace, mais c'est aussi à cause du stress que ça engendre, de la peur peut-être...)

Jen : 100 ? ou horloge interne

107 Tempo **rapide** qui contraint l'imaginaire, plutôt l'espace imaginaire

A.S. car le rythme rapide possède intrinsèquement une couleur, amène à une émotion

-> 93 État plus concret, dans l'urgence, trouver porte de sortie

Tempo lent est plus contemplatif

Camille :

Plus lent -> impression d'espace vaste

Plus vite -> espace plus serré

Attentes : plus rapide = plus dynamique, enfantin

Pas du tout ça, à 93 c'était plus libre

4.1 Sans le métronome :

Jen : plus de liberté

Camille : envie de rajouter d'autres mouvements que la marche

Virginie : lien entre le rythme qui accélère et le besoin de bouger qui accompagne comme dans un désir de lier le métronome interne (cœur) et le métronome externe

Note A.S. : ne pas se battre, aller avec, comme marcher orthogonalement à un plan

Ex. 4 Conclusion

A.S. : Lien entre limites temporelles et spatiales (si la fréquence est plus rapide, on parcourt moins d'espace),

le rythme rapide possède intrinsèquement une couleur, amène à une émotion

lien entre le rythme qui accélère et le besoin de bouger qui accompagne comme dans un désir de lier le métronome interne (cœur) et le métronome externe

Note A.S. : ne pas se battre, aller avec, comme marcher orthogonalement à un plan

Exercice 5 : Influence de la musique sur l'expérimentation, l'appropriation de l'espace, mesurer, apprivoiser

5.1 Clara Schumann - *Piano concerto in A minor, Op. 7*

Est-ce que ça change la relation à l'espace, découverte, appropriation ?

Jen : Curiosité, affirmation, grandiosité

Camille : à la cour, ligne courbe (A.S. on se met à faire de la plastique animée malgré nous)

Anne : teinte le rythme de marche, l'état, écho (impact) de la musique sur la façon de voir l'architecture est teintée par la musique, mais pas directement sur la façon d'explorer l'espace

Note A.S. On aurait pu mettre une musique et voir comment cela affecte l'expérience de l'architecture

5.2 *War* de Bob Marley - A Capella interprété par Sinéad O'Connor

Où la voix peut mener ?

Jen : Rythme varie beaucoup, constance dans le mouvement, marcher en carré, vient soutenir la musique, A.S. donc dans le même sens que la structure de la musique

Anne : Pauses, saccades dans la musique -> engendrent déplacements constants, carrés

5.3 *War* de Bob Marley - A Capella interprété par Sinéad O'Connor dans le noir

Anne : même affaire que tantôt mais il faisait noir

Camille : permet de plus être dedans, remarquer patterns, prendre plus de place, grandes courbes (Schumann) et lignes droites (*War*) Note A.S. des musiques carrées, d'autres plus rondes (ex. romantiques)

Jen : moins de contraintes, aussi de réécouter une 2^e fois, comprendre mieux : grands mouvements suivis de pauses (*War*), tu avances, mais tu laisses quelque chose derrière toi (note A.S. à cause du silence dans la chanson ?)

Ex. 5 Conclusion

A.S. : Réciprocité entre la façon de se déplacer dans l'espace et la structure de la musique, on se met à faire de la plastique animée malgré nous.

Exercice 6 : Influence des modules sur l'expérience de l'espace métronomique

6.1 Métronome 80 BPM

Exploration de l'espace dans lequel on a des modules

Puis, exploration sans métronome (la consigne n'est pas claire, voir comment les modules influencent le rythme métronomique)



Anne : mise en valeur des corps

Camille : donne le goût de jouer avec, influence le rythme, impulsions : monter les marches, longer les murs

Escaliers = propulsion, saccadé, rythme rapide

A.S. Le rythme des modules en dialogue avec le rythme corporel, on pourrait juxtaposer ces deux rythmes comme deux instruments, ou main droite, main gauche, non car l'un influence l'autre, les deux ne peuvent garder leur partition musicale de manière constante

Jen : petit podium -> espace restreint en hauteur met à l'abri de la temporalité, l'emporte sur le rythme du métronome

Temporalité générée par l'espace, l'emporte sur la temporalité générée par le métronome

A.S. Le métronome n'est pas une façon de rendre éloquent notre propre rythme, de l'illustrer, de l'entendre (comme l'exercice de Hugues Hollenstein), voir rythme quotidien versus rythme fictif

Ex. 6.1 Conclusion

A.S. : L'espace restreint en hauteur met à l'abri de la temporalité (le plan de la marche aurait son rythme !!!!!, un plan rythmique), l'emporte sur le rythme du métronome

Temporalité générée par l'espace l'emporte sur la temporalité générée par le métronome

6.2 Influence des modules sur l'expérience de l'espace musical de *Variationen zur Gesundung* (1, 2, 3, pause) - Même configuration des modules

Camille : Plus lent

Anne : Beaucoup d'informations : musique, modules...

Faudrait des modules plus longs comme le gris, dont la forme colle plus avec la musique (linéarité)

Blanc vertical est une représentation formelle d'une note

Jen : exploration de la relation avec les modules, augmente la sensibilité

Ex. 6.2 Conclusion

A.S. : L'exploration de la relation avec les modules, augmente sensibilité

Exercice 7 : Représentation et incarnation plastiques (de la musique précédente avec modules)

Représenter la partition en dialogue avec les modules

Les 3 se tournent vers le centre en même temps, Jen et Camille qui s'assoient en même temps.

Camille : le corps des autres comme des objets

Conclusion/idées :

Virginie : On pourrait essayer de saturer l'espace avec des modules, parce que là il y en a si peu qu'on cherche à passer un peu de temps avec chaque

Grille en ruban adhésif, métronome auditif qui devient un métronome visuel

Différentes grilles ? Une confortable (distance de pas moyenne) versus une inconfortable

Ex. 7 Conclusion

A.S. : Quand il y a peu de modules, chacun prend une trop grande importance, une plus grande quantité de modules fausserait moins l'expérience, ils accompagneraient au lieu de devenir des points d'ancrage trop importants

Jour 4 : Conception et réalisation de la grille

Création de la grille, le rythme, le tempo devient visuel (et sensible)

La grille se poursuit au mur, elle devient visuellement une portée, une structure dans laquelle la mélodie, le rythme, la musique peut se déployer

Déf. Wikipédia. Le **rythme** est la caractéristique d'un phénomène périodique induit par la perception d'une structure dans sa répétition. Le rythme n'est pas le signal lui-même, ni même sa répétition, mais la notion de forme ou de « mouvement » que produit la répétition sur la perception et l'entendement.

Pour le poète Octavio Paz, « Le rythme n'est pas une mesure; c'est une vision du monde ».

« Du chaos, naissent les Milieux et les Rythmes. C'est l'affaire des cosmogonies très anciennes. (...) La territorialisation est l'acte du rythme devenu expressif. (...) La musique est, elle, l'affaire d'une ritournelle. » Gilles Deleuze

Il est à noter que des lignes horizontales ont été ajoutées plus tard dans le processus afin que le mur fasse écho au sol...

Les dimensions de la grille ont été déterminées afin de correspondre à deux foulées moyennes d'un individu (moyenne trouvée sur Internet, foulée de l'homme et la femme) = 52''

L'idée de cette grille était de créer un repère basé sur une marche naturelle à partir duquel il serait possible par la suite de déroger à ce naturel afin de créer un rythme extra quotidien.

Pulsation visuelle basée sur la marche naturelle

Voir les notes que j'ai prises dans cahier de notes PhD 9 suite à une analyse de différents *Espaces rythmiques*

Ce sont ces notes qui m'ont amenée à choisir les dimensions de la grille

Ex. Changement de rythme non seulement à cause des marches mais à cause des blocs utilisés pour les dalles et les marches

Il y a une grille au mur !!!!! qui ne correspond pas nécessairement à la grille au sol (chez Appia)

Conclusion

A.S. : Le rythme, le tempo devient visuel (et sensible)

Pulsation visuelle basée sur la marche naturelle

Prendre la grille et l'élever

Jour 5 : Rythme intérieur et conception architecturale associée

Exercice 0 : Se saturer de musique, réchauffement (Arvo Pärt)

Pour se saturer de musique

Rythme régulier

Style libre

Synchronicité, le plus collé sur la musique possible, plastiquement représenter (incarner !) la musique

Illustration des silences, écho, peut-être un mouvement de bras ou autres

Lamentate : Stridendo de Lamentate

Suivre juste le piano

Puis seulement le trombone/violon

Plastiquement représenter rythme du piano, marqué avec des blocs ??, dans la marche

Piano Sonatine, Op. 1, No. 2

Synchronicité avec ce qu'on entend (chaque note de piano), dans la marche

Essayer d'emmagasiner des rythmes différents, plus absolus, contraignants, que le rythme habituel de son improvisation

Partita, Op. 2 : 1. Toccata

Exercice 1 : Influence de la grille sur la marche et son rythme

Explorer la marche, son rythme dans la grille, s'approprier l'espace, en ajoutant le filtre de sa propre musicalité intérieure, rythme intérieur

Jouer avec les rythmes que nous amène la grille

Mais pas de spectateurs/performeurs, tous dans le même espace

Deux interprètes le font, deux regardent

1.1 Anne et Bryan

Discussion

Laurence : quand on sort de la structure de la grille (A.S. spatiale ou temporelle), c'est comme un évènement

Camille : Bryan explore beaucoup en lignes droites au début, puis plus éclaté, diagonales

Bryan : très technique au début, grille impose un rythme, joue avec ce que ça fait de casser ce rythme alors que le réchauffement, c'était la musique qui imposait le rythme, maintenant c'est la grille, intéressant de s'imposer quelque chose pour voir où ça nous amène

1. **Anne** : grille comme un rythme, constance dans le mouvement (celui qui fait et qui regarde rend le rythme plus visible et sensible)

1.2 Camille et Laurence

Plus le droit de regarder au sol, repère rythmique au mur

A.S. Importance de XYZ, pas juste en 2D

Discussion

Anne : intéressant de VOIR le rythme dans les corps

Énergie, durée, espace -> visible dans la course

Grille est un rythme, pas un espace (notes A.S. : c'est ce que je disais aux interprètes, je les ai dirigés vers la grille du mur, pas évident de rendre visuel le rythme sans faire apparaître l'espace créé par les carrés au sol)

Rythme métronomique peut être une diagonale (par exemple) (16:13)

Façon de remplir le rythme reste personnel (1, 2, 4 pas par carré)

Si la grille permet de faire vivre une musicalité plus claire, utilisez-la

1.3 Anne et Bryan (2^e fois)

Discussion

Anne : Avec la grille on comprend beaucoup mieux l'espace, c'est évident mais il faut en faire l'expérience pour le comprendre vraiment, on le mesure plus facilement, donc on le comprend et on se l'approprie, la marche est plus efficace, on comprend mieux les distances, le tempo

Émotions et rythme s'influencent (26:44)

Le rythme c'est l'essence de l'âme, la musique est l'essence du drame/vie intérieure/vie émotive (Appia)

Se saturer de la musique pour la porter en nous

Bryan : exploration de la distance et de l'énergie, différentes longueurs de pas

1.4 Camille et Laurence (2^e fois)

Anne et Bryan dans l'espace (plutôt que sur les rebords)



Anne : Marche permet un niveau d'abstraction qui représente mieux le rythme que quand c'est contaminé par des mouvements dansés, émotion personnelle (32:39) (33:40)

Bryan (32:55) :

Dans la forme on se perd un peu plutôt que d'être dans la simplicité du rythme, des pas, ça nous donne des directions/intentions claires, marche avance, change de direction, pas d'essayer de faire du mouvement, donc moins formel et technique

Pas jouer l'affect, plutôt le rythme

Camille : la grille ressemble à une portée de l'espace

Anne : L'être humain vient se mettre en note sur la portée de l'espace

Ex. 1 Conclusion

A.S. : Quand on sort de la structure de la grille (A.S. spatiale ou temporelle), c'est comme un évènement, La grille impose un rythme

pas évident de rendre visuel le rythme sans faire apparaître l'espace créé par les carrés au sol

Avec la grille on comprend beaucoup mieux l'espace

on le mesure plus facilement, donc on le comprend et on se l'approprie, la marche est plus efficace, la grille ressemble à une portée de l'espace

Anne : L'être humain vient se mettre en note sur la portée de l'espace

Exercice 2 : Influence des modules sur le rythme intérieur (en tenant compte de la grille)

2.1 Cultivons notre musicalité/vie intérieure/drame par la musique

-> appréhension de l'espace

Variation 1: Moderato
Lamentate: Stridendo
Partita, Op. 2: 1. Toccata
Játékok / 3.: 39. Hommage



2.2 Expérience de l'espace selon le rythme intérieur avec modules (sans musique mais elle est encore en nous)

Bryan : modules influencent mon rythme intérieur alors que toi (Anne) on dirait que non (A.S. je l'avais fait de manière volontaire), juste plus d'énergie. Aussi, tu cassais plus la grille

Anne : De persister dans une lignée rend l'idée plus claire et éloquente

Laurence : (en comparant les deux exercices) : le fait de suivre la musique nous libère d'un élément, aide à nous garder une ligne directrice

L'influence de la grille est restée pour tous

Ex. 2 Conclusion

A.S. : Le fait de suivre la musique nous libère d'un élément, aide à nous garder une ligne directrice, le rythme du mouvement est déjà réglé, on peut explorer autre chose

Autre exercice :

On se jumelle deux par deux, Anne et Bryan et Camille et Laurence. À partir des soli, on garde qu'une seule section de la chorégraphie, les deux interprètes vont l'apprendre puis un des deux va présenter la chorégraphie à l'autre équipe.

Anne et Bryan : Bryan montre la chorégraphie, le rythme était toujours constant même s'ils avaient mis bout à bout un extrait du solo de Bryan et d'Anne.

Camille et Laurence : pas de rythme constant

Exercice 3 : Conception de l'architecture en résonance de la chorégraphie (celle-ci basée sur le rythme intérieur)

Construction de l'espace en résonance de ces bouts de chorégraphies

Résonance peut être contraste, complémentarité

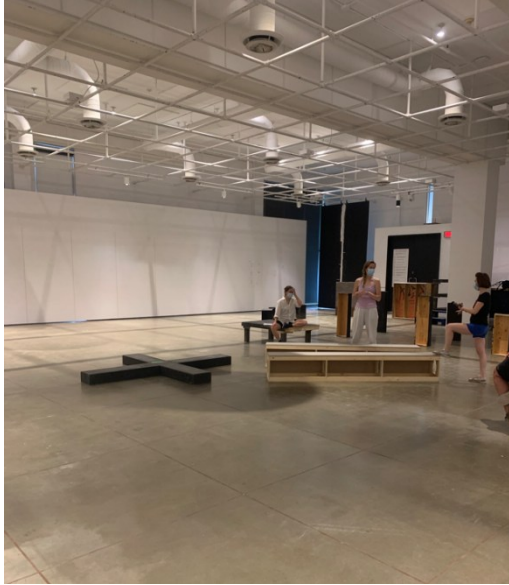
Modules ont donné les solos, maintenant utiliser modules pour construire une architecture en résonance des chorégraphies

Voir comment l'espace conçu diffère ou non des modules qui ont engendré le mouvement

Camille et Laurence

Voir enregistrement sonore pour voir comment elles ont conçu leur architecture



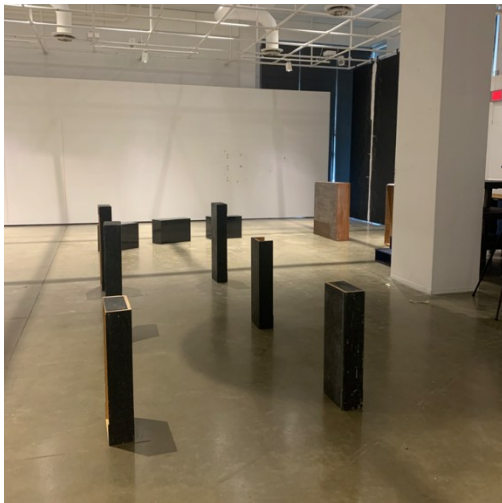


Anne et Bryan

Première section de la chorégraphie :

Les « colonnes » font des obstacles latéraux, ils viennent justifier ou plutôt engendrer les mouvements balancés latéraux de la chorégraphie, c'est donc en quelque sorte comme si l'espace avait été là avant, c'est lui qui avait engendré les mouvements., les colonnes marquent également le rythme

Deuxième section : le mouvement en roulement, en vague, dans un va-et-vient a engendré une courbe : Le tour sur soi sur le mur a fait écho à un immense mur en courbe, ce mouvement continu s'est transformé en un mur qui est le prolongement du parcours, un liant, le mur continue n'a pas de rythme en soi, il fait écho à la **ligne directrice** du mouvement sur le mur.





Ex. 3 Conclusion

Voir comment l'espace conçu diffère ou non des modules qui ont engendré le mouvement, l'architecture est tantôt le mouvement (pour Laurence et Camille) ou elle fait apparaître le mouvement (ex. les murs butoirs engendrent un mouvement similaire et transposition du mouvement continue en forme continue).

Notes rencontre avec Robert (jour 5)

Comment les rythmes des corps et le rythme de l'architecture travaillent ensemble...

Le rythme transforme, fait apparaître l'espace...

Y aller dans les deux sens : quel est l'espace en résonance du mouvement (son rythme) et quel est le mouvement qui apparaît en résonance de l'architecture

Robert me suggère de faire des espaces où les limites sont plus claires, le sens, les directions...

Il me conseille aussi de construire des espaces et de les faire expérimenter par les interprètes, pour voir leurs émotions, moi je lui dis, leur rythme... Puis il suggère d'enlever un morceau pour voir en quoi ça modifie leur expérience...

Expérience spatiale et temporelle !!!!

Incarner les concepts puis en faire une synthèse dans la création

Fin de semaine de lecture et réflexions

Définition de Acoustique : qui sert à la perception des sons
Favorise la propagation des sons (donc son expérience ?!)

Acoustique visuelle (AA) ou acoustique vécue ?

La musique = mouvement de l'âme (ce n'est pas l'âme, c'est son mouvement, sa vie !)

Erwin Straus :

- 1) Espace acoustique (espace de la danse, emplit l'espace au lieu de le traverser)
- 2) versus espace optique (mouvement dirigé, finalisé. Mesuré, finalisé par le but de l'agent)

Le sentir se manifeste par le mouvement qu'il induit... Sentir c'est être touché et vibrer

La musique dans le rythme met les corps sous tension, transformant la qualité du rapport au monde
Modifie le Stimmung !!!!!!!!

L'espace acoustique donne aux mouvements présents sa qualité, l'espace acoustique est en connexion avec le mouvement présentiel

« L'espace acoustique est celui ouvert par la musique » – Straus

L'espace acoustique est celui qui rend possible le pas animé, et colore de vitalité et de légèreté le rapport à soi et au monde, espace vitalisé par le son (A.S. intérieur ou extérieur) et agissant en tant que présence (d'après Straus)

La vibration crée une condition d'homogénéité (p. ex. le cor dans une forêt)
La vibration agit comme accordage

C'est dans la résonance du ton que le sentir agit et que l'espace peut être qualifié de vivant

L'espace acoustique est à chercher du côté du rythme vécu et sensible vers une harmonie qui colore le tout et donne une vitalité (similitude avec Espace vivant de AA)

Le mouvement présentiel est relié aux rythmes

Le retournement des espaces

La musique est un écho de notre âme, de notre monde, inversement le monde est une grande oreille
Le son nous écoute

Le rythme impose son atmosphère à travers la tonicité (rejoint Dalcroze énergie, durée, espace)

Tonicité, modalité du sentir (énergie chez Dalcroze)

ER : inscription du rythme dans l'espace, manifestation visible, matérialisé dans les piliers et les escaliers, du mouvement

Retournement des espaces

L'espace écoute notre vie, nos mouvements, nous écoutons l'espace

Le gong nous écoute, le monde est une oreille, donc le monde architectural est une grande oreille, inversement nous allons écouter ses vibrations, son ton

L'écoute implique la résonance

Réflexion par rapport aux lectures en lien avec la résidence

Travailler différentes atmosphères, différentes tonicités

Les dimensions de la grille sont naturelles (avec une vitesse naturelle !!!!)
Donc si le rythme est plus lent ou plus rapide, cela est extra quotidien

Regarder comment le rythme des corps impose par la tonicité une atmosphère

La résonance a une aptitude à toucher et à mettre en mouvement; ça saisit et ça déplace

Conclusion

Le sentir se manifeste par le mouvement qu'il induit

La musique dans le rythme met les corps sous tension, transformant la qualité du rapport au monde

Modifie le stimmung !!!!!!!

L'espace acoustique est celui ouvert par la musique

L'espace acoustique est celui qui rend possible le pas animé

La vibration agit comme accordage

C'est dans la résonance du ton que le sentir agit et que l'espace peut être qualifié de vivant

L'espace acoustique est à chercher du côté du rythme vécu et sensible

Le rythme impose son atmosphère à travers la tonicité

Jour 6 Études de la résonance des modules

Exercice 0 : Réchauffement

Enregistreuse : chrono + 12

3:07 -> accords de piano

25 secondes -> Mary Wigman

My recording 10

Mouvement comme une résonance du sentir

Accords au piano + résonance

Mary Wigman, *Hexentanz*

Harmonie : Brassée/torturée par les sons

Certains sons font regarder vers le haut, d'autres vers le bas

Comme un orage, ça vient d'en haut

Anne (31:30) : le bas du corps qui fait résonner le haut, comme si les jambes sont le *boing* et la résonance c'est les bras

Orange mécanique

Anne : Continuité entre son et résonance du son

Changement de mode de résonance ?

S'accrocher à quelque chose que j'ai entendu, parfois envie d'être la source, pas juste la résonance (dans l'expérience de l'architecture, on est les deux)

Le corps, la tête, tout est une source de résonance, pas juste la musique (41:00)

My Recording 10 de la dame Dalcroze

Anne : déboulement, clarté des tons, limpidité de la forme et de la structure contient quelque chose d'architectural (47:00)

Ex. 0 Conclusion

A.S. : Certains sons font regarder vers le haut, d'autres vers le bas

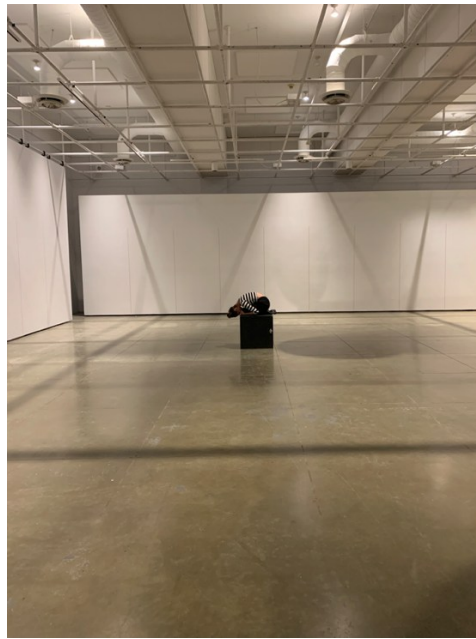
dans l'expérience de l'architecture, on est à la fois la source de résonance et la résonance

Exercice 1 : Comment les modules résonnent en nous (mouvement, marche, posture, rythme)

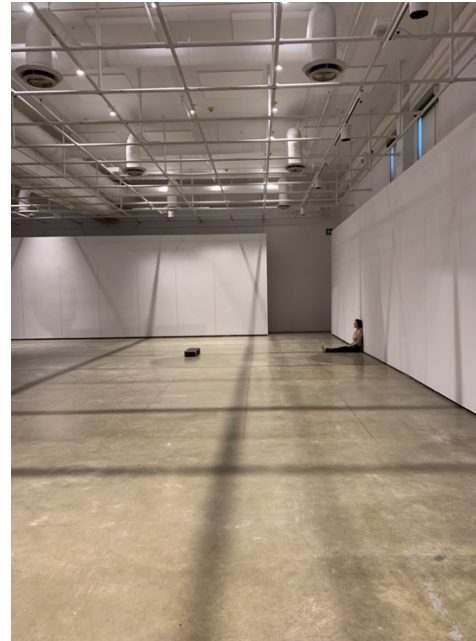
Comment c'est ressenti, comment tu résonnes aux modules ?

1 pensée, un mouvement, une résonance

1.1 Cube



1.2 Bloc (petit)



Discussion

Anne :

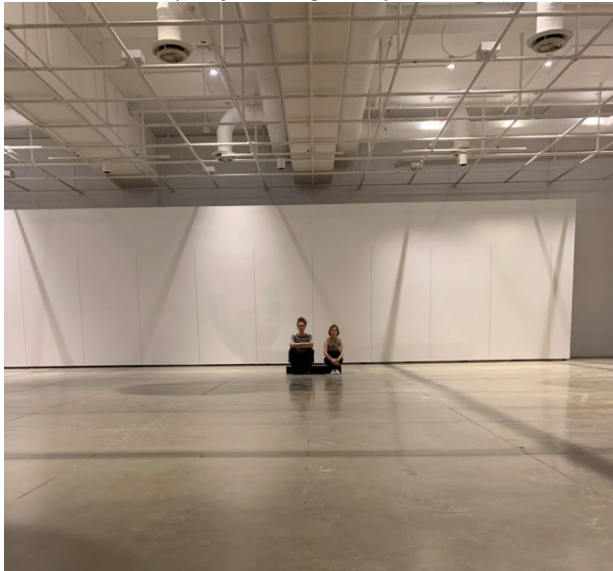
Je suis une forme comme celle-là
Comment on résonne à ce que ça évoque
Définir le point de départ ? Dessus ?
Réactions de directions, légèreté
Plus dynamique que le cube



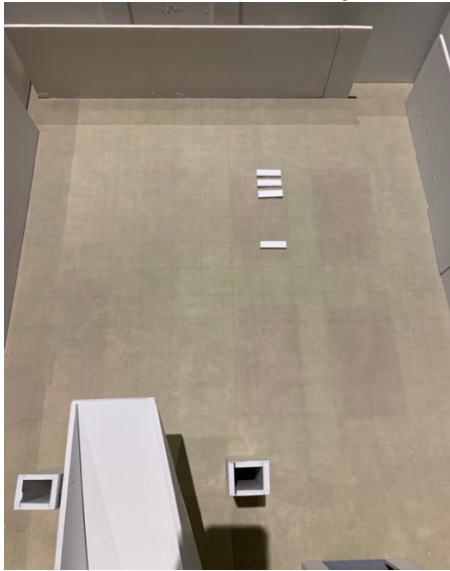
Harmonie : Presque la largeur d'un pas, pas besoin de changer le rythme naturel de marche pour passer par-dessus
Comment il nous fait bouger (ou pas), près, loin, dessus ?

1.3 Bloc (gros)

Anne : Est-ce que ça change le rythme ?



1.4 Combinaison de blocs (rythmés)



Discussion

Anne : Sol est comme le silence, ne résonne pas

Notes (modules tous seuls) versus rythmés (1:22:00) :

Juste un tout seul engage plutôt des postures qu'une tonicité/rythme

Cube : boule,

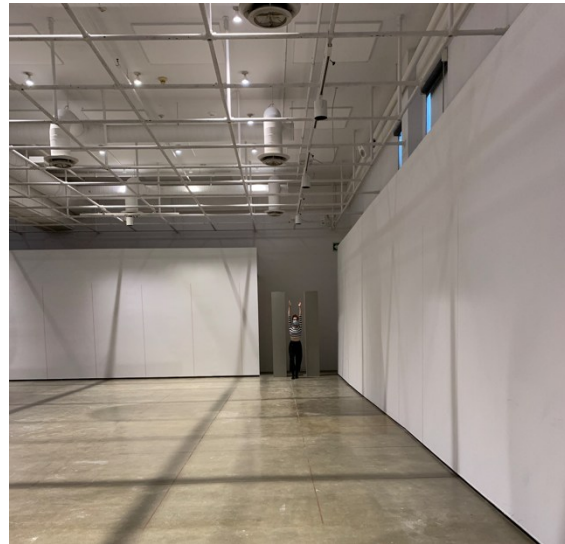
Rectangle : assis par terre

Résonance plus dans la forme que le mouvement

Harmonie : Est-ce que je veux faire quelque chose de beau ou... ? (1:21 00)

Mais oui, plus statique

1.5 Colonnes

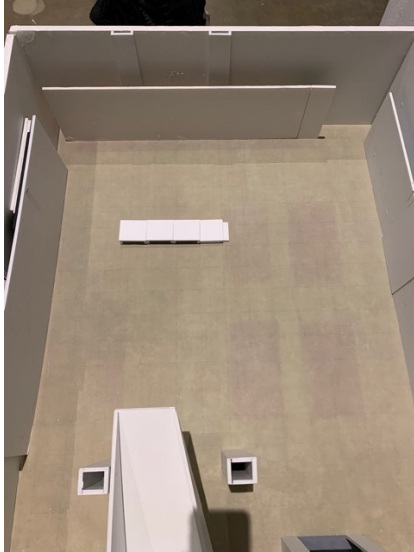


Tonicité vers le haut

1.6 Escaliers



1.7 Plateforme



Anne : quelque chose qui casse (les niveaux), rythme résonne, on le subit d'une certaine façon

1.7.2 Plateformes + métronome

Anne : rythme idéal (A.S. quel rythme nous induit chaque espace) pour chaque structure ou même chaque marche ?

(2:35:00)

Harmonie : les rectangles rythmés étaient les plus inspirants : marcher dessus, entre, rythme dans la façon dont ils étaient installés

Anne : plateforme est un rythme trop quotidien, pas dramatique
-> musique est un rythme pas quotidien

1.7.3 Plateformes décollées

=> **Plateformes décollées** apportent des silences, plus de place pour l'imagination



Espaces en dessous rajoutent de la dramaturgie, de la résonance, plateformes parlent plus, font travailler l'imaginaire, podium est comme trop ancré

Virginie (2:58:00) : plateformes sont plus dynamiques que podium

Anne : Appia est plus dans la mise en valeur du corps et les blocs sont plus adaptés pour ça
C'est vivant parce que le corps ressort plus, par opposition, les 2 s'animent
Un divan super mou, le corps meurt dedans
Trame quotidienne

En rapprochant les plateformes pour pouvoir les traverser d'un pas normal ça devient moins intéressant, en les écartant un peu plus ça devient plus rythmique (**3:04:00**)



On construit quelque chose et on enregistre le rythme qu'on arrive à créer
Processus de composition : enregistrement (audio) des processus d'exploration, puis va et vient entre les rythmes et la composition spatiale
Sol est le silence

Ex. 1 Conclusion

A.S. : Je suis une forme comme celle des modules

Les formes qui engendrent une direction sont plus dynamiques

Sol est comme le silence, il ne résonne pas

Un module seul résonne plus dans la forme que le mouvement, engage plutôt des postures, qu'une tonicité ou un rythme : p. ex le cube appelle à la boule, la colonne appelle à une tonicité vers le haut

Plateformes décollées apportent des silences, plus de place pour l'imagination, espaces en dessous rajoutent de la dramaturgie, de la résonance, font travailler l'imaginaire, contrairement au podium qui est trop ancré (Appia est plus dans la mise en valeur du corps)

Jour 7 La résonance de l'architecture d'Appia : l'étude de l'expérience sensible et rythmique de *Deux piliers* et de *La porte au fond*

Exercice 0 : Réchauffement

Marche :

Métronome 60 BPM, puis 75 BPM

Effet de la grille ?

Anne : conditionne inconsciemment, envie de piler dessus/pas piler dessus

Jen (31:00) : marche régulière

75 BPM -> pas regarder au sol, juste au mur (Jen)

Jen : lignes au mur sont plus intéressantes, plus de lien avec une partition, marquent le temps

2 dimensions = rythme ; 3D = trajectoire

Lignes sur les murs rappellent l'image d'Appia, où le soleil passe à travers les espaces entre les colonnes

(38:00)

Quand la direction est claire, le rythme est plus évident/vient plus facilement

En marchant parallèlement au mur, la direction est donnée

Virginie : regarder le mur, plus proche du sentiment de regarder l'horizon

Anne : horizon très important pour Appia, en lien avec les commentaires de Jen !!!!

Règles plus verticales dans les structures d'aujourd'hui (colonnes)

Exercice 1 : Études de l'expérience sensible et rythmique de l'architecture de *Deux piliers*

La résonance des deux piliers, qu'est-ce que ça résonne comme type de mouvement (focus sur le rythme)

Choisir une position initiale, on est attiré par quoi ?

Ça nous fait bouger comment ? Énergie et rythme évoqué ? Élan ? Comment ça résonne dans notre mouvement ?



Discussion

(69:00)

Plus musical, même effet que les lignes sur le mur
Corps transforme la rythmique, une note différente
Corps qui apparaît et disparaît derrière les colonnes

Rythme avec les marches (niveaux) : ligne (sol), ligne, marche, marche, marche, plateforme, colonne
Rythme avec les colonnes

Jen : Désir de rester derrière (dans l'idée que quelqu'un nous regarde) marches induisent l'idée de l'observateur qui arriverait par les marches, A.S. importance du sens de la séquence
Observateur réel ou imaginé influence le rythme

Anne : décalage de rythme derrière les colonnes, ralentissement

1.2 Quel serait le métronome idéal pour cette structure ?

75 BPM : Non

83 BPM : Anne : dernière marche est un peu forcée

Jen : se sent naturelle

90 BPM : Non

1:24:00 : enregistrer les pas

Anne : plusieurs couches de rythmes... lumière, marches, pas

1.2.1 Rythme par partie :

Danger de prendre la séquence partie par partie, car la vue de ce qui s'en vient ou l'expérience de ce que l'on quitte influence le rythme de chaque partie.

Sol : 75 BPM

Plateforme (vers l'arrière): 70 BPM

Démarrer le métronome une fois sur la plateforme

72 BPM -> 70 BPM encore un peu trop rapide, comme si le fait de regarder les colonnes ralentissait la marche?

=> En essayant de ne pas regarder les colonnes : 70 BPM marche mieux

Derrière les colonnes : 60 BPM

63 BPM -> 60 BPM

Plateforme (allers-retours devant les colonnes) : Jen -> 64 BPM

Anne : rythme des pas et rythme de la lumière et des colonnes

1:34:00 :

Sur la plateforme, à l'arrivée, superposition de 2 rythmes :

-> Pas/marche : 64 BPM

-> Lumière/masse (colonne) : blanche (colonne) - noire (espace) - blanche - noire

Anne : Temps fictif derrière les colonnes (A.S. temps fictif : ce qui est caché, ce qui est plus haut, donc espaces différents, etc.), quelque chose de dramatique

Virginie (1:40:00) : Colonne bloque le son et A.S. la vue (comme si elle est basse), alors que la lumière serait plus haute

1:44:00 -> enregistrement du son des pas

Peut-être comparé à un métronome pour identifier le rythme de chaque étape (sol, marches, plateforme, derrière)

Jen : Quand on regarde la colonne comme un objet, ça fait ralentir
Observation, ralentit et recrée le dramatique de derrière la colonne

Anne : Regard à l'horizon versus objet proche influence le rythme

Appia a presque toujours un horizon dans ses dessins

Jen : horizon rend ça dynamique, tu as envie de faire le tour

1:49:00

Virginie : horizon dégagé permet un rythme plus naturel

Jen : oui, quand tu ne peux pas aller plus loin à cause des modules ça change le rythme

Rythme constant du sol,

Rapide dans les escaliers,

Un autre instrument sur le devant de la plateforme,

Espace derrière les colonnes est comme le boom qui arrive de temps en temps dans une composition

Anne : différents rythmes, comme un orchestre dans cette composition : le mur a son propre rythme (linéaire, continu), rythme des pas, des modules, mais qu'est-ce qui donne le tempo, le langage commun ????

(1:53:00)

Expérience de la spatialité dans toutes les directions, pas un parcours de A à B, les instruments ne sont pas un après l'autre :

Pas le plancher PUIS les marches,

En parcourant le plancher on sent la présence des marches, de la plateforme, des colonnes

Laissent un écho dans l'espace, colonnes résonneraient différemment sans les marches

Anne : Important de ne pas faire des espaces quotidiens, émotion arrive quand tu n'es pas dans le quotidien

Jen : Présence de l'autre crée une dramaturgie/musicalité

Corps comme la baguette qui percute le tambour, donne le coup qui vient « créer le rythme en faisant résonner l'objet » (Virginie)

Anne : activer/accueillir/résonner/révéler/ponctuer le rythme

Virginie : corps vivant qui active le corps mort (architecture)

Ex. Les deux piliers conclusion

A.S. : En marchant parallèlement au mur, la direction est donnée

Corps transforme la musicalité de la scénario, c'est une note différente, un instrument en soi; différents rythmes, comme un orchestre dans cette composition : le mur a son propre rythme (linéaire, continu), rythme des pas, des modules, mais qu'est-ce qui donne le tempo, le langage commun ??? (les instruments ne sont pas un après l'autre)

Observateur réel ou imaginé influence le rythme

Danger de prendre la séquence partie par partie, car la vue de ce qui s'en vient ou l'expérience de ce que l'on quitte influence le rythme de chaque partie.

Temps fictif derrière les colonnes (A.S. temps fictif : ce qui est caché, ce qui est plus haut, donc espaces différents, etc., p. ex. Colonne bloque le son et A.S. la vue)

Regard à l'horizon versus objet proche influence le rythme; horizon dégagé permet un rythme plus naturel. Important de ne pas faire des espaces quotidiens, émotion arrive quand tu n'es pas dans le quotidien. Corps comme la baguette qui percute le tambour, donne le coup qui vient « créer le rythme en faisant résonner l'objet » (Virginie) : activer/accueillir/résonner/révéler/ponctuer le rythme; corps vivant qui active le corps mort (architecture)

Exercice 2 : Étude de l'expérience sensible et rythmique de l'architecture *Porte au fond*

Porte au fond (+/- 3:00:00 ?)



Rythme d'escalier différent, devient son propre segment (entre-deux, espace tertiaire), plus lent, semble demander + d'énergie ?

Anne : qu'est-ce que ça résonne comme type de mouvement (plutôt que rythme) danser, s'étendre au sol ?

Transition (escaliers) devient un espace en soi
Perspective ≠ humain debout

Jen : espace plus circonscrit, je fais les 100 pas et j'attends que mon livreur arrive -> espace habitable de l'ordre de la propriété

Plus statique
Comme s'il pouvait avoir 15 autres marches, c'est long
Terrasse, réconfortant

3:16:00 : Consignes : Essayer d'exagérer toutes les tendances, dans la forme, l'énergie

Jen : faisceau de lumière au sol évoque un interdit, d'être un peu voyeur, dans l'entrée de chez quelqu'un

Mon ombre qui me guide



3:20:00

Anne : et si tu vas directement dans l'ombre après avoir descendu les escaliers ?

Jen : comme le prolongement d'être derrière, alors que le faisceau amène quelque part d'autre
Banc comme un enclos, délimite un espace de propriété, habitable

Virginie : si le banc sortait de l'ombre (comme dans le dessin) ça donnerait peut-être plus envie de sortir de l'enclos

Anne : moins musical, de l'intérieur et l'extérieur, continuité à la direction

Tout appelle à ne pas bouger : nombre de marches, on aurait envie qu'il y en ait 2 ou 8, mais pas 4
Bruit des pas est *flat*
4 (marches) c'est vraiment ennuyant

Jen : rythme des pas au sol et dans les marches est le même, énergie constante et morte, très statique

Virginie : panneaux sont comme des gros silences, le premier était fait avec des plateformes (hier on avait discuté de comment elles sont plus dynamiques que les blocs au sol), celui-ci : tout est en contact avec le sol

Anne : avec l'ombre de la photo ce serait encore pire puisque ça fermerait encore plus l'espace

Jen : quotidien, tu t'en vas au dépanneur

3:33:00 -> enregistrement des bruits des pas de Jen dans le décor

Plus constant en montant, petite suspension à la dernière marche en descendant

Anne : suspension à la dernière marche en montant

Ralentissement autour des seuils

Jen : en descendant les escaliers puis en s'assoiant sur le banc -> ralentissement progressif jusqu'au *poof* final quand elle s'assoit

Comme 2 instruments/rythmes, un pour la structure et un pour les corps (ils ne semblent pas se mélanger l'un à l'autre, manque de réciprocité dans les formes et rythmes

Illustration avec 2 personnes

Anne : mouvement continu, mais qui se dépose ponctuellement

Jen : avec les jeux d'ombre, c'est possible de jouer devant les panneaux, mais en étant derrière

Anne : l'autre plus avec la marche, celui-ci serait plus fictif

Ex. Conclusion *Porte au fond*

A.S. : Processus : Essayer d'exagérer toutes les tendances, dans la forme, l'énergie

Rythme des pas au sol et dans les marches est le même, énergie constante et morte, très statique, panneaux sont comme des gros silences, tout est en contact avec le sol (comme plateforme)

Ralentissement autour des seuils

Comme 2 instruments/rythmes, un pour la structure et un pour les corps (ils ne semblent pas se mélanger l'un à l'autre, manque de réciprocité dans les formes et rythmes)

Jour 8 La résonance de l'architecture d'Appia : Étude de l'expérience sensible et rythmique de *Porte au fond* et *Les cyprès*

Intro

Alors que souvent le rythme vécu et sensible pointe son nez dans nos mouvements, là on veut l'extrapoler pour le saisir plus

Prendre le rythme de la vie intérieure et l'amener au premier plan

Extrapolation, voire poétisation des mouvements quotidiens

Exercice 0 : Réchauffement

Wigman

Se réchauffer en résonance, comprendre ce que ça veut dire la résonance, pas prendre en compte les modules

Développer la capacité à résonner

Libre tant que ça garde l'idée de la résonance, ça fait retentir quoi ?

Clara Schumann - *Piano concerto in A minor, Op. 7*

Xavier fait les notes de piano qui sont graves, Jen et Anne font les notes plus hautes

Exercice 1 : La résonance de *Porte au fond* (suite)

1.1 Xavier - Extrapolation moyenne du rythme ressenti

Ne va pas poétique tout de suite, explore l'espace

Pas de musique, le module est ce qui donne le rythme



Discussion : qu'est-ce qui est ressorti ?

Xavier : la lumière, accepter d'y aller

Ça fait vulnérable, d'être dans la vie

Plateforme ça fait vertigineux

Anne : quel serait le rythme de la plateforme/lumière ?

Xavier : lumière : rythme qui accélère avec le temps d'exposition

Plateforme : rythme lent, hésitant

Banc : rythme moyen

Marches ? Rien, cela m'amène à les gravir rapidement, mais je ne suis pas allé vite, espace juste de passage où je ne restais pas

Comme des étapes,

Plateforme est comme le sommet de la gloire, qu'est-ce qu'on peut faire quand on y arrive ? Juste redescendre

Anne : donc ressenti lié à la signification, symbolique

1.2 Jen - Extrapolation moyenne du rythme ressenti

Impro d'une minute et demie

Extrapoler ce que tu as ressenti hier

Reprendre le travail qui a été fait hier, mais en se mettant dans le même registre que Xavier (extrapolation moyenne du quotidien)

(+/- 45:00)

Discussion :

Anne : Évidemment, le point de départ influence

Jen : hier j'avais commencé dans le coin et ça m'avait pris du temps pour me rendre en haut, aujourd'hui j'ai commencé là

Xavier : De refaire le même parcours permet d'accéder au rythme rapide, de comprendre les vraies contraintes de l'espace

Anne : Imaginaire (ou ce que ça nous évoque) appelle à un rythme qui peut quelquefois être différent du rythme vécu

Appelle à monter rapidement, mais dans le vécu on va lentement

1.3 Anne - Extrapolation moyenne du rythme ressenti

Discussion

(+/- 56:00)

Xavier : l'ombre évoque de la tristesse

Anne : résonance de la masse, peut-être trop premier degré... mais peut stimuler l'imaginaire

1.4 Jen et Xavier - Regarder la juxtaposition des 2 rythmes

Choses à reprendre/éléments marquants des improvisations antérieures ?

Jen qui fait la roche dans le coin

Jouer avec l'ombre et la lumière

Aspect de rapidité dans la lumière

1.4.1 Indépendamment

Xavier dans l'escalier

Jen dans le coin d'ombre

Anne :

Xavier, essaie de trouver un segment que tu répètes, décélération, finis dans l'immobilité

Jen, bouge un peu plus en blocs, inspire-toi du rythme de Xavier

(1:15:00)

Discussion :

Jen : le coin d'ombre est comme un instrument bas et constant

Anne : décélération au seuil

1.4.2 Chacun a sa séquence, comme un instrument, Anne va jouer au chef d'orchestre

Xavier : avec Anne comme chef d'orchestre, on est plus éloigné du vécu, mais on est au service de la musique

Anne : On exagère la tendance pour extrapoler donc ça éloigne du senti, interprétation de la musicalité de l'espace pour mieux le comprendre

Ex. 1 Conclusion

A.S. : lumière : rythme qui accélère avec le temps d'exposition

le point de départ influence

Refaire le même parcours permet d'accéder au rythme rapide, de comprendre les vraies contraintes de l'espace

Imaginaire (ou ce que ça nous évoque) appelle à un rythme qui peut quelquefois être différent du rythme vécu ; appelle à monter rapidement, mais dans le vécu on va lentement

On exagère la tendance pour extrapoler donc ça éloigne du senti, interprétation de la musicalité de l'espace pour mieux le comprendre

Montée est plus sacrée que la descente

Exercice 2 : Études de l'expérience sensible et rythmique des Cyprès

2.1 Chacun son tour, sans que les autres regardent, on voit comment ça résonne, on écoute notre tendance, puis on le dessine sur un calque

Discussion/calques (2:45:00)

Xavier :

Distendu dans les courbes, plus lent et contemplatif en haut des cyprès

Jen : les bancs sont comme des meubles en trop dans le salon

Urgence dans le 2^e escalier, sentiment qu'on ne peut pas s'arrêter

Montée est plus sacrée que la descente

Muret est comme un banc, découvert une fois sur la première plateforme

Appelle au mouvement continu, haut et bas

2.2 On refait la même chose, mais en accentuant tout, rapidité, tension, lenteur...

Xavier :

Jour 9 Représentation par la performance du ressenti et de la musicalité des Cyprès

Exercice 0 : Réchauffement

Exercice 1 : Étude de l'espace vécu / sensible

Anne : Nouvelle plateforme (ajustement pour que ce soit plus similaire avec l'original) change le rythme de la descente puisque ça ouvre une nouvelle possibilité

Musicalité devient moins marquante

Si elle n'était pas là, il y aurait une accélération avant les escaliers

« Quand la direction est claire, le rythme est plus évident/vient plus facilement
En marchant parallèlement au mur, la direction est donnée » - jour 7 exercice 0

Bryan : peut-être que la plateforme rend la direction moins claire puisqu'il y a un choix, en plus choix et hésitation vont pas mal toujours ensemble ?

Jen : intéressant que le rythme de la plateforme agit (neutralise) sur les autres parties
Décision/choix ralentit

Exercice 2 : Extrapolation et accentuation du ressenti dans un langage corporel (espace occupé)

2.1 Trouver un point initial

Espace occupé, plutôt qu'espace parcouru

S'accoter, s'asseoir

Noter sur les calques ce qui ressort, ce qui est ressenti dans les différentes parties

Jen et Bryan



2.2 Synthèse de 2-3 positions, mouvements, dynamo-rythmes

Jen

1. Couchée sur le muret – dynamo-rythme extrêmement lent
2. Assise les pieds sur le muret - moyen
3. Assise les pieds dans le vide - lent
4. Elle ne sent pas sur le muret - reste lent, mais plus rapide que position statique

Anne

1. Les cents pas, influencée par linéarité et hauteur, effet de balancement, rotation super lente, comme un vertige

Bryan

1. Couché sur le banc (collé au mur), absorbe l'inertie de l'objet en se fondant/s'écrasant dedans

Son corps et son rythme se mettent au diapason de l'objet

2. Debout sur le même banc : frontalité, massivité

Dynamo-rythme : raide, rotation à 90 degrés

Xavier

1. Assis dos à nous sur le banc collé au mur

Anne : positions induites par l'espace avant même le mouvement induit

Xavier : Bancs ne prêtent pas au mouvement, plutôt positions, puis mouvements sont comme des transitions entre les positions

Induit une **recherche de détente**, qui est impossible assis dessus

2. Assis à terre accoté dessus, permet la détente
3. En montant dessus tu deviens le maître du monde, sentiment d'assertion

Anne : combinons les propositions de Xavier et Bryan

2.3 Juxtaposition d'un espace occupé et d'un espace parcouru

Point de départ : les 2 sur le banc, dos à dos

Bryan se lève sur le banc, rotation 90 degrés

Xavier monte jusqu'au muret rapidement, puis le parcourt lentement

Bryan s'écrase sur le banc, inertie

Xavier s'accote au mur à l'extrémité du muret

Bryan se rassoit

Xavier s'assoit sur le muret

Les 2 retournent au banc de départ, puis Bryan reste tout seul

Anne : Bryan, nuances étaient bien tout seul, mais en duo, essayez de faire plus des déplacements en bloc

Xavier : à la fin je n'irais pas m'asseoir

Bryan : Est-ce qu'on peut résonner avec l'autre ? **Anne** : oui

Anne : simplifier, essentialiser, enlever l'aspect anecdotique, regards ça dérange, fait perdre l'essence

Regard devrait suivre le mouvement, pas être un mouvement

Garder ce qui est clair, musical, avec moins de quotidien, moins d'étapes

Sans trop se censurer

2.4 Prise 2 - Bryan et Xavier

Anne : essayons avec 3, chacun dans sa zone

2.5 Jen, Xavier et Bryan

3 espaces occupés (ou 2 occupés, 1 parcouru ?) en essayant d'épurer encore plus
Être le plus clair possible



Jen sur le muret, debout, en résonance à la verticalité du module
Xavier sur le banc collé au mur, assis, plus proche de l'essence du module
Bryan qui monte et descend les escaliers

Anne : un peu plus de relations entre les 3 ? Quelqu'un influence l'autre, tension, écho

2.6 Prise 2 - Jen, Xavier et Bryan – en écho/dialogue

Anne : changement des espaces de Xavier et Bryan

Jen, trop quotidienne dans la forme, déconstruit un peu plus, courbe ?

Moments intéressants :

Jen et Xavier face à face

Immobilité en même temps

Pour la prochaine

Xavier, un peu plus de tension dans le palier et ne pas regarder Bryan yeux dans les yeux quand vous êtes face à face

Jen, peut-être un moment diapason avec Xavier

2.7 Prise 3 - Jen, Xavier et Bryan – en écho

Exercice 3 : Retrait d'une partie d'un élément architectural des *Cyprès*

3.1 Étude de l'expérience sensible et rythmique de l'espace transformé

Jen et Xavier

Conclusion *Les cyprès*

A.S. : Bancs (cubes verts) ne se prêtent pas au mouvement, plutôt position, puis mouvements sont comme des transitions entre les positions; induit une **recherche de détente**
juxtaposition d'un espace occupé et d'un espace parcouru
processus de représentation par le corps : simplifier, essentialiser, enlever l'aspect anecdotique, regards ça dérange, fait perdre l'essence, regard devrait suivre le mouvement, pas être un mouvement, garder ce qui est clair, musical, avec moins d'anecdotique, moins d'étapes
Cyprès modifié : Plus dynamique dans le corps, plus tonique, rythme plus rapide, plus staccato, multidirectionnel, moins de suggestions de directions, les marches t'amènent vers le néant
Xavier anticipe que ce sera plus facile de jouer ensemble dans cet espace (car espace fragmenté), musicalité libre, éclectique, moins besoin d'être linéaire

Jour 10 Création d'une plastique animée à partir de la pièce musicale *Quatuor* d'Yves Daoust (utilisation des modules dans le processus de création)

Exercice. 1 Exploration pour chaque instrument d'un langage correspondant

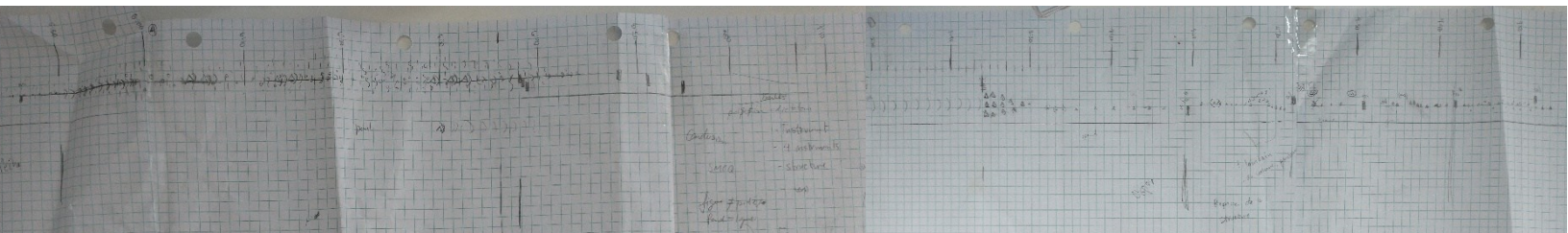
Deux propositions par interprète pour chaque note/élément : écho, caverne, pluie
Ils utilisent les modules dont ils ont besoin pour faire leurs mouvements
J'ai choisi cette pièce à cause de : pièce contemporaine (relecture du quatuor, de la musique classique), langage du point et de la ligne, langage du fond/ forme, la résonance, le ton, la pièce entière est construite de manière classique : on annonce le langage-développement-conclusion

Sol, Fa#, Mi -> points

Écho (du sol) -> ligne

Magnéto = chrono +32:30

Extrait de l'Analyse de la partition : à l'oreille et à partir d'une ligne de temps, j'ai noté tous les sons que je percevais, la hauteur de la note est représentée par la hauteur (axe y), les différents types de sons sont représentés par des formes géométriques, les résonances sont illustrées par les lignes horizontales, le volume sonore est illustré par la noirceur du trait. Une grille permet de préciser la ligne de temps.



1.1 Juste l'écho/la ligne (sol)

Discussion

Bryan : course englobante

Jen : utilise lignes au sol, idée de soutenir les notes en étant au sol

Base de la pyramide

En écoutant l'écho, c'est contre-intuitif de ne pas faire les notes

1 personne fait le sol et son écho et les autres font les autres notes

Camille : le 2^e : bas niveau, bras écartés, aux aguets, idée d'englober

Le premier : évoquait plutôt la tension

Xavier : le premier : glissait tout le pied au sol, extrême lenteur, fait apparaître la surface au sol

2^e : couché, essaie de créer la tension, s'étirer le plus possible

1.2 Juste les grottes + modules



Discussion/Propositions

Xavier :

1. Cube = espace confiné
2. Plateforme = tomber sur chaque son

Camille :

1. Colonne + bloc : désarticulé, déconstruction, effondrement, essaie de se lever mais ça ne marche pas, pognée dans un coin, anxiété, maladresse, inconfort
2. Escaliers bleus

Bryan :

1. Sous la table : dans le ventre de ma mère
2. Sur la table : essaie d'écouter la résonance, fait partie de la masse

Jen : Les 2 bancs : appellent à essayer différentes positions, différents niveaux, espace restreint, pour s'asseoir, mais oppressant

Anne : rappelez-vous d'**être la musique**, pas jouer l'atmosphère
Vous êtes la grotte, pas un être humain dans la grotte ou le sentiment de la grotte

1.3 Sans la trame sonore, **Virginie au piano**

Différentes hauteurs de notes, avec le même instrument, comment ça se traduit dans l'espace

1.3.1 sur les notes

1.3.2 sur l'écho



Discussion

Propositions écho (2 chaque)

Xavier :

1. Au début glissement, mais finalement *lean in* est mieux
2. Appuyé contre le mur : main en haut, milieu et fesses = 3 notes

Jen :

1. Chaque marche est une note (sol est la plus basse)
2. Inverse, plancher = note plus aiguë -> étrange

Camille :

1. Note aiguë = chercher le plus loin, note 2 plus penchée, note 3 en dessous
Notes dans les niveaux du corps
2. Assis sur les rebords... mène pas à grand-chose

Bryan :

1. Dans l'espace parcouru : notes dans l'effondrement
2. Notes donnent l'impulsion de toucher au ciel

1.4 Poulies

Trajectoire, niveaux, espaces, 3 propositions :

Jen :

1. Roule sur les murs avec des obstacles

Camille :

2. Debout sur la table

Bryan :

2. Roule sur le mur, mauvais sentiment

Xavier :

2. Toucher le mur à différents endroits

1.5 Juste la pluie

Trajectoire, niveaux, espace

Modules

1.5.1 Proposition 1 : modules



1.5.2 Proposition 2 : modules

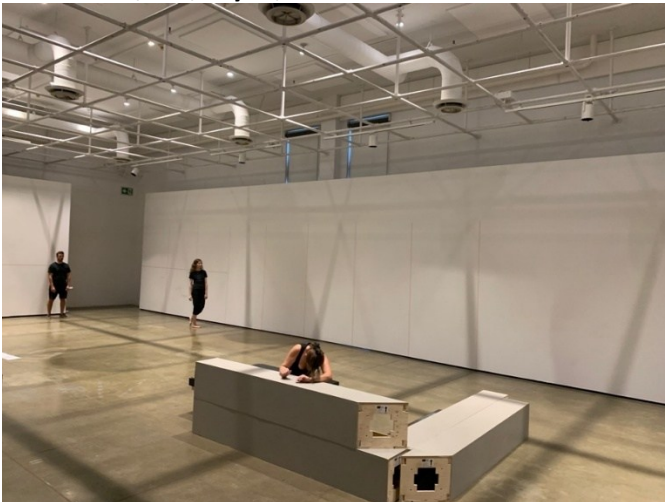


1.5.3 Proposition 3 : marches



Exercice 2 : Chorégraphie et mise en espace architectural de la plastique animée (à partir des explorations (mouvement versus sons/instrument), j'ai fait un choix pour chaque son/élément sonore, puis, j'ai décidé comment ceux-ci allaient dialoguer ensemble)

2.1 Camille, Jen, Bryan, chacun une note



Bryan fait les points/notes

Jen fait les échos

Camille dans la grotte

Anne :

Jen -> plus de tension

Camille -> essaie d'utiliser tout éventuellement

Bryan : comme dans une boîte transparente, je ne peux pas résonner, mais je suis avec eux, je marque et elles résonnent

2.2 Ajout de la pluie (Bryan)

Comment l'ajouter ? Marches/escaliers ?

Bryan : 4 pattes ? Comme une araignée/coquerelle

Jen : blocs disposés à intervalles égaux ?

Anne : gardons l'idée de l'araignée

(JUSTE LA PLUIE)

2.2.1 Pluie qui débarque

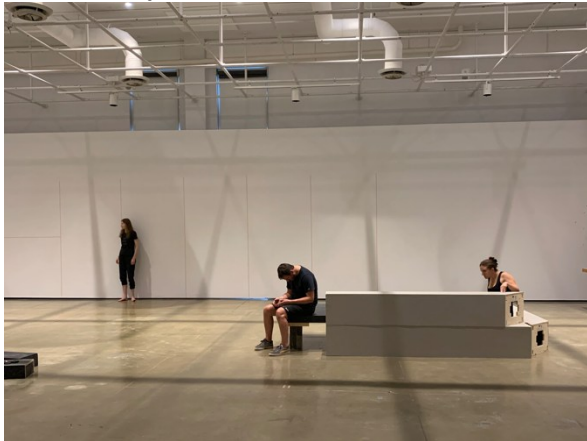
- a. Tous embarquent en même temps
- b. Une personne en premier (Jen), puis les autres arrivent une fois que la pluie commence vraiment à tomber

Anne : vous faites aussi les poulies en même temps

Jen : difficile d'imaginer un groupe de poulies, pluie plus importante

Anne : même quand on l'écoute, les poulies sont comme un détail dans l'impression générale

2.2.2 Pluie qui s'anime



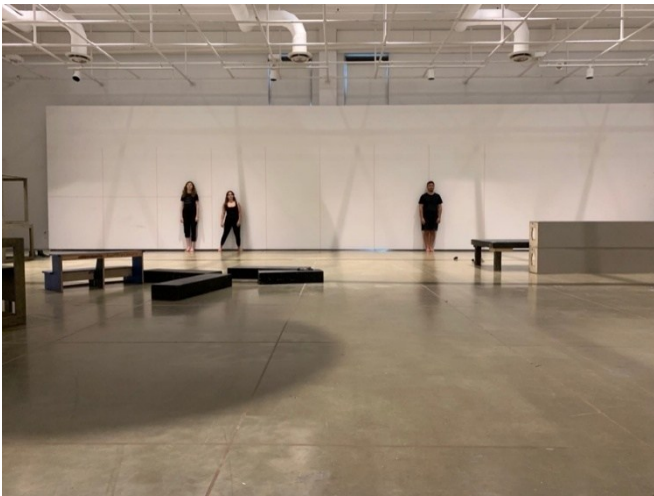
- a. En imaginant qu'il y ait 7-8 interprètes, chacun commence et reste au même endroit (sauf Jen)
- b. Moins de personnages, mouvements désarticulés un à la fois, chacun reste à son spot
- c. Encore, avec Camille en grotte et les autres en pluie
- d. La pluie (Jen, Camille, Bryan) sur le mur, juste sur les niveaux (mouvement seulement dans les genoux)

Juxtaposition : entre la grotte et la pluie

Jen : peut-être devrait-elle pas être dans la grotte ?

Anne : contre le mur ?

=> puis avec la pluie et la grotte :



Discussion

Anne : grotte est claire, position de Bryan aussi, reste Jen et sa relation avec Bryan à définir

2.3 Jen et Bryan

2.3.1 Changement de note – changement de direction

90° seulement

2.3.2 Changement de note – accélération

2.4 Tout le monde

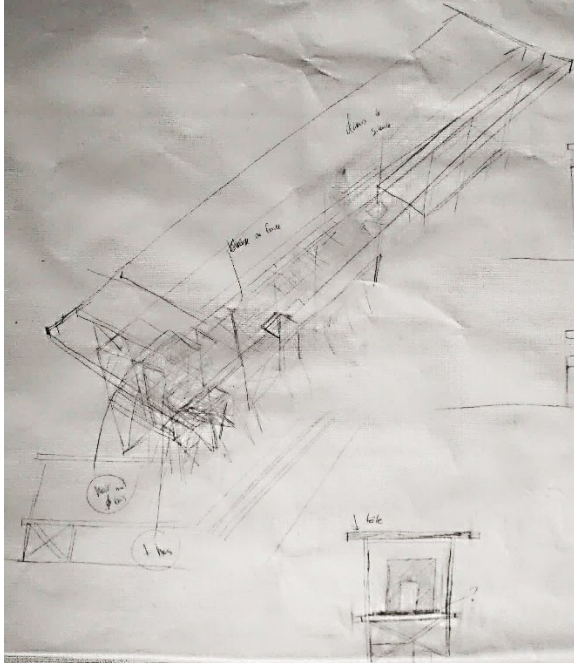
Bryan - Mur

Camille - Grotte

Jen - Marche le long du mur

Virginie et Beatriz - Pluie

Jour 11 Esquisses des propositions d'espace architectural en résonance de *Quatuor*



Matérialisation des différents sons/instruments :

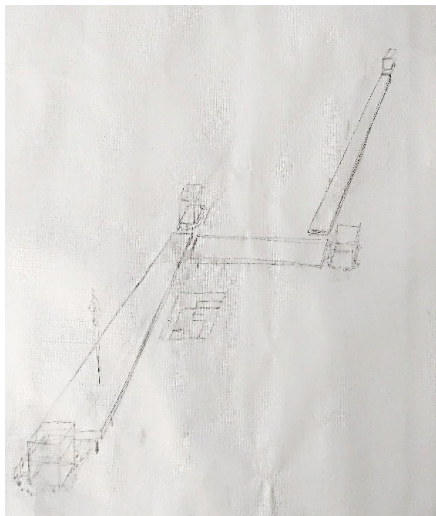
Grottes : au r-d-c, espaces pour s'asseoir, luncher, estrades faites d'une matérialité qui peut produire des sons creux. Les grottes sont perceptibles visuellement en partie de l'étage supérieur de déambulation. Elles sont entendues plus que vues.

Les 3 notes : Matérialisées par la cage d'escalier qui émerge du r-d-c et ponctuent le début du parcours à l'étage sous le toit.

L'écho : matérialisé par la forme linéaire de la promenade, une structure comme un quai qui s'élance vers le paysage ; accentué par le toit qui résonne au-delà de l'espace occupé.

Les poulies : matérialisées par les éléments verticaux de la structure qui traversent en verticalité les espaces.

Fonction ? Installation pour observer le paysage ? Promenade d'une exposition ?



Matérialisation des différents sons/instruments :

Grottes : matérialisées par des cavités dans le sol (des genres de caissons enfouis dans un marécage, incite au jeu) et/ou des embarcations...

Les 3 notes : matérialisées par des volumes qui ponctuent la promenade et induisent un changement de direction dans le parcours (essayer la même chose mais non orienté)

L'écho : matérialisé par la forme linéaire de la promenade, du quai

Les poulies : absentes dans cette proposition

Fonction ? Installation pour observer le paysage, se promener sur les eaux, etc.

L'espace entre les quais oblige le sujet à sauter et donc se propulser vers l'autre quai, ce qui nécessite davantage d'énergie (les volumes sont peut-être dans ce cas superflus)

Les deux propositions sont illustratives, ce sont des plastiques animées architecturales. Les deux propositions s'éloignent de l'idée de socle d'Appia pour proposer des plateformes plus dynamiques pour le sujet (plateformes surélevées par des pattes; vides, interprétation, sonorité, etc.). On retrouve davantage de similarités au niveau du vocabulaire formel dans la 2^e proposition.

Dans les deux cas, la fonction est venue par après.

Jour 12 Chorégraphie et mise en espace architectural de la plastique animée du *Quatuor* (essai 2)

Exercice 1: Chorégraphie et mise en espace architectural de la plastique animée du *Quatuor* (essai 2)

2.1 Début et milieu – Laurence, Bryan, Xavier, Jen, Anne

3:30-4:50

Xavier -> grotte

Bryan -> points

Jen -> écho

Laurence -> pluie

Anne -> pluie

Écho vient épouser/encercler

Plusieurs grottes

Changer de direction à chaque note

Conclusion jour 12

A.S. : ce mode création architecturale ne semble pas être une bonne piste... Les résultats s'éloignent de l'architecture d'Appia...

BIBLIOGRAPHIE

- 4757755 (2013, 17 novembre). *Peter Zumthor Presence in architecture, seven personal observations* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MBKcmspiVsY>
- Adcock, C., Ammann, J.-C., Diacono, M., et Krupp, E. C. (1987). *Mapping spaces: A topological survey of the work by James Turrell*. Peter Blum Edition.
- Amblard, J. (2019). *Arvo Pärt. Éléments de style*. <https://hal.science/hal-02314496/document>
- Amphoux, P., Chelkoff, G., et Thibaud, J.-P. (dir.). (2004). *Ambiances en débat*. À la croisée.
- Anderson, R. (2016). Adolphe Appia and the eurhythmic promise of Hellerau. *Bauhaus*, (8): Movement, 94-99.
- Anderson, R. (2017, décembre). The Appian way. *AA Files*, 75, 163-182.
- Anderson, R. (2019). *Adolphe Appia: "Luminous – Very luminous"*. Drawing Matter. <https://drawingmatter.org/adolphe-appia-luminous-very-luminous/>
- Anderson, R. (2020). Revelatory Earth: Adolphe Appia and the prospect of a modern sacred. Dans R. Anderson et M. Sternberg (dir.), *Modern architecture and the sacred: Religious legacies and spiritual renewal* (p. 181-195). Bloomsbury.
- Appia, A. (1983a). Götterdämmerung. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 1, p. 214-254). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1983b). La mise en scène du drame wagnérien. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 1, p. 261-284). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1895)
- Appia, A. (1983c). Notes de mise en scène für den Ring des Nibelungen. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 1, p. 109-117). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1954)
- Appia, A. (1983d). Ondine. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 1, p. 321-354). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1983e). Siegfried. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 1, p. 169-213). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1983f). Walküre. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 1, p. 124-168). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986a). À propos d'éclairage. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 243-244). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986b). Comment réformer notre mise en scène. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 347-352). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1904)

- Appia, A. (1986c). Décors d'Adolphe Appia de Hellerau (trad. réd.). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 292). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1913)
- Appia, A. (1986d). Drame. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 400-401). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986e). Ein neues Kunstmaterial. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 356-360). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986f). Encore un mot sur la représentation japonaise (trad. réd.). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 333-334). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1902)
- Appia, A. (1986g). Idées pour un drame en musique. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 397-399). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986h). Introduction à mes notes personnelles. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 410-414). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986i). Les maîtres chanteurs de Nuremberg. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 249-265). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986j). Mise en scène de *Parsifal*. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 276-282). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1914)
- Appia, A. (1986k). La musique et la mise en scène. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 43-208). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1899)
- Appia, A. (1986l). Plantation. Praticables (extrait). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 241-242). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986m). Résumé historique. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 236-240). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1986n). La salle du Prinzregenten-Theater (trad. réd.). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 316-327). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1902)
- Appia, A. (1986o). Trois décors pour *Parsifal*, *Siegfried* et le Rocher des Walkyries (trad. réd.). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 288-291). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1909)
- Appia, A. (1986p). Trois projets de décors pour *Parsifal*. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 283-286). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1908)
- Appia, A. (1988a). Au spectateur. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 505-506). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1917)
- Appia, A. (1988b). L'avenir du drame et de la mise en scène. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 335-338). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1954)

- Appia, A. (1988c). De Monsieur Adolphe Appia. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 489-490). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1908)
- Appia, A. (1988d). Du costume pour la gymnastique rythmique. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 154-165). L'âge d'homme. (Publication originale en 1912)
- Appia, A. (1988e). En écoutant l'orgue à Saint-Pierre. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 503-504). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1914)
- Appia, A. (1988f). Le geste de l'art. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 439-476). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1988g). La gymnastique rythmique et la lumière. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 166-168). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1932)
- Appia, A. (1988h). La gymnastique rythmique et le théâtre. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 146-153). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1912)
- Appia, A. (1988i). La musique et le décor (trad. réd.). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 238-241). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1914)
- Appia, A. (1988j). Notes sur le théâtre. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 61-69). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1908)
- Appia, A. (1988k). L'œuvre d'art vivant. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 357-411). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1921)
- Appia, A. (1988l). L'origine et les débuts de la gymnastique rythmique. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 140-145). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1911)
- Appia, A. (1988m). Préface à l'édition anglaise de *Musik und inscenierung*. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 331-334). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1963)
- Appia, A. (1988n). Quelques pensées et citations. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 491-492). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1934)
- Appia, A. (1988o). Retour à la musique. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 32-34). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1906)
- Appia, A. (1988p). Style et solidarité. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 70-72). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1909)
- Appia, A. (1992a). L'ancienne attitude. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 102-105). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992b). L'art vivant et le théâtre (trad. G. Conio). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 208-215). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1925)

- Appia, A. (1992c). Art vivant ou nature morte. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 62-68). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1921)
- Appia, A. (1992d). Cahier de Jean Mercier pour *Tristan et Isolde* / Régie. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Œuvres complètes* (t. 4, p. 243-246). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992e). Conférence américaine. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 494-497). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992f). Conférence pour Zurich. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 472-478). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992g). L'enfant et l'art dramatique. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 517-523). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1923)
- Appia, A. (1992h). Essai sur un problème dangereux. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 113-121). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992i). Expériences de théâtre et recherches personnelles. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 36-56). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992j). Formes nouvelles. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 106-112). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992k). « L'homme est la mesure de toutes choses » (Protagoras). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 219-224). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1953)
- Appia, A. (1992l). Introduction. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 498-500). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1958)
- Appia, A. (1992m). Iphigénie en Tauride. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 442-448). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992n). La mise en scène et son avenir. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 72-86). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1955)
- Appia, A. (1992o). Mise en scène pour *Prométhée* d'Eschyle. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 368-370). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992p). Monumentalité. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 142-156). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1953)
- Appia, A. (1992q). Le problème d'une scène stylisée pour les œuvres de Richard Wagner (trad. réd.). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 479-481). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1925)
- Appia, A. (1992r). Réflexions sur l'espace et le temps. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 225-228). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1958)

- Appia, A. (1992s). Richard Wagner et la mise en scène. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 469-471). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1956)
- Appia, A. (1992t). Siegfried. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 310-314). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992u). Le sujet. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 134-141). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992v). Tristan et Iseult. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 237-242). L'Âge d'homme.
- Appia, A. (1992w). Tristano e Isotta à la Scala. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 247-248). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1924)
- Appia, A. (1992x). Walküre, esquisse de scénario. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4, p. 295-309). L'Âge d'homme.
- [Appia, A.], et Bonifas, H. C. (1988). Le temps viendra... Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 493-502). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1913)
- Appia, A., et Odier, H. (1988). L'expérience du rythme. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 35-39). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1906)
- Arbib, M. (2015). Toward a neuroscience of the design process. Dans S. Robinson et J. Pallasmaa (dir.), *Mind in architecture: Neuroscience, embodiment, and the future of design* (p. 75-98). MIT Press.
- Ardenne, P., et Polla, B. (dir.). (2011). *Architecture émotionnelle, matière à penser*. Le Bord de l'eau.
- Audet, R. (2020, novembre). Saisir l'œuvre numérique sous tous ses états : modalités éditoriales, lectorales et performatives dans l'enseignement des œuvres numériques. *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, 12. <https://doi.org/10.7202/1073680ar>
- Augoyard, J.-F. (1979). *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Seuil.
- Augoyard, J.-F., et Torgue, H. (1995). *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Parenthèses.
- Bablet, D. (1983). Introduction générale : Adolphe Appia. Art, révolte et utopie. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 1, p. 1-30). L'Âge d'homme.
- Bablet, D., et Bablet, M.-L. (1981). *Adolphe Appia, 1862-1928 : acteur, espace, lumière* [catalogue d'exposition]. L'Âge d'homme.
- Bablet-Hahn, M. L. (dir.). (1983). *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 1). L'Âge d'homme.
- Bablet-Hahn, M. L. (dir.). (1986a). *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2). L'Âge d'homme.
- Bablet-Hahn, M. L. (1986b). Autour de Parsifal, *La Musique et la mise en scène*. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 266-275). L'Âge d'homme.

- Bablet-Hahn, M. L. (1986c). Aux sources du théâtre moderne, *La Musique et la mise en scène*. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 3-33). L'Âge d'homme.
- Bablet-Hahn, M. L. (dir.). (1988a). *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3). L'Âge d'homme.
- Bablet-Hahn, M. L. (1988b). Hellerau. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 92-130). L'Âge d'homme.
- Bablet-Hahn, M. L. (1988c). Les « visions » de 1909. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 77-91). L'Âge d'homme.
- Bablet-Hahn, M. L. (dir.). (1992). *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 4). L'Âge d'homme.
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace* (3^e éd.). Presses universitaires de France.
- Bachmann, M.-L. (1984). *La rythmique Jaques-Dalcroze : une éducation par la musique et pour la musique. À la baconnière*.
- Bakeroot, W. (2021). *Musicothérapie active. Rebâtir le temps de la mémoire*. Dunod.
- Baltanas, J. (2005). *Le Corbusier, Parcours*. Parenthèse.
- Barbaras, R. (2003). *Vie et intentionnalité. Recherches phénoménologiques*. Vrin.
- Barr, A. H., Jr. (1995). Preface. Dans H.-R. Hitchcock et P. Johnson, *The international style: Architecture since 1922* (p. 27-32). W. W. Norton & Company. (Publication originale en 1932).
- Barragan, L. (1980). *The Hyatt Foundation. The Pritzker Architecture Prize 1980*, discours prononcé le 3 juin 1980 à l'occasion de la réception du prix Pritzker, Archives Fondation de Arquitectura Tapatia Luis Barragán, Guadalajara.
- Baudelaire, C. (2015). La mort des amants. Dans *Les fleurs du mal* (p. 293-296). J'ai lu. (Publication originale en 1857)
- Beacham, R. C. (1987). *Adolphe Appia: Theatre artist*. Cambridge University Press.
- Beacham, R. C. (1993). *Adolphe Appia: Texts on theatre*. Routledge.
- Beacham, R. C. (1994). *Adolphe Appia: Artist and visionary of the modern theatre*. Harwood Academic Publishers.
- Beacham, R. C. (2012). 'Anonymity is the essence': In search of Adolphe Appia. *New Theatre Quarterly*, 28(2), 143-162.
- Beacham, R. C., De Michelis, M., Dreier, M., Giertz, G., Gubler, J., Zutter, J., et Musée cantonal des beaux-arts. (1992). *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale : dessins et esquisses de décors* [Catalogue d'exposition]. Éditions Payot.
- Bergson, H. (1889). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Félix Alcan.

- Bernard, M. (1995). *Le corps*. Seuil.
- Bershanski, N., et Pivot Films inc. (réal.). (©2021). *Victoria, la transmission du rôle* [Vidéo]. <https://espaceperreault.ca/fr/collection/victoria-la-transmission-du-role/>
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Odile Jacob.
- Berthoz, A., et Petit, J.-L. (2006). *Phénoménologie et physiologie de l'action*. Odile Jacob.
- Böhme, G. (2013, 10 février). The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres. *Ambiances*. <https://doi.org/10.4000/ambiances.315>
- Böhme, G. (2017). *Atmospheric architectures: The aesthetics of felt spaces* (A.-Chr. Engels-Schwarzpaul, dir. et trad.). Bloomsbury.
- Böhme, G. (2018). L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique? (M. Le Calvé, trad.). *Communications*, (102), 25-49.
- Boissière, A. (2014). *Musique mouvement*. Éditions Manucius.
- Boissière, A. (2017). L'espace acoustique, ou le sentir lui-même. À partir d'Erwin Straus. *Phantasia*, 5, 8-18. <https://doi.org/10.25518/0774-7136.560>
- Bottineau, D. (2011). Parole, corporéité, individu et société : l'*embodiment* entre le représentationnalisme et la cognition incarnée, distribuée, biosémiotique et enactive dans les linguistiques cognitives. *Intellectica*, (56), 187-220. <https://doi.org/10.3406/intel.2011.1152>
- Boudon, P. (1977). *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*. Dunod.
- Bourdeilh, É. (2010). *L'expérience du voyageur esthète et philosophe* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/3113/1/M11475.pdf>
- Breuvart, J.-M. (2003). *Que cachent nos émotions?* L'harmattan.
- Britton, J. (dir.). (2013). *Encountering ensemble*. Bloomsbury.
- Buisson, E., Chastanier, F., Marrey, G., et Zannad, M. (2025, janvier). Manifeste pour l'enseignement du dessin à la main en école d'architecture. *AA*, (463). <https://www.larchitectureaujourd'hui.fr/manifeste-dessin-main-ecole-architecture/>
- Careri, F. (2013). *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique* (J. Orsoni, trad.). Actes Sud.
- Cassou, J. (dir.). (1979). *Encyclopédie du symbolisme : peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*. Somogy.
- Cauquelin, A. (1986). *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art*. Aubier.
- Cauquelin, A. (2010). *Le fragment comme totalité, une métaphore architecturale*. DPEA Architecture & Philosophie. Récupéré le 18 mars 2025 de <https://dpea-archi-philo.over-blog.com/pages/Le-fragment-comme-totalite-une-metaphore-architecturale-par-anne-cauquelin-4139117.html>

- Cazal, R. (2017). Heinrich Wölfflin et Wilhelm Worringer, Erwin Straus et Henri Maldiney : pour une esthétique du vertige en architecture. *Phantasia*, 5, 19-37. <https://doi.org/10.25518/0774-7136.596>
- Charcosset, J.-P. (2010). Vers l'ouverture, Maldiney phénoménologue? *Transversalités*, (113), 161-173. <https://doi.org/10.3917/trans.113.0161>
- Charcosset, J.-P. (dir.). (2012). *Henri Maldiney : penser plus avant... Actes du colloque de Lyon, 13 et 14 novembre 2010*. Éditions de la Transparence.
- Chesaux, R. (1988). Adolphe Appia et l'Art dramatique de demain. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 309-312). L'Âge d'homme. (Publication originale en 1917)
- Ching, F. D. K. (1996) *Architecture: Form, space, and order* (2^e éd.). John Wiley & Sons.
- Cléro, J.-P. (2000). *Théorie de la perception. De l'espace à l'émotion*. Presses Universitaires de France.
- Cohen, J.-L. (dir.). (1997). *Les années 1930 : l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*. Éditions du Patrimoine.
- Collins, G. (2006). *Architectural drawing*. Wiley.
- Collot, M. (2014). *Pour une géographie littéraire*. Éditions Corti.
- Conan, M. (1990). *Concevoir un projet d'architecture*. L'Harmattan.
- Copeau, J. (1991). *Journal 1901-1915 / 1916-1948* (2 vol.). Seghers.
- Coulton, J. J. (1977). *Ancient Greek architects at work: Problems of structure and design*. Cornell University Press.
- Craig, G. (1968). *The actor and the supermarionette*. Routledge.
- Craig, P. E. (1978). *The heart of the teacher: A heuristic study of the inner world of teaching*. Ann Arbor.
- Cuahonte de Rodriguez, M. L. (2003). *Mathias Goeritz (1915-1990) : l'art comme prière plastique*. L'Harmattan.
- Damásio, A. (1995). *L'erreur de Descartes. La raison des émotions* (M. Blanc, trad.). Odile Jacob.
- Damásio, A. (2003). *Looking for Spinoza: Joy, sorrow and the feeling brain*. Hartcourt.
- Da Silva-Charrak, C. (2005). *Merleau-Ponty. Le corps et le sens*. Presses Universitaires de France.
- Davis Van Wick, J. (1992). Working with Appia = Le travail avec Appia. Dans M. L. Bablet-Hahn, dir., *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 394-399). L'âge d'homme. (Publication originale en 1924)
- Decroux, E. (1963). *Paroles sur le mime*. Gallimard.

- Delorme, A. (2003). L'organisation perceptive. Dans A. Delorme et M. Flückiger (dir.), *Perception et réalité. Une introduction à la psychologie des perceptions* (p. 225-246). Gaëtan Morin.
- Delorme, A., et Flückiger, M. (dir.). (2003). *Perception et réalité. Une introduction à la psychologie des perceptions*. Gaëtan Morin.
- Descartes, R. (1992). *Méditations métaphysiques. Objections et réponses*. Flammarion. (Publication originale en 1641).
- Deshayes, C., et Tufano, A. (2019). Le fragment : entre instant *t* de la conception et pensée en latence. Dans K. Zreik (dir.), *Les temps de la conception* (p. 145-155). Europa productions.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Balch & Company.
- Diderot, D., et d'Alembert, J. L. R. (1751-1772). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (17 vol.). Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand.
- Didi-Huberman, G. (2002). Grisaille. *Vertigo*, 23(1), 28-38.
- Dufrenne, M. (1967). *Esthétique et philosophie* (vol. 1). Klincksiek.
- Dufrenne, M. (2004). Préface. Dans P. Sansot, *Poétique de la ville* (p. 11-13). Payot et Rivages.
- Duplay, C. (1982). *Méthode illustrée de création architecturale*. Le Moniteur.
- Dupond, P. (2001). *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Éllipse.
- Dusigne, J.-F. (1997). *Le théâtre d'art, aventure européenne du xx^e siècle*. Éditions Théâtrales.
- Einstein, C. (2019). *Vivantes figures* (I. Kalinowski, trad.). Rue d'Ulm.
- Eiguer, A. (2004). *L'inconscient de la maison*. Dunod.
- Eusébio, C., Carneiro, M. J., et Mano da Silva Gomes, J. M. (2020). Residents' perceptions of music festival impacts: The role of social interaction. Dans D. Gursoy, R. Nunkoo et M. Yolal (dir.), *Festival and Event Tourism Impacts* (p. 117-138). Routledge.
- Fagniez, G. (2013). Présentation. En deçà et au-delà de l'Europe. *Philosophie*, (116), 3-12.
- Fanlt, L. (1913). La lumière de l'*Orphée* dans 1913. Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 3, p. 216-217). L'Âge d'homme.
- Freeman, W. (2000). Emotion is Essential to All Intentional Behaviors. Dans D. Lewis et I. Granic (dir.), *Emotion, Development and Self-Organisation: Dynamic Systems Approaches to Emotion and Development* (p. 209-235). Cambridge University Press.
- Gaubert, J. (2014). En marchant rue du faubourg du Temple. Dans C. Younès et X. Bonnaud (dir.), *Perception / architecture / urbain* (p. 51-63). Infolio.

- Gilsoul, N. (2009). *L'architecture émotionnelle au service du projet. Étude du fonctionnement des mécanismes dans l'œuvre de Barragan (1940-1980)* [Thèse de doctorat, AgroParisTech]. <https://www.scribd.com/doc/130897292/Gilsoul-2009-ArchitectureEmotionnelle>
- Goethe, J. W. (1973). *Le traité des couleurs* (H. Bideau, trad.). Triades. (Publication originale en 1810)
- Gordon, E. (1915). *The art of the theatre*. Knopf.
- Granarolo, P. (2025). Philosophie (notions de base). Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 14 juillet 2025 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/philosophie-notions-de-base/>
- Hall, E. T. (1971). *La dimension cachée*. Éditions du Seuil.
- Hautbois, X. (2014). Le modèle organique dans son acception esthétique, scientifique et musicale. Dans I. Cazalas et M. Froidefond (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain* (p. 47-58). Presses universitaires de Strasbourg.
- Heidegger, M. (1959). *An introduction to metaphysics* (R. Manheim, trad.). Yale University Press.
- Heidegger, M. (1962). Hölderlin et l'essence de la poésie (F. Dastur, trad.). Dans *Approche de Hölderlin* (p. 66-72). Gallimard. (Publication originale en 1944)
- Heidegger, M. (1980a). Bâtir habiter penser (F. Dastur, trad.). Dans *Essais et conférences* (p. 170-193). Gallimard. (Publication originale en 1951)
- Heidegger, M. (1980b). L'homme habite en poète (F. Dastur, trad.). Dans *Essais et conférences* (p. 224-248). Gallimard. (Publication originale en 1951)
- Hölderlin, F. (1967). *Œuvres* (P. Jaccottet, dir.). Gallimard.
- Hull, J. (1990). *Touching the rock: An experience of blindness*. Vintage.
- Huneman, P., et Kulich, E. (1997). *Introduction à la phénoménologie*. Armand Collin.
- Huygen, J.-M. (2008). *La poubelle et l'architecte*. Actes Sud.
- Jaques-Dalcroze, É. (1965). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Foetisch Frères. (Publication originale en 1920)
- Jaques-Dalcroze, M. (2019). La rythmique comme école de la liberté. *Passé simple*, (50), 2-7.
- Johnson, M. L. (2007). *The meaning of the body: Aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press.
- Johnson, M. L. (2015). The embodied meaning of architecture. Dans S. Robinson et J. Pallasmaa (dir.), *Mind in architecture: Neuroscience, embodiment, and the future of design* (p. 33-50). MIT Press.
- Jonas, H. (2001). *Le phénomène de la vie. Vers une biologie philosophique* (D. Lories, trad.). De Boeck. (Publication originale en 1966)

- Kant, E. (2001). *Critique de la raison pure* (A. Tremesaygues et B. Pacaud, trad). Presses universitaires de France. (Publication originale en 1781)
- Klages, L. (1923). *Vom Wesen des Rhythmus*. Verlag Johann Ambrosius Barth.
- Kruft, H.-W. (1994). *A history of architectural theory*. Cambridge University Press.
- Lakoff, G., et Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Larthomas, J.-P. (1989). La question de la répétition dans *Être et Temps*. Dans J.-P. Cometti et D. Janicaud (dir.), « *Être et Temps* » de Martin Heidegger : questions de méthode et voies de recherche (p. 15-205). Sud.
- Lavirotte, J. (1921). *Les décors de théâtre*. Éditions G. Crès.
- Le Breton, D. (2012). *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*. Métailié.
- Le Breton, D. (2014). Marcher la ville. Dans T. Paquot (dir.), *L'esprit des villes 2014* (p. 93-102). Infolio.
- Lefèvre, J. (1894). *L'électricité au théâtre*. A. Grelot.
- Leroi-Gourhan, A., et Rocquet, C.-H. (1982). *Les racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Belfond.
- Lévêque, J. (1989). *Le fragment 1, suivi de Politique et ontologie*. Osiris.
- Lévinas, E. (2025). Totalité. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 21 mai 2025 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/totalite/>
- Loos, A. (2015). *Ornement et crime : et autres textes* (S. Cornille et P. Ivernel, trad.). Rivages.
- Lynch, K. (1960). *L'image de la cité* (M.-F. Vénard et J.-L. Vénard, trad.). Dunod.
- Maldiney, H. (1964). La Fondation Marguerite et Aimé Maeght à Saint Paul. *Derrière le miroir*, (148).
- Maldiney, H. (1973). *Regard parole espace*. L'Âge d'homme.
- Maldiney, H. (1993). *L'art, l'éclair de l'être*. Les Éditions du Cerf.
- Maldiney, H. (1994). Esquisse d'une phénoménologie de l'art. Dans E. Escoubas et B. Giner (dir.) *L'art au regard de la phénoménologie* (p. 195-250). Presses universitaires du Mirail.
- Maldiney, H. (1997). La fondation Maeght à Saint-Paul de Vence. Dans *Avènement de l'œuvre* (p. 9-47). Théétète Éditions.
- Maldiney, H. (2004). Daseinanalyse : phénoménologie de l'existant? Dans P. Fédida et M. Wolf-Fédida (dir.), *Phénoménologie, psychiatrie, psychanalyse* (p. 93-112). Le Cercle herméneutique.
- Maldiney, H. (2007). Entretien. Dans *Philosophie, art et existence* (p. 184-185). Cerf.

- Maldiney, H. (2007). *Penser l'homme et la folie*. Éditions Jérôme Million.
- Maldiney, H. (2010). *Ouvrir le rien, l'art nu*. Encre marine.
- Maldiney, H. (2012). Sur le vertige. Dans J.-P. Charcosset (dir.), *Henri Maldiney : penser plus avant... Actes du colloque de Lyon, 13 et 14 novembre 2010* (p. 13-15). Éditions de la Transparence.
- Mallarmé, S. (1891) M. Stéphane Mallarmé. Dans J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (p. 55-65). Bibliothèque Charpentier. Récupéré le 15 juillet 2025 de https://fr.wikisource.org/wiki/Enquête_sur_l'évolution_littéraire/Texte_entier
- Mallgrave, H. F. (2015). "Know thyself": Or what designers can learn from the contemporary biological sciences. Dans S. Robinson et J. Pallasmaa (dir.), *Mind in architecture: Neuroscience, embodiment, and the future of design* (p. 9-32). MIT Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- Matisse, H. (1972). *Écrits et propos sur l'art*. Hermann.
- Maughan, W. (1912). *Papermaking in the modern world*. Sir Isaac Pitman & Sons.
- McGilchrist, I. (2015). Tending to the world. Dans S. Robinson et J. Pallasmaa (dir.), *Mind in architecture: Neuroscience, embodiment, and the future of design* (p. 99-122). MIT Press.
- Merin, G. (2013, 10 novembre). *Peter Zumthor: Seven personal observations on Presence in architecture*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/452513/peter-zumthor-seven-personal-observations-on-presence-in-architecture>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *L'œil et l'esprit*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Sens et non-sens*. Gallimard
- Merleau-Ponty, M. (1966). La métaphysique dans l'homme. Dans *Sens et non-sens* (5^e éd., p. 145-172). Éditions Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Le primat de la perception*. Éditions Verdier. (Publication originale en 1947)
- Merlin, P., et Choay, F. (2000). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* (3^e éd.). Presses Universitaires de France.
- Moréas, J. (1886, 18 septembre). Un manifeste littéraire. *Le Figaro, Supplément littéraire*, (38), 150-151. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f1.item>
- Mouchet, L. (réalis.). (1989). *Adolphe Appia, le visionnaire de l'invisible* [Film]. CSS Production.
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. Sage.

- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli.
- Norden, H. (1964). Proportions in music. *Fibonacci Quarterly*, 2(3), 219-222.
<https://doi.org/10.1080/00150517.1964.12431497>
- Onfray, M. (2007). *Théorie du voyage : poétique de la géographie*. Librairie générale française.
- Pailler, J.-J. (2004). Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions, d'Antonio R. Damasio. *Revue française de psychosomatique*, 25(1), 165-172.
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses* (3^e éd.). Wiley.
- Pallasmaa, J. (2010). *Le regard des sens* (M. Bellaigue, trad.). Éditions du Linteau.
- Pallasmaa, J. (2013a). *La main qui pense : pour une architecture sensible* (É. Schelstraete, trad.). Actes Sud.
- Pallasmaa, J. (2013b). Towards a neuroscience of architecture: Embodied mind and imagination. Dans P. Tidwell (dir.), J. Pallasmaa, H. F. Mallgrave et M. Arbib, *Architecture and neuroscience* (p. 5-22). Tapio Wirkkala–Rut Bryk Foundation.
- Pallasmaa, J., Holl, S., et Pérez-Gomez, A. (2006). *Questions of perception: Phenomenology of architecture* (2^e éd.). A+U Publishing Co.
- Palmer, S. (2013). *Light: Readings in theatre practice*. Palgrave Macmillan.
- Palmer, S. (2015). A "chorégraphie" of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn. *Theatre & Performance Design*, 1(1-2), 31-47.
- Paquin, L.-C. (2017). *Méthodologie de la recherche création* [Notes de cours]. Université du Québec à Montréal, École des médias. https://lcpaquin.com/MethoRC_notes_de_cours.pdf
- Paquot, T. (2016). *Un philosophe en ville* (2^e éd.). Infolio.
- Parenteau, R. (2018). *La matière comme générateur d'expérience au sein des espaces intérieurs : Peter Zumthor et l'esthétique des atmosphères* [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. Scholaris.
<https://umontreal.scholaris.ca/items/3a62d5db-a087-4bc0-8428-3a06ebf21f33>
- Pavis, P. (2019). *Dictionnaire du théâtre* (4^e éd.). Armand Colin.
- Perelman, M. (1994). *Construction du corps, fabrique de l'architecture*. Les éditions de la Passion.
- Pérez-Gómez, A. (1982, hiver). Architecture as drawing. *Journal of Architectural Education*, 36(2), 2-7.
<https://doi.org/10.2307/1424613>
- Pérez-Gómez, A. (1994). Chora: The space of architectural representation. Dans A. Pérez-Gómez et S. Parcell (dir.), *Chora 1: Intervals in the philosophy of architecture* (p. 1-34). McGill-Queen's University Press.

- Pérez-Gómez, A. (2015). Mood and meaning in architecture. Dans S. Robinson et J. Pallasmaa (dir.), *Mind in architecture: Neuroscience, embodiment, and the future of design* (p. 219-236). MIT Press.
- Pérez-Gómez, A., et Pelletier, L. (1997). *Architectural representation and the perspective hinge*. MIT Press.
- Pevsner, N. (1968). *The sources of modern architecture and design*. Thames & Hudson.
- Picard, T. (2006). *L'art total, grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*. Presses universitaires de Rennes.
- Piéron, H. (1923). Les problèmes psycho-physiologiques de la perception du temps. *L'Année psychologique*, (24), 1-25.
- Pierre, A. (2003). La musique des gestes : sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction. Dans S. Lemoine et P. Rousseau (commis.), É. Jollet, G. Roque, M. Frizot, A. Pierre, J. Cray, J. Le Rider, J. Ramos, M. Lista, L. Encrevé, T. Laugée, D. Lobstein et Musée d'Orsay, *Aux origines de l'abstraction (1800-1914)* [Catalogue d'exposition] (p. 85-101). La réunion des musées nationaux.
- Platon. *La république* (V. Cousin et G. Leroux, trad.). Les Belles Lettres.
- Platon. (1950). Phédon (L. Robin, trad.). Dans *Œuvres complètes* (p. 104-145). Gallimard.
- Pouillon, F. (2005). *Les pierres sauvages*. Seuil. (Publication originale en 1964)
- Power, C. (2008). *Presence in play: A critique of theories of presence in the theatre*. Rodopi.
- Pozzo, A. (1989). *Rules and examples of perspective proper for painters and architects* (J. James, trad.). Dover Publications. (Publication originale en 1707)
- Proust, M. (1954). La prisonnière. Dans *À la recherche du temps perdu* (t. 3, p. 9-415). Gallimard. (Publication originale en 1923)
- Rabatel, A. (2009). Perspective et point de vue. *Communications*, (85), 23-35.
- Récopé, M., Fache, H., et Fiard, J. (2011). Sensibilité, conceptualisation et totalité [activité-expérience-corps-monde]. *Travail et Apprentissages*, 7(1), 11-32. <https://doi.org/10.3917/ta.007.0011>
- Récopé, M., Rix-Lièvre, G., Fache, H., et Boyer, S. (2013). La sensibilité à, organisatrice de l'expérience vécue. Dans L. Albarello, J.-M. Barbier, É. Bourgeois et M. Durand (dir.), *Expérience, activité, apprentissage* (p. 111-133). PUF. <https://hal.science/hal-00984013v1>
- Richir, M. (2025). Affectivité. *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 21 mai 2025 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/affectivite/>
- Rilke, R. M. (1997). *Œuvres poétiques et théâtrales*. Gallimard.
- Robinson, S., et Pallasmaa, J. (dir.). (2015). *Mind in architecture: Neuroscience, embodiment, and the future of design*. MIT Press.

- Rosa, H. (2018). *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* (S. Zilberfarb et S. Raquillet, trad.). La Découverte.
- Rosa, H. (2020, 28 février). Grand résumé de *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, Paris, Éditions La Découverte, 2018 (Agence Atenao, trad.). *SociologieS*.
<https://doi.org/10.4000/sociologies.12552>
- Sartoris, A. (1912). *L'architecture et le décor de théâtre*. Éditions d'Art.
- Sauvanet, P., et Wunenburger, J.-J. (dir.). (1996). *Rythmes et philosophie*. Kimé.
- Sauvanet, P. (1999). *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*. Presses universitaires de France.
- Schatzki, T. R., Knorr Cetina, K., et Savigny, E. V. (dir.). (2001). *The practice turn in contemporary theory*. Routledge.
- Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Gallimard.
- Scheffler, K., Blower, J., et Olschner, B. (2018). Heinrich Tessenow. *Art in Translation*, 10(4), 378-390.
<https://doi.org/10.1080/17561310.2018.1551607>
- Schelling, J. (1950). *Lettre sur le dogmatisme et le criticisme* (S. Jankelevitch, trad.). Aubier.
- Schielke, T. (2013, 23 avril). *Light matters: Louis Kahn and the power of shadow*. ArchDaily.
<https://www.archdaily.com/362554/light-matters-louis-kahn-and-the-power-of-shadow>
- Schmitz, H. (2024). *Atmosphères* (J.-L. Georget et P. Grosos, trad.). Vrin. (Publication originale en 2014)
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (J. Heynemand et D. Gagnon, trad.). Éditions Logiques. (Publication originale en 1983)
- Shattuck, R. (1984). *The innocent eye: On modern literature and the arts*. Collins Publishers.
- Spinoza, B. (1954). *Œuvres complètes* (R. Caillois, M. Francès et R. Misrahi, trad.). Gallimard. (Publication originale en 1677)
- Straus, E. (1989). *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (G. Thinès et J.-P. Legrand, trad.). Jérôme Millon. (Publication originale en 1935)
- Straus, E. (1992). Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception (M. Gennart, trad.). Dans J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques* (p. 15-49). Éditions du CNRS. (Publication originale en 1930)
- Thibaud, J.-P. (2015). *En quête d'ambiances : éprouver la ville en passant*. MétisPresses.
- Tidwell, P. (dir.), Pallasmaa, J., Mallgrave, H. F., et Arbib, M. (2013). *Architecture and neuroscience*. Tapio Wirkkala–Rut Bryk Foundation.
- Toman, R. (dir.) (2000). *Néoclassicisme et romantisme : architecture, sculpture, peinture, dessin, 1750-1848* (J.-L. Muller, trad.). Könemann.

- Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. MIT Press.
- Van Staen, C. (2021). *Iconostase*. L'Harmattan.
- Varela, F. J., Rosch, E., et Thompson, E. (2007). *The embodied mind: Cognitive science and the human experience*. MIT Press.
- Varsimashvili-Rapaël, M. (2022). La fenêtre dans l'imaginaire symboliste. Dans K. Katsika (dir.), *Dedans dehors. Approches pluridisciplinaires de la fenêtre* (p. 71-84). Presses universitaires de Franche-Comté.
- Vigeant, L. (1997). Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre. *Jeu*, (85), 56-64.
- Villela-Petit, M. (1992). Espace, temps, mouvement chez Erwin Straus. Dans J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques* (p. 279-293). Éditions du CNRS.
- Vincent, C.-P. (2012). *Heuristique : création, intuition, créativité et stratégies d'innovation*. BoD.
- Volbach, W. R. (1968). *Adolphe Appia, prophet of the modern theatre: A profile*. Wesleyan University Press.
- Von Senger, A. (1986). La réforme scénique d'Adolphe Appia (trad. réd.). Dans M. L. Bablet-Hahn (dir.), *Adolphe Appia. Œuvres complètes* (t. 2, p. 219-221). L'âge d'homme. (Publication originale en 1909)
- Vuillemin, J. (1948). *Essai sur la signification de la mort*. Presses Universitaires de France.
- Wick, R. K. (2012, 9 juillet). Bauhaus [Bauhaus Berlin; Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung; Staatliches Bauhaus in Weimar]. *Grove Art Online*.
<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T006947> (Publication originale en 2003)
- Wick, R. K. (2019, 29 avril). Three preliminary courses: Itten, Moholy-Nagy, Albers. *Bauhaus Imaginista*.
<https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5176/three-preliminary-courses-itten-moholy-nagy-albers>
- Younès, C. (2017). L'événement rythmique : apport de la philosophie de Maldiney pour la pensée de l'*aisthesis* en architecture. *Phantasia*, 5. <https://doi.org/10.25518/0774-7136.811>
- Younès, C., Nys, P., et Mangematin, M. (dir.). (1997). *L'architecture au corps*. Éditions OUSIA.
- Zévi, B. (1959). *Apprendre à voir l'architecture*. Les Éditions de Minuit.
- Zumthor, P. (2008). *Penser l'architecture* (L. Auberson, trad.). Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2015). *Atmosphères* (Y. Rosset, trad.). Birkhäuser.