



ALORS,

ON DANSE ?



ALORS,

ON DANSE ?



Mémoire pensé et réalisé par
Laurane Parrique

sous la direction de
Simonetta Cargioli

DNSEP Communication
mention Intermédias

ESAM Caen, 2016

SOMMAIRE

Avant-propos.....	9
Introduction.....	15

I. Un état de corps et d'esprit révélateur de notre rapport au monde

I. 1 Origines et ancrage de la notion d'état de conscience.....	27
I. 1. a. influence du quotidien	
I. 1. b. une double recherche identitaire	
I. 1. c. vers une autre définition de la danse	
I. 2 Spatialité de l'être: le lien entre l'individu et le lieu.....	44
I. 2. a. l'expérience EHPAD	
I. 2. b. des lieux particuliers : huis-clos, non-lieux, lieux de passage	
I. 2. c. quel individu ?	

II. L'image comme moteur de transmission

II. 1 Temporalité : l'individu garant de la pérennité de l'expérience vécue.....	65
II. 1. a. un art de l'éphémère	
II. 1. b. trace de l'art-action	
II. 1. c. l'image fixe et en mouvement	
II. 2 Poétisation de l'expérience.....	79
II. 2. a. qu'est-ce que poétiser une expérience ?	
II. 2. b. appropriation d'une situation et objectivisation	
Conclusion.....	84
Remerciements.....	86

AVANT-PROPOS

Ce mémoire marque la fin de mon évolution au sein de l'École Supérieure d'Art et Médias de Caen. Il me propose donc de faire un point sur la maturation de ma pensée. Un temps de respiration, de recul nécessaire à la poursuite de ma démarche.

L'échange universitaire que j'ai réalisé de janvier à juillet 2015 au Québec m'a également permis cette prise de recul ainsi que la découverte d'une toute autre vision de l'art d'un point de vue de sa production, de sa transmission et de sa réception. Certaines notions présentes de manière sous-jacente dans mon travail se sont révélées moteur de ma recherche et de ma production. Ce voyage tant humain qu'intellectuel et artistique a précisé à la fois des notions indispensables à mon travail d'artiste, et des envies nouvelles pour mon avenir. Il m'a aussi permis de réaliser des expériences artistiques qui ont joué un rôle décisif dans la poursuite de ma recherche. Grâce à ces expériences je ne me pose plus de question : j'entrevois des réponses possibles.

Ainsi, ce mémoire ne constitue pas une fin en soi ; il marque au contraire le début de mes futurs projets. Il constitue un fondement solide et une trace pérenne de la réflexion que je mène aujourd'hui en tant qu'artiste. C'est dans un souci d'honnêteté envers mon lecteur que j'écris ce mémoire. Il sera mon confident, et le témoin de l'évolution de mes réflexions, de mes questionnements, de mes expériences. En ce sens, ce mémoire constitue en lui-même un acte de transmission, du moins de partage.





Page précédente :

Avec moi, on ne marque pas !, photogramme n°1, 2016

INTRODUCTION

Je suis une observatrice. Un témoin invétéré du quotidien. Un spectateur incurable des petits riens qui constituent le spectacle permanent de notre vie. J'observe ce que je vois, j'écoute ce que j'entends, je (res)sens ce que je touche. Je suis sensible à ce qui m'entoure et particulièrement à ce qui, d'ordinaire, ne demande aucune attention. Ces détails insignifiants constituent pourtant notre existence dans toute sa banalité puisqu'ils régissent l'ensemble de nos actions. C'est grâce aux choix et aux gestes que nous faisons inconsciemment au quotidien que se crée la continuité dynamique qui structure notre existence.

Cette nature d'observatrice est indispensable à ma recherche puisqu'elle constitue le fondement de mes réflexions. Elle me permet d'appartenir un peu plus au monde qui m'entoure, d'y prendre part en tant qu'être authentique.

Je me donne un rôle dans cette grande représentation qu'est la vie, je me l'approprie. La plupart du temps au sein de ma démarche, cette appropriation précède une réinterprétation. Un exercice réflexif rendu possible grâce à la singularité de mon vécu, à mon expérience de vie la plus personnelle et intime, qui découle elle-même de ma propre identité en tant qu'individu. Cette identité je la considère double et je peux d'ores et déjà affirmer qu'elle m'offre un point de vue privilégié et tout à fait singulier sur le monde. Une recherche personnelle constante, qui d'une part, nourrit mon travail d'artiste, d'autre part constitue un réel leitmotiv dans ma vie de tous les jours.

Si je devais résumer mon travail en un mot, c'est plus ou moins à contre-cœur que je parlerais de danse. Un terme à mon avis sur-utilisé, et qui est aujourd'hui malheureusement très stéréotypé. Ce terme est machinalement utilisé quand un corps se met en mouvement sur de la musique. Peut-on dire dès lors qu'un individu pratiquant la GRS¹ danse ? Qu'en est-il du barman en train de faire ses cocktails en boîte de nuit ? Et la foule qui patine au rythme de la musique dans une patinoire ? Ce mot n'en est pas moins pratique, dans le sens où il fera indéniablement échos à un incontestable - et parfois redouté - imaginaire collectif. Je veux dire par là que tout le monde saura à peu près de quoi il est question quand on parle de danse. Or, il est évident que ce terme reste approximatif, imprécis, flou voire abstrait. Il sera donc dans un premier temps urgent de redéfinir d'un point de vue personnel, ce terme de plus en plus malmené. Nous verrons que, dès lors, c'est à nous tous que s'adresse la danse. « Ah non, moi je ne danse pas ! Je n'ai jamais pris de cours, je ne sais pas danser » diront spontanément certains. De manière consciente ou - le plus souvent - inconsciente, elle se trouve en chacun de nous dans notre simple relation à l'espace. C'est ce que je tente, à travers mes recherches, de faire remonter à la surface ; la surface de la conscience. Comment mettre en lumière l'expérience de la corporéité de l'individu dans un soucis de transmission sensible à l'Autre ?

Rapidement, une première interrogation s'ensuit quant

¹ Gymnastique Rythmique et Sportive

au terme même d'*expérience* : qu'est-ce que cela signifie de *faire l'expérience* de quelque chose ? Quelle différence entre l'avant, le pendant et l'après expérience ? Cette notion est nécessairement liée à celle d'individu. Aussi, de quoi, ou plutôt de qui, parle-t-on exactement lorsque l'on parle d'individu ? Quels rapports entretient-il avec son environnement et en quoi cela influence-t-il son évolution au sein de celui-ci ? Enfin, il sera question d'expliciter ce vaste concept de transmission que je tente d'aborder du point de vue de l'image. De quoi dois-je être consciente lorsque je crée une image qui se veut sensible et dans une optique de *poétisation* ? Qu'est-ce que ce processus de *poétisation* justement ? Quels sont les mécanismes de transmission d'une oeuvre ? On aborde alors également l'idée d'un art de la mémoire à travers la création d'images-luciole² plus que jamais indispensables, à l'heure où l'individu égo-centré, court après le temps, essayant tant bien que mal de le capturer de manière définitive.

Je ne cherche pas à donner une leçon. Encore moins prétendre pouvoir apporter des réponses à plusieurs questions qui se voudraient existentielles. Le seul but de ma démarche artistique est de soulever des interrogations personnelles jusqu'alors confortablement installées à la fin de la liste de ce que nous pensons être nos priorités. Or prendre le temps de se poser des questions me semble essentiel. D'ailleurs le terme « poser des questions » illustre textuellement une certaine remise en cause de la temporalité même. L'idée d'un arrêt du temps dans le but de poser les choses, y mettre du poids et ainsi faire émerger les questionnements sous-jacents. Peu importe la forme que peut prendre ce questionnement : la simple participation, consciente ou inconsciente du regardeur constitue déjà une étape dans l'échelle du questionnement, et donc de conscientisation, c'est-à-dire, de prise de conscience. Approfondir la conscience en remettant au premier plan des éléments déjà connus, mais qui ont jusqu'alors été laissés, comme en repos, dans notre inconscient. Il y a dans ce processus-même une dynamique de forces contraires liée à l'espace : approfondir pour remettre au premier plan ou prendre appui pour mieux s'élever.

Une dynamique des contraires qui régit la danse. Cela me rappelle les expressions spécifiques utilisées quotidiennement par les danseurs qui, derrière l'absurdité apparente de certaines associations de mots, cachent des outils de compréhension des différents espaces qui nous entourent. J'y reviendrai.

Mon mémoire s'articule autour de deux parties aussi distinctes que complémentaires : j'aborde d'abord l'idée d'expérience d'un point de vue phénoménologique car je m'interroge sur le ressenti de l'individu dès qu'il s'agit de *faire l'expérience* de quelque chose. Ma réflexion s'est développée à partir de la notion de quotidienneté, et plus précisément à partir de mon propre quotidien, qui mêle à la fois une vie d'artiste plasticienne aux Beaux-Arts et une vie de danseuse en formation au Conservatoire. J'accorde donc une grande partie de mon mémoire sur ces deux « moi », ces deux états de corps et de conscience qui se retrouvent finalement en un même corps. Cette double identité est devenue moteur de ma démarche de recherche et de création. Elle m'a poussée à préciser ma définition de la danse, ce que je n'avais jamais été amenée à faire ; je dansais depuis des années sans avoir vraiment réfléchi à ce qu'était la danse. Finalement, au-delà du beau, de l'harmonie des corps, de la technicité des performances, ou de l'écriture précise du mouvement, la danse est un état de conscience approfondi de notre corporéité. Elle s'établit dans un rapport constant de notre corps avec son environnement et sur une notion de durée.

Dans une deuxième partie, c'est l'idée de la *transmission* de cette expérience d'état relatif à la danse, qui est abordée. Par transmission, j'entends bien sûr l'archivage de l'action - qui pose question quand on parle d'un art éphémère tel que la danse ; que reste-t-il ? - mais je veux aussi et surtout parler de quel type de trace on laisse derrière l'action. J'aime l'idée d'une trace sensible : une trace qui ne propose pas de savoir ce qu'il s'est passé d'un point de vue informatif, mais plutôt comment ça s'est passé d'un point de vue du ressenti. Je note donc l'importance donnée à l'Autre dans mon processus de recherche et de création, puisque

sa vision, en tant qu'être sensible et authentique se juxtapose à la mienne. Je propose une réponse possible à la pérennité d'une expérience : sa poétisation par l'image. Autrement dit, l'objectivisation de l'expérience subjective passe par un travail autour de l'image, non seulement en tant qu'objet (photographique ou vidéo) mais surtout en tant que création mentale imaginaire ; quelque chose qui fait image et qui hérite du caractère sensible de l'expérience vécue.

- pousse dans le sol pour monter
- étire ton axe
- tend dans la détente
- pense au dedans/dehors
- le bassin est moteur
- isolation, ondulation, circulation
- reste dans le sol
- lâche/dépose le poids (dans le sol).
- tiens ton centre
- projette la cage
- ne t'assois pas dans ton plié
- les genoux au-dessus des orteils.
- le bassin dans l'axe
- pousse le sommet du crâne
- ouvre les omoplates
- sens le volume du dos
- met de l'air dans les articulations
- pense volume
- puissance légère
- se mettre bien sur sa jambe de terre.

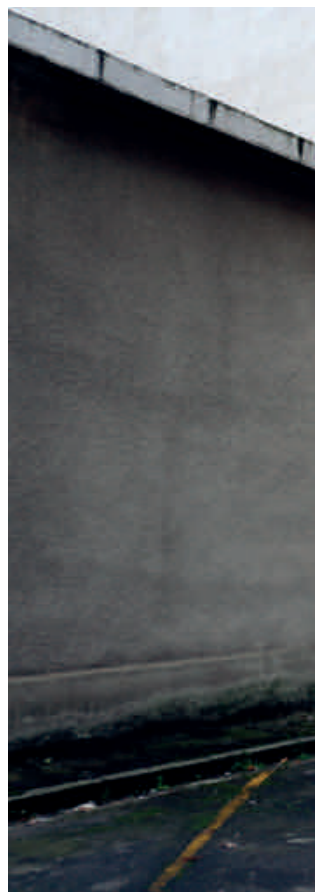
- pique sur tendu
- dégagés!
- par / hors les ischions
- sens les muscles profonds
- donne de l'impuls
- essaie de comprendre par où ça passe.
- va dans ton plié
- c'est le bras de la jambe
- met le diaphragme dans tes pieds
- c'est le ventre qui vous em-
- mène
- ouvre ton dos
- détend les orteils
- c'est ta cheville qui emmène
- plus profond dans la torsion
- la puissance vient du centre
- libre dans le bassin
- le dos laisse son empreinte dans le sol
- le nombril s'enforce dans la colonne.
- engage les muscles profonds
- libère les épaules-omoplates
- engage la torsion



« Parce que la danse ce n'est pas que la danse, c'est la
danse dans la vie »

Enora RIVIÈRE, *Ob.scène. Récit fictif d'une vie de danseur.*

Tends dans la détente, photographie numérique, 2014





PREMIÈRE PARTIE

Un état de corps et d'esprit révélateur de notre rapport au monde

C'est dans la notion de quotidienneté que reposent les fondements de ma démarche artistique. En tant qu'observatrice, je regarde beaucoup ce qui m'entoure, et tout particulièrement les gens et leurs manières d'évoluer autour de moi. Il m'arrive souvent de m'inventer des histoires à partir de ce que je vois. J'aime imaginer ce qui a pu les amener ici et maintenant, à partager avec moi ce lieu et cet instant. Alors que je tente de m'effacer au maximum, que je m'essaie à cet art de la disparition⁴, il arrive parfois qu'ils se retournent vers moi comme s'ils avaient senti que je les regardais. Quand cela se produit, je ne peux m'empêcher d'imaginer que d'une certaine manière, une relation s'est créée de part le regard ; une tension. Comme si l'espace était composé d'une infinité de lignes dynamiques, et qu'à ce moment précis, nous sommes

⁴R. ZAOUÏ,
*La discrétion
ou l'art de
disparaître*,
Éditions
Autrement,
2013

tous les deux d'une part et d'autre d'une de ces lignes. Un lien éphémère et fragile se crée alors, un instant et un lieu partagé par deux inconnus ; m'effacer pour mieux voir et comprendre le monde. C'est dans la richesse du quotidien, devenue invisible car familière aux yeux de tous, que je vais trouver l'inspiration. Le quotidien possède un caractère étrange qui disparaît dans la répétition - celle de tous les jours. Or, c'est cette répétition de nos gestes, de nos trajets, de nos habitudes et réflexes que je trouve fascinante et qui me pose question.

Il y a environ six ans, je partais de chez mes parents pour commencer mes études supérieures en Art. Mon trajet maison-école compte alors plus de trois heures de transport journalier. Ce que j'appréhendais être une perte de temps, s'est révélé devenir un moment privilégié. Un moment à la fois de l'ordre de l'entre-deux, puisque je ne suis qu'un point mouvant entre un lieu de départ et un lieu d'arrivée. Tout ce que je suis amenée à faire, mes gestes, mes intentions, se font dans l'unique but d'arriver à destination. Je suis à la fois mobile et immobile, dans une attente dynamique de l'arrivée tant espérée. Mais il s'agit aussi d'un moment de l'ordre de l'ici et maintenant puisque chacun de ces instants, précieux de part son éphémérité et sa fugacité, devient un moment profondément singulier et unique. Encore une fois, si l'espace était constitué d'une infinité de lignes dynamiques, il suffirait d'une bousculade dans le métro, d'un regard à travers les portes vitrées du wagon qui se ferment, pour que la relation soit créée et le quotidien furtivement partagé.

Il ne vous est jamais arrivé, alors que votre métro s'arrête à une station, et qu'à ce moment un autre métro s'y arrête de l'autre côté du quai, de croiser le regard d'une personne assise dans l'autre wagon, juste en face de vous. Vous êtes alors si proche et si loin à la fois. Vous ne vous reverrez probablement jamais et cette situation gagne en intensité grâce à son caractère étrange. Alors que nous évoluons toujours plus vite et toujours plus loin dans l'ère du numérique et des connexions et relations virtuelles, il s'agit ici, d'une connexion belle et bien réelle ; insoupçonnée, intempestive,

impalpable, mais néanmoins témoin de ce qui reste de notre humanité.

Encore aujourd'hui, bien que moins long, ce trajet quotidien est devenu indispensable à ma démarche artistique. Il me permet d'être dans cet entre-deux nécessaire à l'évolution de ma pensée. Un moment suspendu au dessus du temps même de création. Un moment où, notre corps étant occupé à se mouvoir dans l'optique d'une destination précise, seul notre esprit peut s'adonner à ce recul indispensable à la réflexion pré-créatrice. Bruce Bégout définit le quotidien comme « (...) un ensemble des faits et des choses qui ne semblent pas mériter qu'on s'y attarde (...) »⁵. C'est en ce sens que j'emploie également ce terme. On prend parfois conscience de ces petits éléments, lorsque l'on pense « que serait-il arrivé si j'avais/n'avais pas fait cela ? ». On se rend vite compte que la vie n'est qu'un enchaînement de petits riens qui construisent notre quotidien.

Il est difficile de prendre le temps de s'attarder sur ces détails. Il est d'ailleurs aujourd'hui très difficile de prendre le temps tout court. Alors prendre le temps de ne rien faire d'autre qu'observer, ou marcher, simplement, sans objectif ou destination à atteindre, devient un défi. Pour moi, les trajets quotidiens font évidemment partie des « faits et des choses qui ne semblent pas mériter qu'on s'y attarde » et qui pourtant, si on prend le temps de le faire, regorgent de richesses insoupçonnées et inexploitées. Personnellement, ils me fascinent depuis longtemps (aussi bien la marche elle-même, que les deux lieux qu'elle relie), sans que j'ai conscience de la source d'inspiration qu'ils peuvent constituer dans le cadre d'une démarche artistique par exemple. Aujourd'hui quand je parle de mes trajets quotidiens, je parle des trajets qui relient mon appartement à l'ESAM⁶ et au Conservatoire régional de Caen. Trois points, trois lieux, trois atmosphères, trois états de corps et d'esprit qui influencent sans cesse mon quotidien et qui construisent petit à petit cette identité qui me définit aujourd'hui.

⁵ B. BÉGOUT,
Lieu commun,
Éditions Allia,
2003

⁶ École
Supérieure
d'Art et Médias

Je suis artiste, à la fois plasticienne et danseuse. Ou plutôt danseuse, puis plasticienne puisque c'est par la danse



À l'ombre (de), dessin à l'encre, 2014

que j'entre très jeune - et sans en avoir pleinement conscience - dans le monde de l'art, mais c'est grâce à l'art que, beaucoup plus tard, je commence à m'interroger sur la danse. En parallèle de ma formation à l'ESAM, je poursuis une formation professionnelle en danse qui m'oblige à organiser ma vie de tous les jours entre l'école et le Conservatoire. Je me considère au coeur d'une recherche identitaire qui se veut double et qui façonne ma vision du monde autant qu'elle influence ma recherche. Qu'est-ce qui différencie le moi-plasticienne du moi-danseuse? Fragile limite entre deux « je(ux) ». Un seul individu dans un seul corps pour toutes ces situations qui nécessitent plusieurs états. La conscience que j'ai de mon corps évoluant dans un espace diffère d'une situation à une autre. Chaque situation a ses critères d'exigence, ses objectifs à atteindre, ses qualités à défendre, sa transmission à assurer. Je suis un être hybride car au sein d'un changement d'état constant. Je perçois cet aller-retour permanent comme un jeu, une réadaptation continue à deux rôles aux variantes complexes. Fragile limite aussi entre deux lieux, deux domaines qui se veulent aussi distincts que complémentaires. Deux domaines qui ont non seulement construit ma personnalité, mais qui motivent et dynamisent mon processus de recherche-crédation. C'est en ce sens que je fais le lien entre l'art et le quotidien, et plus généralement entre l'art et la vie.

33

J'ai longuement cherché quelle était ma place aux Beaux-Arts en tant que danseuse, et de la même manière, quelle était ma place d'artiste plasticienne au Conservatoire. L'imprécision de cette frontière est difficile à maîtriser. Quelle part donner à ces deux « moi » ? Ma démarche s'articule justement autour du lien que je crée entre le moi-plasticienne et le moi-danseuse sans que l'un ne vienne empiéter et étouffer l'autre. Alors que le corps dynamique dans l'espace constitue mon plus riche outil de travail, je me demande aujourd'hui quelle est ma place, en tant qu'artiste plasticienne et danseuse, au sein d'institutions qui ne laissent que peu de perméabilité entre ces deux domaines bien spécifiques, mais néanmoins complémentaires ?

La performance, ou plus généralement l'art-action, au

même titre que la peinture, la sculpture, la vidéo, le son - entre autres - est un art. Pourtant au sein de mon cursus, je n'ai pas le souvenir d'un cours théorique ou pratique porté essentiellement sur l'art-action. J'ai pu observer la distance qui est instaurée en France, par rapport à ce domaine spécifique. Il m'a fallu traverser l'Atlantique pour m'en rendre compte et comprendre les différences notables qui peuvent exister entre les points de vue portant sur l'Art de manière générale, et tout particulièrement sur l'art action. Je me demande alors pourquoi et comment en est-on arrivé à être aussi réticent voire à exclure cette discipline artistique des institutions françaises formatrices en Art - en tout cas, celles que j'ai fréquentées ? C'est en ce sens que je m'interroge, de manière plus personnelle, sur la place de la danse elle-même dans ces établissements. Si je fais le lien entre l'art-action et la danse, c'est que je sais qu'aujourd'hui, ces deux notions peuvent plus que jamais être intimement reliées par certains concepts communs. Mais encore une fois, si je vulgarise, il n'est pas question de « danser » aux Beaux-Arts et de « faire de l'art » au Conservatoire, ce qui, à mon sens, noierait l'un dans l'autre. Il s'agit de déterminer comment l'un peut se nourrir de l'autre dans le but d'une création hybride.

Mon travail tend justement à trouver ce juste milieu rare entre deux territoires distincts et pourtant intimement liés. Plus qu'un simple et maladroit mélange qui aurait pour unique but d'informer le regardeur, il s'agit davantage de mettre en lumière certains éléments qui font le pont entre ces deux territoires ; et ceci en vue d'une *poétisation*. Autrement dit, mon but n'est pas d'informer mais de *poétiser* en m'inspirant de mon quotidien qui lie nécessairement l'art et la vie. Laurence Louppe dit que « La poétique cherche à cerner ce qui, dans une oeuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire »⁷. Quand je parle de poétisation, il est avant tout question d'une objectivation sensible d'une expérience singulière : c'est-à-dire l'ouverture de mon point de vue personnel dans l'optique de sa transmission sensible vers l'Autre. Une transmission

⁷ L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Éditions Contredanse, Collection La Pensée du Mouvement, 2004

qui fait appel aux sens et qui vient éveiller certaines émotions enfouies au plus profond de nous-même.

Autrement dit, quand je parle de transmission sensible, je parle d'une participation réceptive de l'ordre du ressenti émotionnel. Quant à l'Autre, il est le récepteur de l'oeuvre. Un récepteur conscient de son existence, de son corps dans l'espace. J'établis donc une sorte de dialogue avec lui, qui se traduit par un approfondissement de sa conscience. J'utilise le mot « approfondissement » car il ne s'agit pas exactement d'une « prise de conscience ». La conscience de notre corps est une notion que l'on apprivoise dans les premières années de notre vie. L'idée est dès lors, non pas de prétendre apporter une information de plus d'un point de vue scientifique par exemple, mais bien de creuser davantage cette conscience naturelle. Pour moi la poétisation est un moyen pour y parvenir. Un langage qui n'a pas nécessairement recours aux mots et qui passe inévitablement par ce qui sera de l'ordre du sensible : les sensations, le ressenti, les émotions. Elle nous atteint directement par les sens, au-delà du langage et de l'intellect. Il est étonnant de remarquer à quel point cette dernière phrase peut également être rattachée à la danse.

35

Page suivante :

Extraits d'entretiens individuels réalisés avec treize participants volontaires lors d'une action performative collective, UQAC (mars-avril 2015) et extraits d'un sondage réalisé auprès d'une centaine d'internautes (octobre-novembre 2015)

« Quand on me dit « danse » je pense à danse classique, je pense à un certain maintien une certaine esthétique. (...) Pour moi il y a une certaine rigueur dans la danse (...) » C.

« Pour moi derrière la danse il y a de l'écriture, un plan, quelque chose (...) » A.

36

« Je ne vois pas la danse sans musique. Ça pourrait être de la gymnastique, mais ce n'était pas vraiment ça non plus. C'était une autre forme d'art, ou... De sport... Je ne sais pas » G.

« Pour moi la danse c'est des consignes qu'on donne et qu'il faut faire (...) » J.

« Ça dépend comment on interprète la danse. Ça peut être une forme de danse de faire des mouvements mais je pense qu'une danse doit être agréable à regarder, jolie (...). Quand on fait du Tai-Chi par exemple, on peut le rapprocher de la danse parce que c'est joli à regarder, les mouvements sont fluides... Bon après il y a de la danse mécanique... C'est dur comme question quand même ! (...) » A.

« Le mouvement et l'harmonie définissent la danse » C.

37

« À partir du moment où je ne l'ai pas caractérisé comme de la danse, c'en n'était pas. Mais en soit... à partir du moment où c'est du mouvement... Ça peut ? » M.

« Quand on parle de danse on parle de l'art ou de la beauté » C.

Finalement je me rends compte que la poétisation de mes idées passe nécessairement - dans un premier temps - par la danse. Mais qu'est-ce que la danse ? La sur-utilisation du mot danse pour définir tout ce qui concerne un corps en mouvement harmonieux dans un espace et la plupart du temps en musique, me pousse à repenser sa définition. La plupart du temps on pense danse lorsqu'il est question de moyen d'expression corporelle, d'harmonie, de musique ou de rythme, de rigueur, de contrainte, d'émotion, de passion, d'esthétisme, de chorégraphie, de performance physique, d'expressivité. Le terme danse recouvre inévitablement de nombreux préjugés issus d'une part d'un héritage historique et d'autre part, d'une perception plus contemporaine.

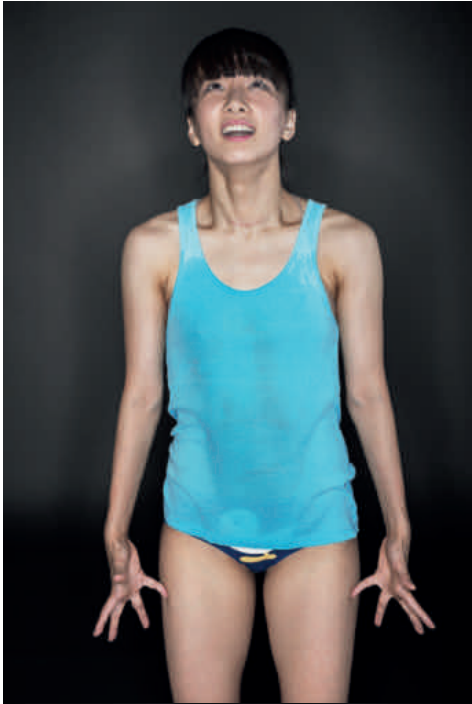
Si l'image du ballet classique est l'idée que la plupart des gens ont de la danse, c'est qu'il est ancré dans les sociétés d'Europe occidentale depuis la Renaissance. Ce ballet dit « académique » a été élaboré puis codifié au cours des siècles et s'est imposé comme la référence en terme de beauté, d'harmonie, de virtuosité, de perfection. Ces éléments sont - entre autres - devenus des critères d'exigence fondamentaux notamment en danse classique. Au XIXe siècle, en réponse à cette codification et à cette exigence du corps en mouvement, certains danseurs et chorégraphes dits « modernes » puis « postmodernes » ont remis en question la légitimité de cet héritage en expérimentant une approche plus « naturelle » de la danse. Il s'agit des prémices de notre danse contemporaine, j'y reviendrai.

En fait, il s'agit de se pencher un peu sur la question pour en comprendre sa complexité : qu'est-ce que la danse ? À partir de quand peut-on dire de quelqu'un qu'il danse ? Est-il réellement et nécessairement question d'une technicité et d'une discipline irréprochables ? Une force associée à une souplesse extraordinaire, ainsi qu'une grâce infinie et un sens du rythme précis ? Tout cela dans le seul et unique but d'atteindre le « beau » dans le sens d'une perfection incontestable ? Essayons de revenir au plus simple, au plus banal, à l'origine. Si la danse peut être pensée comme une suite de mouvements réalisés par le corps et dans un espace-temps donné, alors

je me demande en quoi les personnes marchant dans la rue ne sont-elles pas en train de danser ? Si on prend en compte leur démarche, leur trajectoire et leur cadence, alors elles répondraient parfaitement aux critères énoncés plus haut. Dans ce sens, et si on pousse un peu plus les limites de la réflexion, les déambulations des vieillards, des personnes handicapés, ou même des personnes ivres peuvent-elles être pensées comme des chorégraphies ? Ces personnes deviennent-elles dès lors, des danseurs ?

La danse est un *état*. Un état de conscience corporelle accessible à tous ceux qui prennent le temps de le vivre, de l'expérimenter dans le sens d'en faire l'expérience. Il est indispensable à l'être humain. Il est ce par quoi l'Homme est amené à exister car il le projette au coeur d'une prise de conscience de lui-même et de ce qui l'entoure. Cet état le propulse dans un espace-temps extraordinaire, au sens propre. Un espace-temps qu'il n'a pas l'habitude de côtoyer au quotidien, qu'il n'a peut-être même jamais connu, ou imaginé. Un danseur serait donc un être qui a pleinement conscience et prend possession de cet état dans une optique précise. Par exemple pour exprimer un concept, une idée, une histoire. Il aura recours à cet état comme un peintre aura recours à son pinceau, le musicien à son instrument, le chanteur à sa voix. Cet état est finalement une sorte d'outil pour le danseur. Gregoire Korganow a d'ailleurs réalisé une série de photographies représentant des danseurs sortant de scène. Ces portraits individuels nous montrent les corps de ces individus trempés de sueurs, encore éblouis par les projecteurs. Ils semblent étourdis, ailleurs, comme s'ils ne comprenaient pas vraiment ce qu'il se passait avec cet homme et son appareil photo pointé sur eux. Ils sont présentement en train de sortir de cet état si particulier propre au danseur. Cet état qui bouleverse toute perception de l'espace et du temps.

Je me suis toujours dit que l'état dans lequel nous plonge la scène se rapproche du sommeil dans le sens où le temps n'est plus considéré de la même manière. On dit souvent que cela « passe trop vite ». Et l'espace n'est plus défini autrement que par le corps lui-même et ses réflexes. Une fois





pages précédentes :

Gregoire Korganow, « Sortie de scène »,
photographies numériques, 2014

sorti de scène, ce ne sont que de brèves images qui nous reviennent. Comme si, le temps d'une extraction, nous avons été emportés ailleurs. Un état qui pourrait par moment, se rapprocher de la transe ; mais sans qu'elle soit un objectif ou un degré de perfection à atteindre pour être qualifié de danseur.

Ce qui différencie le danseur de l'être dansant, c'est que ce dernier utilisera son corps comme outil, mais ne rentrera pas nécessairement dans cet état si particulier. Son corps sera en mouvement et dans un rapport de durée, mais le danseur en lui sera comme endormi, pas révélé à la conscience. Il lui manquera alors cette conscience du geste. Le chorégraphe Thierry Thieu Niang parle d'ailleurs d'un « déplacement entre le danseur et l'être dansant »⁸. Ce déplacement, pour moi, est celui de la conscience révélée par le corps dynamique. L'être dansant devient danseur dès lors qu'il acquiert une profonde conscience du geste. Aussi par « corps dynamique », je tiens à préciser qu'il n'est pas nécessairement en mouvement. Un corps peut être dynamique et immobile. Actif de par l'absence de mouvement, et grâce à l'énergie véhiculée à l'intérieur du corps lui-même.

43

Je parlerais donc plutôt de corps dynamique à travers des espaces, que j'ai appris à différencier en les expérimentant grâce au moi-danseuse. L'espace intérieur qui est l'espace du corps intime opposé à l'espace de projection, l'espace inférieur qui est l'espace du sol opposé à l'espace supérieur, l'espace de l'élévation. Ce sont ces différents espaces qui constituent le rapport direct à notre environnement physique. Si je repense à mes lignes dynamiques dans l'espace, elles pourraient être ici comme les fils qui permettent à la marionnette de se mouvoir - et la marionnette, c'est nous. Nous sommes faits de tensions, de détente et de déséquilibres dans un rapport de poids et de masse constant avec le sol et ce qui nous entoure. Un exemple simple : la marche, encore une fois. Un geste des plus primitifs qui brouille la limite entre la danse et le quotidien, le geste dansé et le geste habituel, devenu réflexe. Un geste qui fini par prendre toute la puissance de son existence lorsque justement, le corps n'est plus en capacité de l'exécuter. Ou alors, lorsqu'il est dansé. La marche n'est qu'une suite

⁸T. THIEU
NIANG,
« ... Du
printemps ! »
2011

d'appuis et donc, de tensions chacune précédées d'un déséquilibre. « Ainsi la marche devient-elle une figure du mouvement lui-même : tout déplacement possède en puissance une nouvelle orientation du corps et du regard. Finalement rien n'est plus conceptuel que la marche, puisqu'elle est une idée simple en acte, n'a aucun objet et ne propose rien d'autre que l'acte de sa puissance »⁹. La pièce « Déroutes » de Mathilde Monnier illustre bien cette idée dans le sens où seule la marche, geste qui souligne la subtilité de la frontière entre danse et non-danse, va être mis en avant. Ici la banalité du simple fait de marcher devient un acte des plus puissants, qui selon moi, établit complètement le lien entre la danse et le quotidien, et donc entre l'individu et son environnement. L'espace en tant qu'environnement, et les espaces comme modalités inhérentes au corps constituent donc des éléments essentiels à la dynamique d'un corps.

44 Le corps est ce par quoi nous existons, et l'espace est garant de la mobilité de ce corps. Aussi, quand je parle de « déplacement » en reprenant les termes du chorégraphe Thierry Thieu Niang, je parle du passage d'un espace à un autre, ou plutôt d'un lieu précis à un autre. Pour moi, quand on passe de l'être dansant au danseur on passe alors d'une présence à un état de corps et de conscience. Cet état se rapprochant de la transe, constitue à mon sens, un lieu extraordinaire, au sens premier du terme, un lieu en dehors de l'ordinaire, du banal, du quotidien. Un lieu presque imaginaire, puisqu'il diffère de l'espace-même où le corps se trouve. En somme, un lieu que je rapproche des hétérotopies de Michel Foucault, concept qu'il développe lors d'une conférence intitulée « Des espaces autres », en 1967¹⁰. Je retrouve dans son concept d'hétérotopie d'étonnantes similitudes avec mon idée d'état. Ils partagent tous les deux l'idée d'un espace existant - dans lequel se trouve réellement le corps - inter-pénétrable au sein duquel existe une coupure avec le temps réel - une hétérochronie - et qui abrite l'illusion. Finalement l'état de corps et de conscience auquel le danseur a accès représente un espace « imaginaire » dans lequel l'espace-temps est bouleversé, au sein même d'un espace réel et commun, celui-là même où se trouve le corps.

⁹ C. RONDEAU, *Lucinda Childs. Temps/danse*, Éditions du Centre National de la Danse, 2013

¹⁰ M. FOUCAULT, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. M. FOUCAULT, *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, p. 752-762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994



William Forsythe, « Nowhere and everywhere at the same time », installation, 2005

Spatialité de l'être : le lien entre l'individu et le lieu

46

Le mouvement se définit par la relation qu'entretient un corps avec un espace et dans un souci de durée. Il est un élément constitutif de l'être vivant dans le sens où celui-ci ne peut s'arrêter complètement de bouger. Même s'il sera immobile en apparence, non seulement son corps ne pourra faire autrement que vaciller légèrement, mais en plus son cœur lui, continuera nécessairement de fonctionner : l'être humain vit grâce et par le mouvement. Les quelques notions d'espaces que j'avais déjà, comme j'ai pu le préciser plus haut, étaient dues à mon expérience de danseuse. Pour moi l'espace n'était qu'une infinité de lignes dynamiques et immatérielles qui reliaient mon corps à ce qui l'entourait. Le sol, le plafond, les autres autour de moi. L'énergie que je mettais en place par la mobilité de mon corps me permettait de relier ces lignes et de m'inscrire dans un ici et maintenant propre à la danse. Cette énergie en provenance de chaque danseur, ainsi libérée dans l'espace de la salle de danse par exemple, se propage en suivant ces lignes.

Pourtant, le caractère intime du lien entre l'individu et le lieu ne m'est apparu que tardivement, lors d'une expérience personnelle en maison de retraite hospitalisée. En septembre 2012, je suis embauchée comme maîtresse de maison en EHPAD¹¹. Ce qui ne devait être qu'un travail saisonnier s'est révélé être un élément déclencheur dans ma réflexion en tant qu'artiste : il a fait naître des interrogations à propos de l'Homme - en tant qu'être conditionné et fragile - et de sa relation avec son environnement. Cet espace était fascinant pour bien des raisons, mais entre autres parce qu'il était pour moi, un carrefour d'expériences humaines. Chaque personne présente faisant l'expérience de sa propre vie en lien avec

¹¹
Établissement
Hospitalisé
pour
Personnes
Âgées
Dépendantes

cet espace : les soignés, les soignants, et moi. Trois expériences, trois points de vue bien spécifiques et donc, trois interprétations possible.

Dès les premiers instants, j'étais fascinée par cet espace, aussi impersonnel et sordide puisse-t-il apparaître. Il inspire davantage le dégoût, le malaise, voire la peur avec ces longs couloirs recouvert de linoléum brillant, ces étages tous identiques aux murs couleurs pastels, ces chambres qui se ressemblent, ces espaces communs qui tentent de cacher un indéniable ennui. Pourtant, je ne ressens aucun écoeurement, aucune anxiété, ni aucune panique, mais au contraire un étrange apaisement. J'y entrevois presque une certaine beauté. Est-ce cette architecture particulière qui me fascine et qui projette mon esprit dans un lieu qui semble en dehors de tout ? Je pense beaucoup au cinéma et ne peux m'empêcher de m'imaginer dans un film. Le cinéma comme créateur d'espaces inexistant : de l'écran comme espace de projection à l'image projetée, sans oublier les lieux-mêmes de la projection et les décors appartenant au film. Ici, l'EHPAD m'apparaît comme un décor. Son caractère fonctionnel, monotone, aseptisé et surtout impersonnel nous pousse à le penser comme un espace fictionnel, en marge de tout ce que nous connaissons quotidiennement. Un espace en dehors de tout mais surtout en dehors du temps, qui bouleverse instantanément les notions de durée et d'espace. C'est peut-être d'ailleurs ce qui nous effraie, dans le sens où cet espace renvoie indéniablement à un imaginaire collectif autour du vieillissement, de la maladie, de la mort. Il en va de même pour d'autres institutions telles que les prisons, les maisons de retraites, les hôpitaux, les asiles etc. Pour moi il est aussi question d'un espace-temps extraordinaire au sens propre, c'est-à-dire qui sort complètement de l'ordinaire du quotidien pour entrer dans un ailleurs ; et cet « ailleurs » fait encore une fois écho à la notion d'hétérotopie¹² développée par Michel Foucault. Un espace imaginaire dans un espace réel. Un espace dans lequel certains individus sont envoyés, et dans lequel ils sont amenés à rester pour un temps donné voire jusqu'à leur mort. Cet espace va donc devenir un espace autre.

¹²Op. Cit., p. 42

Plus qu'un espace, une situation dans le sens où un réseau entre les individus et le lieu va se créer. Un lieu de vie qu'ils vont s'approprier malgré ses caractéristiques particulières. J'ai récemment réalisé une oeuvre dans laquelle j'ai créé une situation sous forme d'un réseau invisible entre plusieurs individus : après la mort de mon grand-père, j'ai réalisé une cinquantaine de cartes postales. Le recto est une photographie que j'ai prise de lui quelques années avant sa disparition, au verso était écrite à la main la phrase « mémoire couchée sur papier ». J'ai envoyé ces cartes postales à une quarantaine de personnes, ayant toutes pour point commun d'avoir connu mon grand-père. Le but n'était pas d'avoir un retour, bien que quelques réponses me soient parvenues malgré tout ; ces retours sont finalement les seuls témoins de mon action. L'idée était de créer un hommage à cet individu, rongé par la maladie d'Alzheimer. Consciemment ou inconsciemment, nous avons été mis en contact par ce projet. Que ce soit à travers leurs retours, ou simplement dans leurs interrogations personnelles face à cette carte inattendue, cela a créé une réaction chez chaque individu, même si elle me reste inconnue. Notre corps n'a pas bougé, pourtant nous nous sommes tous retrouvés dans ce lieu commun qu'est la mémoire. Cette réaction, fut-elle heureuse ou non, constitue en elle-même un acte de transmission.

J'ai été témoin de cette appropriation et c'est ce qui m'a le plus étonnée lors de mon expérience. J'avais ce point de vue privilégié de l'oeil novice de l'artiste qui m'a permis de me forger mon propre point de vue concernant ces espaces. Dans ces « décors » existants je remarque une autre vérité moins perceptible, mais tout aussi importante : des traces d'usures, des rayures sur les rampes qui longent les couloirs, des objets ou des images qui individualisent chaque chambre, chaque cellule, des miettes de gâteaux sur une table à manger, des traces de chaussures dans les couloirs. Pour moi ces détails, devenus insignifiants aux yeux des personnes qui y travaillent au quotidien, sont les témoins du réseau en perpétuel mouvement de ces espaces. Et de ce mouvement, aussi minime soit-il,



Alan Barber
9 juillet 1936 - 10 mars 2015



Mémoire couchée
sur papier

Laurane Parrique
745 de Tracy
G7H 2N4 Chicoutimi, Québec, Canada

l.parrique@gmail.com

M. Théo PARRIQUE
92 bis, rue St Pierre
14000 Caen
FRANCE

naît la vie elle-même - tel le mouvement d'un battement de coeur. C'est en ce sens que je peux dire que ce que je perçois en premier dans ces lieux c'est la vie dans son mouvement minimal et l'organicité des corps dans leur économie. L'espace n'est pas mouvement, mais il le génère grâce aux corps. L'appropriation par les individus de cette autre temporalité les transpose dans un autre état, un état corporel minimal de l'ordre de la répétition. Ainsi les trajets journaliers, les gestes quotidiens, sensiblement influencés par l'espace deviendront consciemment ou inconsciemment des habitudes, des réflexes presque uniquement corporels (le risque étant alors de s'y enfermer, et de prendre peur dès il est question d'en sortir). Il nous est tous arrivé de faire un trajet qui nous est si familier que nous n'avons même plus besoin de réfléchir pour le parcourir. Comme si notre cerveau envoyait des messages à notre corps pour qu'il fasse le travail tout seul, comme en réflexe.

50

Ce moment où je fais mon entrée sur scène, et prise de panique, un trou noir fait le vide dans mon esprit : je ne me rappelle plus du premier mouvement de la chorégraphie. Jusqu'au dernier moment, je ne sais même plus ce que je fais ici et maintenant. Mais mon corps étant tellement habitué à répéter ces gestes, je commence le premier mouvement sur le premier temps, comme si mon corps lui, l'avait toujours su. La mémoire du geste a alors pris le relais sur le cerveau, et a ainsi entraîné mon corps dans sa transe. L'espace est ce par quoi nous existons dans le sens où il est le garant de la mobilité de l'Homme. Le mouvement étant une modalité inhérente à la condition humaine.

Si on va plus loin, on peut même penser que le mouvement, en relation nécessairement avec l'espace, est un élément qui fait partie de notre identité, qui la nourrit, et l'influence. La question de l'identité est difficile à aborder dans ce genre de lieux. En ayant côtoyé d'une part la prison, d'autre par la maison de retraite et l'hôpital, je suis amenée à me demander quelle individualité reste-t-il chez les personnes concernées ? L'identité de chacun étant malmenée, jusqu'à les transformer textuellement

en numéro de patient, de chambre, en « cas » particulier. Il est alors important de se rappeler que si l'identité des individus reclus dans ces espaces est bafouée, voire oubliée, ces personnes se définissent en tant qu'êtres humains de par leur mobilité - même subtile - et le microcosme que cela créé. Quand je dis « même subtile » en parlant de la mobilité de ces personnes, c'est parce qu'évidemment certains voient leur capacité à se mouvoir considérablement amoindrie, voire réduite à néant. Mais je ne peux m'empêcher de penser qu'il existe un mouvement chez une personne alitée. Non seulement son coeur continue de battre, donc le sang dans ses veines se déplace. Ainsi tous les composants internes de son corps paralysé sont en action constante. Mais il y a aussi ce qu'il se passe dans sa tête, dans ses pensées, dans ses rêves. Je pense aux personnes qui pratiquent la méditation et qui peuvent rester complètement figés des heures durant, mais dont le mouvement de la pensée et des énergies corporelles sont dans une dynamique très active. C'est aussi pour cela qu'il ne faut pas confondre « immobilité » et « inactivité », nous pouvons être immobile et actif, j'y reviendrai.

51

Philippe Bazin a créé une série de photographies qui questionne cette notion d'identité dans un lieu comme la maison de retraite¹³, en mettant en lumière des corps, des visages pleins de vie et de charmes, dans ces lieux monotones. En danse, on parle d'identité quand il est question d'une gestuelle propre à un individu. Par exemple, mon identité est jazz¹⁴. C'est ma formation initiale, celle que j'ai le plus travaillée, dans laquelle j'ai développée des sortes de réflexes corporels. Ma gestuelle est influencée par cette identité et dans mes improvisations, ce qui ressortira naturellement sera des mouvements appartenant à la terminologie jazz. Et il m'a été très difficile d'en sortir pour aborder d'autres types de danses, avec d'autres terminologies. On peut presque parler dès lors de formatage du corps - qui à mon sens, n'est pas un terme péjoratif -, j'y reviendrai.

¹³ P. BAZIN,
Long séjour,
Éditions ah!,
Cercle d'art,
Bruxelles/Paris
2010

¹⁴ On parle
aussi de
« maison » ou
de « famille ».

Ce lien entre le lieu et l'individu est précieux. D'une part ils sont indissociables dans le sens où le lieu influence l'individu autant que l'individu a d'impact sur le lieu. Jusqu'à présent



je parlais de huis clos et donc de mouvement qui seraient davantage de l'ordre du micro mouvement au sein d'un espace restreint. Mais je pense également à un autre type de lieux qui serait un peu plus trivial et d'une nature différente de ceux précédemment évoqués. Des non-lieux au sens de Marc Augé : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu »¹⁵. Je pense alors aux gares, aéroports, métros, arrêts de tram, de bus. Contrairement aux espaces précédemment évoqués, ici les individus savent qu'ils ne resteront pas longtemps, puisqu'il ne s'agit que d'un endroit intermédiaire entre leur point de départ et leur point d'arrivée. Un espace en dehors du temps, qui n'est pas un but, une destination en soi. C'est par cette notion de passage qu'ils se définissent comme des non-lieux. Ce sont des espaces qui génèrent plus que jamais le mouvement, et se définissent par cette idée-même de mouvement, d'éphémérité, de réseau et de résonance. Ils sont conçus pour accueillir à court terme - la plupart du temps - cette mobilité propre à l'Homme. Insoupçonnés carrefours relationnels, ils sont aussi une source d'inspiration inespérée. Encore une fois, c'est la trivialité du quotidien que je remarque et qui me questionne. L'idée de répétition à travers la trajectoire, la cadence, la démarche de ces gens, toujours plus pressés ; ces éléments ne seraient-ils pas les principaux fondements d'une chorégraphie de la quotidienneté ? J'ai déjà parlé de la trivialité du geste de la marche, en tant que geste primitif. Un geste puissant par son naturel, sa banalité et qui relie la danse au quotidien. Paul Valéry disait d'ailleurs « Nos pas sont si faciles et si familiers qu'ils n'ont jamais l'honneur d'être considérés en eux-mêmes, et en tant que des actes étranges »¹⁶. Le quotidien comme source d'inspiration inépuisable.

Aussi, je perçois bien en ces non-lieux un aspect identitaire et relationnel généré inconsciemment par l'humain lui-même. Identitaire d'abord dans la singularité et l'authenticité de chaque passage, de chaque traversée, de chaque - dé - marche laissée comme une empreinte invisible dans le lieu. Relationnel dans le lien qui se crée au moindre contact, physique ou visuel

¹⁵ M. AUGÉ,
*Non-Lieux,
Une
introduction
à une
anthropologie
de la
surmodernité,*
Paris, Éditions
du Seuil, 1992

¹⁶ P. VALÉRY,
*Eupalinos,
L'âme et la
danse,
Dialogue
de l'arbre,*
Gallimard Nrf,
1944

avec l'Autre et le réseau relationnel que ce lieu génère. En ce sens, le non-lieu s'apparenterait davantage aux parkings, impasses, cages d'escaliers, ascenseurs, halls d'immeuble, caves. Qui ne sont pas faits, eux, pour accueillir l'Homme justement. Ou alors, un très bref instant. Je fais donc ici une différence entre les non-lieux, les lieux de passage et les lieux d'enfermement.

Ces espaces m'inspirent en tant qu'artiste plasticienne, mais aussi en tant que danseuse. Comme la plupart des danseurs post-modernes se sont inspirés du quotidien dans leurs créations. L'époque de la modernité a beaucoup chamboulé le monde de la danse. Je pense à des danseuses comme Isadora Duncan et Loïe Fuller qui ont questionné des fondements et des codes jusqu'alors profondément ancrés dans l'Histoire de la danse. Comme l'affirme Dominique Dupuy, « la danse est un combat » dans le sens où chaque courant de danse naît en contradiction, ou plutôt en réponse avec le précédent. Isadora Duncan puis Loïe Fuller ont remis au goût du jour l'idée d'un certain « naturel » du corps en comparaison avec le corps discipliné et contraint jusqu'alors enseigné dans un cadre académique. Leur danse s'inspirait donc des éléments naturels comme l'eau et l'air, ce qui donnait à voir une forme de danse complètement fluide, liée et spontanée en réponse au corps contraint et presque codifié de la technique de ballet classique.

Les danseurs post-modernes eux, se sont inspirés du quotidien directement, de quelque chose de plus banal, qui appartient à chacun dans son individualité. Je pense à Doris Humphrey qui a beaucoup travaillé sur la chute et le rapport au sol, au poids, à la gravité. Steve Paxton pour la marche et la danse-contact, appelée aussi contact improvisation, dans l'idée du rapport à l'Autre, mais aussi Yvonne Rainer, pour son rapport au cinéma, Simone Forti, Ann Halprin, Lucinda Childs¹⁷. Plus récemment, je pense également à Anne Teresa De Keersmaeker. Danseuse et chorégraphe flamande connue pour la complexité mathématique de ses compositions chorégraphiques, toujours très en lien avec la notion de geste spontané, « naturel », quotidien, qui a priori ne présentent aucune

¹⁷S. BANE,
*Terpsichore en
baskets, post-
modern dance*,
Éditions
Chiron, 2002

difficulté technique. Et c'est justement cette banalité, cette « facilité » apparente qui déploie finalement une puissance infinie, à l'image de l'art conceptuel.

Ce rapport étroit entre la danse et notre quotidien s'inscrit dans la seule gestuelle, mais également dans le rapport à l'espace puisque ces danseurs modernes et post-modernes vont questionner l'idée du lieu de la danse. Est-ce que la danse n'appartient qu'au monde de la scène, du spectacle, de la représentation ? Ils vont faire le pas, et sortir la danse de l'espace scénique, au même titre que les artistes ont sorti l'art des musées et galeries. Et ainsi se développe le courant de la Non-danse, dans les années 90. Ce mouvement qui pousse justement le spectateur à s'interroger sur les limites de ce qui est appelé danse, en faisant de la danse non plus un art de la beauté et de l'harmonie des corps, de la perfection des lignes, mais un art accessible au commun des mortels, à l'humain. La performance esthétique et physique n'est plus un idéal, l'ultime but n'est plus de devenir Étoile¹⁸ ayant atteint la perfection, mais au contraire de redescendre sur Terre et de s'en inspirer, justement.

Aussi, c'est là que je me rends compte que si j'appartiens à la famille et à la formation jazz, mon approche de la danse est davantage de l'ordre de la danse contemporaine. L'identité gestuelle et corporelle que j'ai développée est profondément ancrée dans la danse jazz, une danse qui puise ses racines dans le quotidien des esclaves noirs d'Afrique, une danse de la terre ; alors que mes réflexions artistiques s'inscrivent davantage dans l'idéologie et la terminologie de la danse contemporaine, une danse de la libération, du lâché-prise, une danse qui donne un sens au moindre petit geste, ou même à l'immobilité totale. Cette danse qui ne se définit non pas par « de quoi ça a l'air », mais plutôt par « qu'est-ce que ça dit »¹⁹ et qui va, à travers l'expérimentation, chercher au-delà des frontières du « politiquement correct ». Pour moi, ce que cette danse, plus que n'importe quelle autre, dit est « J'existe », et pourquoi pas dès lors « Je danse donc je suis ».

Une relation se crée entre l'identité et le mouvement : l'identité influence le mouvement au même titre que

¹⁸ Titre suprême accordé aux danseurs. À l'Opéra de Paris, la classification des danseurs se fait en cinq échelons : quadrille, coryphée, sujet, premier danseur et étoile. Les trois derniers échelons (quadrille, coryphée et sujet) forment le « corps de ballet ».

¹⁹ Op. Cit., p. 32

le mouvement va forger l'identité. Je pense notamment aux pays où la danse résulte de traditions, de croyances, de rites et d'une identité culturelle propre à chaque civilisation. C'est dans ce sens que je parle d'une influence de l'identité culturelle sur le mouvement. À l'inverse, le mouvement peut forger l'identité d'un individu : combien de fois s'est-on adressé à moi car on avait entendu dire que j'étais danseuse ? « C'est toi la danseuse ? » : à ce moment, ce statut indissociable du mouvement me définit plus que n'importe quoi d'autre. De la même manière le mouvement peut caractériser l'individu dans le sens « lui donner un trait de caractère ». Je pense à ceux qui travaillent leur démarche, leurs gestes pour se donner un style, une identité à travers cela. Le « timide » avec ses petits pas, les pieds tournés vers l'intérieur, le « gros dur » avec son balancé lourd et son roulement d'épaules par exemple. Parfois, à voir marcher quelqu'un, on peut d'emblée en dire long sur sa personnalité. De la même manière, on peut reconnaître facilement une femme enceinte en marchant derrière elle : le dos en arrière, assise sur ses reins, les pieds ouverts vers l'extérieur, et un balancement approfondi des hanches d'un côté puis de l'autre.

57

Cette réflexion autour des non-lieux, des lieux de transit, des huis-clos a nourri ma démarche dans le cadre de ma recherche-crédation. Mais le dénominateur commun depuis le début reste finalement l'humain et plus précisément l'individu. De quel individu je parle exactement ? Je parle de nous, je parle de l'Homme en tant qu'être singulier, authentique et spontané. Cette authenticité, ce naturel constitue également une base dans mon travail. Le rôle de l'Autre, sa complicité consciente ou inconsciente dans un processus de recherche-crédation, un aller-retour permanent entre moi et lui, une boucle dynamique de réflexion et de création.

Je perçois l'Homme comme un être vivant et donc sensible, mais aussi fragile et conditionné. Pour moi l'Homme est avant tout l'individu qui se rapproche petit à petit de la mort. Or, ce n'est pas tant l'idée de la fin qui m'intéresse ici, mais plutôt le processus qui opère entre le début de la vie,



Page précédente:

Avec moi, on ne marque pas !, photogramme n°2, 2016

et la mort. Cet entre-deux qu'est le vieillissement. Chaque être humain se sent inévitablement concerné par le vieillissement, on s'en rend compte au regard de toutes ces images prônant la beauté, l'idée d'une jeunesse éternelle, ces mensonges, ces aberrations et ses fausses promesses que les médias et les laboratoires essaient de nous vendre. Tout cela dans un souci d'apparence superficielle.

Quand je pense au vieillissement, c'est inmanquablement la danseuse qui réagit en premier. Combien de fois je me suis vue refuser l'entrée de concours, d'auditions, d'écoles parce que j'étais « trop vieille », à 21 ans. Aujourd'hui j'en ai 24, est-ce que je dois définitivement faire une croix sur la danse ? Cette question du vieillissement n'est pas nouvelle chez le danseur, c'est d'ailleurs ce qui régit sa carrière, mais d'un point de vue profondément mécanique, physique. Car selon moi, l'esprit d'un danseur ne vieillit pas. La plupart des grands maîtres de la danse, ont dû s'arrêter de danser physiquement car leur corps n'en était plus capable. Cette sollicitation intensive de l'outil-corps sur une durée aussi longue que celle d'une vie l'aura « usé » jusqu'au bout, développant des maux (tant musculaires qu'articulaires) spécifiques aux danseurs. Mais ils continuaient à donner des cours, soit en « marquant », c'est-à-dire en ne faisant les mouvements qu'à moitié, soit en étant accompagnés d'assistants pour montrer les exercices à leur place. Leur esprit de danseur était toujours là, vif et dynamique jusqu'à la fin.

C'est une question difficile à aborder tout particulièrement dans le domaine de la danse. Même si cela concerne tout être vivant, cela atteint davantage le danseur dans le sens où cela attaque directement son outil de travail. Une de mes professeurs me disait « Un musicien pose son instrument, un peintre posera son pinceau. Le danseur, lui, il pose quoi ? Son corps ? »²⁰. Le danseur ne se détache jamais de son outil de travail. Il ne forme qu'une seule et même entité avec celui-ci. Le corps étant la frontière physique entre notre intériorité et l'environnement extérieur, il est le précieux lien qui nous relie au monde. « Le danseur n'a à sa disposition d'autre support que ce qui le signale, le localise surtout,

²⁰ Marianne
Isson,
danseuse et
chorégraphe,
professeur de
danse jazz au
Conservatoire
régional de
Caen

comme ce sujet dans le monde: son corps. (...) Le danseur ne dispose de rien d'extérieur ou de supplémentaire que la matière de soi »²¹. Si cette méthode de « marquage » précédemment évoquée permet d'interroger l'idée de l'économie du mouvement, du geste minimal, elle questionne également celle de la mémoire du corps. Une mémoire qui passe par la minimisation du geste et sa répétition, dans l'optique d'une intellectualisation du mouvement. Le « marquage » comme une projection mentale de son corps dans l'espace, une empreinte mentale du geste.

J'entrevois une certaine beauté dans le vieillissement, ou plutôt une préciosité dans le corps « empêché »²², dans l'idée d'économie du mouvement. Simone Forti a d'ailleurs dit dans un entretien « La danse est difficile à voir. Il faut soit la rendre plus dépouillée, soit pousser à l'extrême cette difficulté intrinsèque et la rendre presque impossible à voir ».²³ Le corps « empêché » du vieillard, va se contenter de l'essence même du mouvement, sans chercher à ajouter autre chose qui sera dès lors superficiel et inutile. L'économie dans la mobilité, l'épuration maximale du geste jusqu'à la quasi absence de mouvement propose une certaine pureté et liberté du geste. Jérôme Bel²⁴ parle des corps « empêchés » en parlant des non-danseurs, comme s'il plaçait le danseur au rang le plus élevé de la maîtrise du corps et du geste. Mais il ajoute ensuite, que la beauté des non-danseurs, de ces êtres qu'il dit « empêchés » se trouve justement dans la liberté qu'ils trouvent au cœur de cet empêchement. Pour moi, une liberté synonyme de mouvement, et donc, de vie. Je compare cela aux danseurs aux corps formatés dont les mouvements seront instantanément pensés, conscientisés, interprétés, technicisés. Ils apprivoisent une autre forme de liberté à travers la maîtrise du geste. Dans son dernier spectacle « Gala », Jérôme Bel fait appel à des danseurs professionnels, semi-professionnels, amateurs et à des non-danseurs, et offre au spectateur un grand panel d'« outils-corps » prônant l'idée d'un corps « naturel ».

La beauté dans la spontanéité et l'authenticité. C'est ce qui m'intéresse. On ne peut s'empêcher de repenser aux revendications de Duncan et Füller : la richesse d'un corps

²¹ Op. Cit., p. 32

²² Citation de Dominique Dupuy notée lors de la conférence « Les âges du corps, enjeu de la création artistique ? », ESAM Caen/Cherbourg le vendredi 22 mars 2013.

²³ S. BANES, *Terpsichore en baskets*, entretien avec Simone Forti, New York, printemps 1976

²⁴ J. BEL, lors d'une interview réalisée pour la présentation de son spectacle « Gala » 2015

« neutre ». Finalement je suis liée à cette pensée plus que je n'aurais pu l'imaginer jusque là, dans le sens où étant moi-même « formatée » par mes longues années de pratique, j'accorde énormément d'importance à l'Autre en tant que corps « neutre » possédant des qualités que je n'ai plus, en tant que danseuse. Ma démarche de recherche-crédation se définit comme un aller-retour dynamique entre son expérience de non-danseur et ma propre expérience.



« Le sens d'une action n'est révélé que lorsque l'agir lui-même
(...) est devenu histoire racontable »

Hanna ARENDT citée dans *La survivance des lucioles*
de Georges Didi-Huberman

DEUXIÈME PARTIE

L'image comme moteur de transmission

Faire l'expérience de quelque chose, c'est vivre l'ici et le maintenant d'une situation, y prendre part de manière sensible. On aborde alors cette idée du vécu singulier et subjectif dans un espace et un temps donné. La subjectivité et la singularité de cette expérience pose une question fondamentale qui est celle de la mémoire. En tant que danseuse, cette question de la mémoire me touche puisqu'elle se rapporte à l'idée de temporalité, c'est-à-dire le rapport que nous entretenons avec le temps. Or, je l'ai déjà abordée plus haut, le temps est à la fois l'ennemi et le complice du danseur dans le sens où, d'une part, il est ce qui le mène petit à petit vers l'empêchement et la perte de sa propre mobilité, et d'autre part, il est nécessaire à une certaine progression dans la maîtrise à la fois technique bien sûr, mais aussi mentale. Finalement la danse réside aussi dans ce paradoxe lié à la notion

de temps. D'ailleurs Agamben disait: « La danse est donc, (...) essentiellement une opération conduite sur la mémoire, une composition des fantômes dans une série temporellement et spatialement ordonnée. Le vrai lieu du danseur n'est pas dans le corps et dans son mouvement, mais dans l'image comme « tête de Méduse », comme pause immobile mais chargée, tout ensemble de mémoire et d'énergie dynamique. Or cela signifie que l'essence de la danse n'est plus le mouvement - mais le temps »²⁵. La danse est donc bien un art du temps et se définit par lui, au même titre que le mouvement. D'ailleurs comment parler de mouvement sans aborder la question du temps ? Dans le sens où le mouvement se définit par le déplacement d'un corps par rapport à des repères spatiaux et nécessairement dans une notion de durée. Le temps est une condition nécessaire au mouvement.

La beauté et la fragilité de la danse résident donc bien dans son caractère éphémère. Que reste-t-il de la danse après le passage sur scène des danseurs ? Que reste-t-il dans l'espace du studio de danse une fois le cours terminé ? Une ambiance particulière, c'est certain. Comme si l'espace s'était chargé de quelque chose pendant l'action, et qui mettrait un certain temps à disparaître. Comme si l'énergie émanant des danseurs, était restée en suspension dans l'air, jusqu'à ce qu'elle finisse par s'estomper. Si je repense à ma vision de lignes dynamiques composant l'espace, j'ai l'impression que le danseur, serait venu les animer, tel le musicien vient animer les cordes de sa guitare. Celles-ci vibrent et résonnent pendant un moment bien plus long que l'action elle-même. Une présence impalpable mais sensiblement perçue grâce à l'intense énergie persistante de l'action passée.

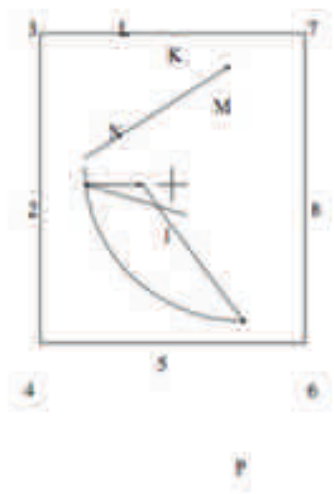
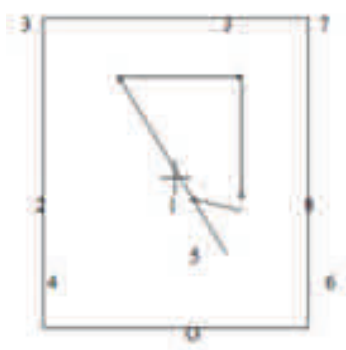
Dans un souci d'archivage, et de mémoire je me demande ce qu'il doit, ou non, rester d'une action terminée. Dans un monde où la recherche de la visibilité à tout prix est une priorité, que peut-on dire de ce qui ne se voit pas, mais se ressent ? Aussi que peut-on donner à voir quand l'expérience est de l'ordre du ressenti et non du visible ? Dans ma démarche de recherche-crédation, je m'interroge d'une part sur l'expérience de l'action elle-même, d'où elle part et ce qu'elle génère chez celui qui

²⁵ G. AGAMBEN, *Image et mémoire*, Éditions Dominique Carré, Collection Arts & Esthétique, 1998

est en train d'agir, d'autre part sur la trace qu'elle va laisser, une fois terminée. Toute action laisse quelque chose derrière elle. L'idée est alors d'interroger le statut de cette trace, qu'elle soit d'ordre physique, matérielle ou de l'ordre du témoignage-souvenir. L'archive peut-elle devenir une oeuvre à part entière au même titre que l'action elle-même, et ainsi avoir autant, si ce n'est plus d'impact sur le regardeur ? Dans ce cas quel rôle a celui qui crée cette archive ? A-t-il le même statut d'artiste-créateur que celui qui réalise l'action ? À l'inverse, l'action ne se suffit-elle pas à elle-même ? La puissance de l'action ne réside-t-elle pas justement dans son instantanéité, son unicité, et donc sa préciosité ?

Le spectateur présent pendant l'action occupe alors un rôle privilégié, et se positionne comme seul garant, en plus de l'artiste, de la pérennité de l'oeuvre. Ainsi, nous faisons face à cette matière-souvenir de l'ordre du périssable et prenons le risque de perdre bon nombre d'oeuvres avec le temps. L'expérience relève du sensible dans le sens où elle ne peut qu'être vécue par un individu dans un espace et un temps précis. L'expérience ne peut exister qu'à travers ces trois éléments fondamentaux, et ne peut espérer une quelconque transmission uniquement grâce à l'individu qui la vit. Comment peut-on garder la trace de cette expérience, c'est-à-dire d'un moment vécu de manière subjective et sensible, qui n'a d'autre preuve matérielle d'existence que le simple fait d'avoir été vécu par l'individu ? Finalement ici, je différencie le « que s'est-il passé ? » informatif de l'archive, du « qu'as-tu ressenti ? » de la transmission. Je passe d'un point de vue qui tend vers l'objectivité, en parallèle de ce qui prend la subjectivité pour point de départ.

D'un point de vue de la danse, certains chorégraphes ont étudié la question de la trace, de la mémoire de l'action, notamment à travers la notation chorégraphique. Les plus connues sont la notation Laban et la notation Benesh qui sont des formes de notations assez complexes. Malgré l'importance de leur élaboration, et la pertinence de leur réflexion, aucune de ces techniques n'est devenue universelle. Aussi, je m'accorde avec cette citation de Danièle Rivière « La notation des danses



3 7

Page de gauche :

Extrait de notes de Marianne Isson.

Analyse des déplacements d'une variation d'examen national,
commande du Ministère de la Culture et de la Communication, 2013

Page suivante :

notes de Claire Leduc,
danseuse et chorégraphe, professeur de danse classique au Conservatoire de Caen

00. 0034 - Intro
 00.34.1.01 8x3 8x3
 1.02.1.22 3x3
 1.22.1.45 7x3 + 8x3



1^{er} grupe 1^{er} section 1^{er} groupe parcel
 1x6 1x6

deg 2nd 2nd 1x6 3rd min plus deux sections



3.52 1x3 1x3 2 groupes 1^{er} de distance 2.
 1x2 1x2 2nd groupe 2nd de distance 1^{er} groupe 2nd groupe
 3.07 grande plus arriere plus petit

3.16 part de base

3.20 2 groupes de simple plus petit

3.28 2 ass 2 sections

3.33 8x3
 10x3
 7x3...

déplacement



3.43 reprise deg deux devoirs

4.08 7x3



chaque part 3x

4.30 3x6
 5.00

deg par 2nd point par 2nd point 2nd
 retour 2nd point par 2nd point
 si de chdt chdt si de chdt chdt
 marche plus 5^{er} pose

trahit quelque chose de l'émotion et de l'urgence d'un moment présent, d'un transfert réel d'énergie, et ce qui se produit dans un mouvement dansé, ce qui s'y déchire, beaucoup plus que ce qui s'y manifeste, est intraduisible, non reconduisible et lié à sa pure actualisation émotive et physique, et que cela aucun signe ne peut le restituer, aucun signe n'a même le droit de l'inscrire comme événement définitif dans les annales du temps humain »²⁶. C'est en ce sens que questionne la trace, dans le sens où l'expérience du geste, notamment ici de la danse, est une expérience non transmissible. Elle pourra bien sûr être décrite, expliquée, traduite, mais le ressenti lui, ne se transmettra pas, car celui-ci se vit ne peut être traduit et ainsi réduit à de simples mots.

Personnellement, j'ai arrêté d'essayer de raconter comment je vis l'expérience de la scène. Je ne parviens pas à retranscrire cet état tout particulier dans lequel je suis avant, pendant et après la scène ; un mélange subtile de tétanie et d'excitation, le début d'un voyage vers un autre état de corps et de conscience. Je ne peux que décrire comment cela s'est déroulé factuellement, sans parler de ce que j'ai ressenti car une distance se crée avec mon auditeur. À mon sens, le mot est limité et ne transcrit pas toute la subtilité et la diversité du ressenti par rapport au mouvement dansé. Malgré sa grande diversité, la danse reste un langage qui se veut universel. De plus la singularité et l'authenticité de chaque danse ne peut se réduire à une notation, cette dernière étant elle-même tout aussi variable d'un individu à un autre, d'une culture à une autre, d'un rituel à un autre. Je pense qu'il existe autant de transcriptions chorégraphiques que de danseurs. Chaque danseur va avoir sa propre méthode de retranscription du mouvement : alors que certains passeront par le dessin avec des figures ou des signes, d'autres préféreront écrire la description des mouvements et déplacements dans les moindres détails, ou même s'enregistreront en train de décrire à l'oral leur chorégraphie.

Les premières traces que j'ai voulu garder d'une expérience personnelle ont été les photographies argentiques

²⁶ L. LOUPPE,
D. DOBBELS,
P. VIRILIO,
R. THOM, J-L
LAUENTI,
*Danses
tracées :
dessins et
notation des
chorégraphes*,
Éditions Dis
Voir, Collection
Chorégraphies,
1991

prises dans la maison de retraite hospitalisée dont j'ai parlé plus haut. Le médium photographie a été un réflexe à ce moment là car pour moi, lui seul pouvait rendre compte de ce que je voyais en se rapprochant le plus possible du réel. Appareil photo en main, j'avais le pouvoir de capturer fidèlement un bout du réel et de le garder tel quel pour toujours. D'ailleurs qu'est-ce que la photographie argentique si ce n'est une trace révélée à l'aide de produits chimiques sur du papier ? Ce rapport à la matière et ce processus de révélation de l'image m'intéresse. À mon sens, la force de la photographie en général, réside dans l'idée d'instantanéité, de fixation du mouvement permanent qu'est la vie. Dans l'argentique, ce qui ressort en plus est la préciosité des images, leur unicité dans le sens où le nombre de prise est limité, et le film de la pellicule est ultra sensible et fragile. Quand on pratique la photographie argentique, on entretient une relation particulière à l'image que l'on décide de prendre. Pour ma part, j'économise mes prises ; c'est-à-dire que j'attends un moment qui « vaut la peine » d'être fixé, ce qui est absolument subjectif. Mais finalement, ce processus réflexif me pousse à mesurer mes gestes, mes calculs pour que ma photo réponde le plus possible à mes attentes. Cela me pousse aussi et surtout à passer davantage de temps à vivre le moment, à en faire l'expérience justement, plutôt que d'essayer de le capturer en prenant un nombre infini de photos qui vieilliront dans un sous-sous-sous dossier d'un de mes disques durs externes.

D'ailleurs Benjamin disait : « Le cours de l'expérience a chuté »²⁷ dans le sens où nous perdons peu à peu cette faculté, autrefois inée chez l'Homme, de raconter des histoires, c'est-à-dire de transmettre un récit, de faire témoignage de quelque chose dont nous avons été spectateur. Il est décevant de voir à quel point cette étape de transmission est bafouée par l'envie d'aller plus vite. De vivre un moment dans l'unique but de pouvoir le partager quasi instantanément, mais finalement de manière superficielle, puisque vécu comme tel. D'ailleurs Benjamin ajoute ensuite que « rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information »²⁸ dans le sens où c'est

²⁷ Walter BENJAMIN, *Oeuvre III, Le Conteur*, Éditions Gallimard, Collection Folio Essai, 1972

²⁸ *ibid.*

l'information qui prime sur l'expérience ; la finalité sur le ressenti. Comme si tout devait avoir un but pratique, utilitaire, matériel, alors que la simple expérimentation du temps par l'action peut être une fin en soi. Aujourd'hui malheureusement, et malgré tout l'intérêt que je porte à l'outil-téléphone portable, je crois que ce rapport à l'image n'existe plus. Nous évoluons dans un environnement saturé d'images, ce qui nous dé-sensibilise à la fois de leur impact sur nous, mais également de leur « histoire ». Le téléphone portable d'aujourd'hui disposant d'un appareil photo vraiment élaboré, nous permet d'avoir des images de qualité équivalente à celle d'un vrai appareil photo. Cet outil est une réelle source de richesse au quotidien, et d'un pratique sans pareil, qui nous permet d'avoir toujours de quoi capturer l'instant présent. L'image, aussitôt capturée, sera presque instantanément retouchée, envoyée, partagée, diffusée.

Cette multiplication incessante d'images créé un paradoxe considérable avec l'argentique. Nous avons le fragment, la préciosité, l'unicité et la matière physique de l'argentique, face à la banalité de par la pluralité du numérique. Le rapport du photographe avec son image n'est pas le même, la photographie numérique devient tout à fait impersonnelle. On perd l'intimité du rapport à l'image unique fixant l'instant T. En ce sens, je pense aux *Images malgré tout*²⁹ dont parle Didi-Huberman. Ce rapport privilégié qui existe entre le photographe et son image. À la fois son Histoire, je veux dire son contexte dont le photographe fait nécessairement partie et l'expérience-même de sa prise de vue, le moment privilégié entre le photographe, son outil et son sujet ; ici tout particulièrement le risque pris par le photographe dans le camps de concentration. En somme on aborde l'aspect phénoménologique de l'image et par cela, c'est aussi la question de la temporalité du médium photographie qui est posée et tout particulièrement pour l'argentique.

Ce travail de la photographie je le poursuis à travers un autre médium qui m'est apparu comme son prolongement logique : la vidéo. Un autre médium de captation qui se veut au plus près du réel, et qui s'est avéré nécessaire dans mon expérimentation autour du mouvement. Le pouvoir

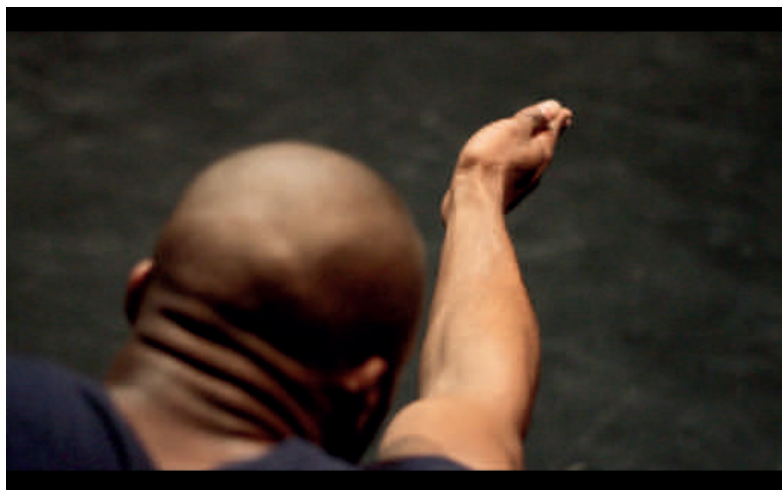
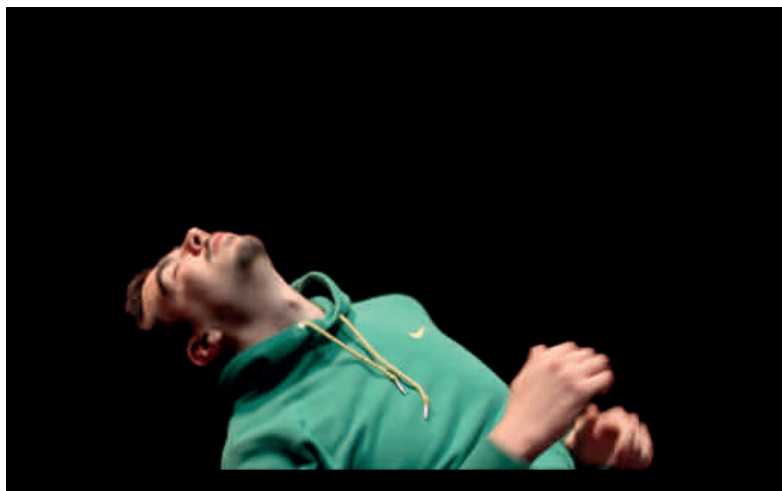
²⁹ G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Minuit 2004

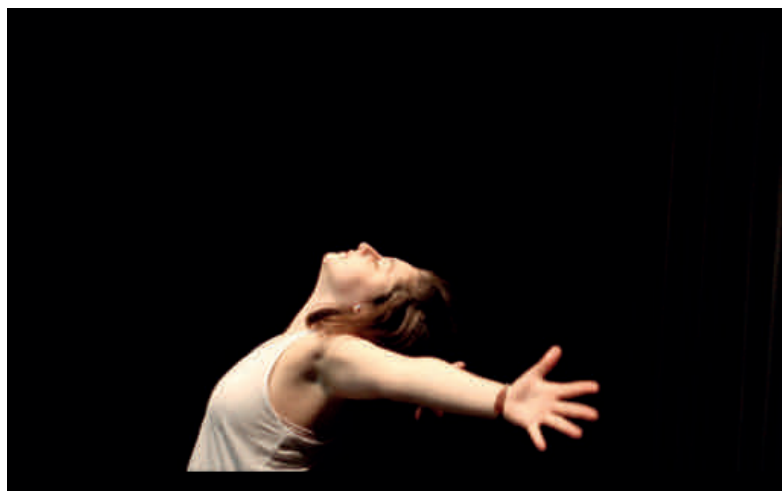
de l'image fixe en photographie et le travail qu'elle suppose, je le retrouve dans l'image en mouvement en vidéo à travers le montage. Le montage n'est finalement qu'une succession de prises de décision dans une optique précise ; le montage est ce processus fascinant grâce auquel une image va devenir « lisible ». Didi-Huberman fait la différence entre une image « visible » et une image « lisible ». L'image « visible » serait de l'ordre du voir, du regarder. Elle tend vers quelque chose d'extérieur à elle et crée une distance avec le regardeur. Alors que l'image dite « lisible » est comprise, appropriée, et crée un rapport de proximité avec lui. Pour Didi-Huberman, rendre lisible une image, c'est lui donner une signification en la temporalisant, c'est-à-dire en la replaçant dans son contexte, entre passé visible et présent lisible. Ainsi l'idée d'« expérience » précédemment évoquée pourrait être rapprochée de cette image « visible », puisque celle-ci nous donne à voir simplement, dans un souci de neutralité et d'objectivité propre à l'archive - bien que cette question de la neutralité et de l'objectivité d'une archive soit complexe. On peut peut-être parler de « tentative » de neutralité et d'objectivité. Dès lors, comment opérer pour que cette expérience devienne de l'ordre du « lisible » ? La deuxième partie de mon travail consiste à me demander de quoi dois-je être consciente lorsque je produis une image qui se veut « lisible » ? C'est-à-dire une image qui chatouillera cette sensibilité que possèdent les individus, de manière à (r)éveiller leur conscience.

Le montage d'image, que ce soit en photographie (dans la sélection puis l'accrochage) ou en vidéo (dans le choix de coupe puis dans l'association des plans) me permet d'interroger cette idée d'image « lisible ». C'est le montage, l'association des images ensemble qui crée un sens et qui leur donne cette lisibilité. Une image en elle-même ne dira pas la même chose si une autre image vient à côté d'elle pour en approfondir l'« histoire ». J'accorde une importance particulière à ce moment post-expérientiel (dans le sens de l'« après expérience ») ou de post-production. Je remarque que mon travail se fait souvent en deux temps : celui de l'expérimentation et de son appropriation, puis celui de sa transmission. Je suis

fascinée de voir à quel point les choix que je fais à ce moment précis peuvent influencer le propos de mes images. Pour moi, le montage c'est faire des choix pour faire dire à l'ensemble des images, ce qu'une image seule ne peut dire. Créer une relation entre les images, un réseau de lignes, de formes, de couleurs, de rapports de masses qui interagissent, telle une chorégraphie d'images. La dynamique que je tente de créer au sein même des images, par leur composition, mais aussi le rythme généré par « l'entre-image »³⁰ me permet d'ouvrir le champ des possibles du langage par l'image. Ainsi je produis également une dynamique dans le regard du spectateur. Inconsciemment, il est orienté par mes propres choix et ce sont précisément ces prises de décision qui vont influencer son regard et sa perception sensible.

³⁰ R.
BELLOUR,
L'entre-image,
Éditions La
Différence,
1990





Pages précédentes :

Invitation à expérimentation, photogrammes, 2015

Poétisation de l'expérience

Garder une trace d'une expérience, c'est l'archiver dans le sens de recueillir et mémoriser. Se rapprocher au plus près de la réalité de l'instant dans une certaine neutralité pour en garder une image fidèle et précise, à valeur descriptive et informative. L'objectivité de l'image est garante de la pérennité de l'action. La captation d'image est donc une réponse à cette idée de temporalité de l'action, et donc de sa mémoire. En fait, c'est le médium d'archivage qui, à mon sens, sera le plus approprié. Mais quand on aborde l'idée de la transmission, il s'agit aussi de se demander quelle(s) image(s) ? Et par « image » j'entends ici, tout ce qui peut donner à « imaginer »³¹. C'est-à-dire que je me détache de l'image-objet (ici photographique ou vidéo) pour tendre davantage vers ce qui finalement, « fait image ». Je ne parle plus de l'image en tant que médium, objet matériel, mais plus de l'image comme création mentale générée par un élément réel. Cela peut être un son, un objet qui amènera le regardeur à imaginer, et donc, se créer des images à partir de ces éléments. Les images que je crée interrogent cette faculté de l'homme à « imaginer », à interpréter et à se créer ses propres histoires par dessus la mienne ; une sorte de palimpseste d'expériences sensibles.

Il existe, à mon sens, une alternative possible à cette question de la pérennité d'une action : la poétisation. Poétiser c'est rendre sensible une expérience personnelle aux yeux d'autrui. C'est l'objectiver de manière à la transmettre par les sens. Il s'agit de proposer à l'Autre une ouverture de ma propre expérience. Il ne s'agit plus tant du médium utilisé (bien que le médium doive évidemment soutenir le propos) que de ce qu'on va décider de montrer exactement. L'idée n'étant plus d'archiver à proprement parler, mais plutôt de transmettre. De proposer une transmission possible

³¹ Op. Cit.,
p. 73

dans le but d'une interprétation de l'expérience par autrui. Ce qui importe alors n'est plus ce que l'expérience donne à voir, mais plutôt ce qu'elle donne à ressentir. Comment je vais objectiver cette sensation, cette émotion, ce ressenti ? Comment traduire en image ce qui se ressent ? Pour cela il faut s'intéresser à l'Autre en tant que récepteur sensible. Personnellement, je lui accorde une importance particulière dans le sens où il va être un élément indispensable au sein de ma démarche de recherche-crédation et dans ce processus précis d'objectivisation. Mon expérience constitue une base solide et cet échange avec l'Autre est un moyen de construire quelque chose de singulier.

Cette dynamique de travail tournée vers l'Autre me permet de comprendre davantage l'individu, et de me pencher sur son expérience. Je pourrais travailler avec des danseurs, mais cela ne m'intéresse pas, en tout cas pour le moment. D'autant plus que leur expérience, bien que différente de la mienne, s'en rapprocherait quand même trop. Sans revenir sur cette idée du corps formaté du danseur, je dirais que l'Autre possède cette authenticité et cette spontanéité dans le mouvement qui m'intéresse et que j'ai moi-même perdues dans ma formation. Je suis formatée et c'est cet état de non danseur que je cherche à questionner. Danseurs, acteurs, comédiens sont devenus des êtres hybrides³² aux multiples personnalités, toujours à cheval entre deux je(ux). Travailler avec l'Autre et par l'Autre me propose d'élargir ma propre conscience en éveillant la sienne. Comment éveiller la conscience du spectateur si ce n'est en allant chercher ses émotions, en déjouant ses attentes, en le surprenant. Il me semble que, consciemment ou inconsciemment, le spectateur doit être surpris. Je pense que l'Art sert à se poser des questions, à aborder des sujets, étudier des concepts qui nous surpassent mais nous concernent et ainsi partager nos questionnements avec ceux qui prennent le temps de s'y intéresser. L'art est un partage, il se doit d'être accessible à chacun peu importe le bagage artistique ou intellectuel et doit proposer plusieurs degrés de compréhension, d'analyse et d'interprétation possible. Mais l'interaction entre l'oeuvre

et le spectateur doit être d'ordre sensible de manière à tendre vers une sorte d'universalité. Une relation se crée entre l'artiste et le spectateur et c'est alors que se crée une interaction réflexive d'humain à humain à travers un imaginaire. Il est question d'expérience inter-réflexive, car les deux expériences se mêlent alors dans l'optique d'une complémentarité tout à fait singulière. Ainsi, la place du spectateur évolue. Ne serait-ce que d'un point de vue historique en art, on s'aperçoit que la place du spectateur a de plus en plus d'importance, que ce soit au sein de l'espace d'exposition, mais aussi par rapport à l'oeuvre elle-même. De plus en plus, il prend part aux expositions comme aux oeuvres, par ses déplacements soigneusement étudiés, ou dans son interaction avec les oeuvres. Grâce aux nouveaux outils numériques et multimédias, le spectateur devient acteur puisque souvent, c'est son interaction qui fait l'oeuvre. C'est la naissance d'une interaction qui se veut outrepasser le simple aspect ludique pour tendre vers une remise en question de son propre corps dans l'espace, et par rapport à un objet. Quand je tente de transmettre une expérience, je crée un rapport de proximité entre mon récepteur et moi et c'est cette situation qui va générer une transmission d'ordre sensible. C'est en quelque sorte, à travers cette objectivisation, une mise en réseau des expériences, des vécus, des émotions, des ressentis dans le but d'éveiller la conscience. Aussi, cela pourrait poser la question de l'appartenance de l'oeuvre compte tenu de la nécessité absolue de l'Autre. Peut-on dès lors parler d'une collaboration ? Ou simplement d'une participation ? Je m'interroge sur le statut de l'artiste quand celui-ci crée à partir et grâce à d'autres personnes. Dans sa dernière exposition, Sophie Calle propose le portrait de plusieurs personnes aveugles³³. Chaque personne est invitée à raconter le moment où elle a perdu la vue, la toute dernière image qu'elle a vue. Dans ce cas-ci, l'inter-nécessité est évidente. Dans un premier temps, Sophie Calle s'imprègne de ces histoires, dans un deuxième temps elle vient les mettre en lumière ; elle a su rendre lisible ce qui fut visible.

83

³³ S. CALLE,
« Pour la
dernière
et pour la
première
fois »,
exposition
au MAC de
Montréal, 2015

C'est ce que je tente de faire dans ma recherche-crédation :
passer du visible au lisible, s'inspirer de l'expérience dans

l'optique d'une transmission sensible à l'Autre. Dans mon travail plastique cela passe principalement par le travail de l'image. Et la plupart du temps je reviens sur des images que j'ai déjà travaillées. Revenir sur ces images comme sur mes expériences, avec un oeil nouveau et d'autres choses à transmettre. La répétition est une notion que je n'interroge pas seulement au Conservatoire à travers la danse, mais aussi dans ma pratique plastique. Intervenir plusieurs fois sur mes propres images et sur plusieurs années, me permet un retour réflexif sur moi-même, une sorte d'auto-critique. La notion de répétition et de série me permet de m'appropriier les images plus facilement que si elles étaient uniques et inchangeables. À travers le (re)montage je me rends compte des multiples possibilités qu'offrent les images.

CONCLUSION

Boltanski disait : « Le travail d'un artiste est, en soulignant quelque chose (...) de faire apparaître quelque chose que les gens savent déjà, mais qui n'est pas (apparu) à la conscience. Donc on fait remonter les choses (...) »³³. Je ne prétends pas instruire, ni délivrer des informations. Je ne prétends pas non plus donner une leçon de vie et je ne pense pas que ce que je propose soit indispensable au quotidien. Ma démarche de recherche-crédation propose de mettre en lumière ce qui a tendance à être délaissé par l'individu d'aujourd'hui ; ce qui est inhérent à l'être humain, mais qui reste endormi dans les profondeurs de sa conscience. Ma vision à caractère pluridisciplinaire d'artiste plasticienne et danseuse m'offre un point de vue tout à fait particulier sur le monde qui m'entoure.

87

Ma pratique trouve son inspiration dans la notion de quotidienneté, et principalement dans ce qui constitue mon propre quotidien. Ma double identité me permet d'interroger des notions vastes telles que le corps, l'espace, le temps, le mouvement, mais aussi l'image, la transmission, l'expérience d'une manière tout à fait singulière. Ma double pratique me permet d'interroger mon rapport au monde, par le biais de l'Autre, tel un réseau dynamique et pérenne que je me plais à tisser autour de moi. La poétisation de mon expérience identitaire au sein de ma démarche artistique se concrétise par l'intermédiaire de la danse, et donc - selon la définition que j'en ai faite - d'un état de corps et de conscience extra-ordinaire et relatif à l'espace. Ces deux statuts d'artiste interagissent constamment au sein du même corps et l'influence de l'un sur l'autre crée cette curiosité dynamique qui définit ma recherche-crédation.

³³ C. BOLTANSKI
cité dans *L'oeil
de l'Histoire,
tome 2 :*
*remontage du
temps subi*
de G. DIDI-
HUBERMAN,
Éditions de
Minuit, 2010

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- GIORGIO AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Éditions Rivages poche/ Petite Bibliothèque, 2007
- GIORGIO AGAMBEN, *Image et mémoire*, Éditions Dominique Carré, Collection Arts&Esthétique, 1998
- MARC AUGÉ, *Non-Lieux, Une introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992
- MARC AUGÉ, *Un ethnologue dans le métro*, Éditions Hachette, 1986
- SALLY BANE, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Éditions Chiron, 2002
- BRUCE BÉGOUT, *Lieu commun*, Éditions Allia, 2003
- RAYMOND BELLOUR, *L'entre-image*, Éditions La Différence, 1990
- WALTER BENJAMIN, « Le conteur », dans *Oeuvres III*, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, 1972
- THIERRY DAVILA, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Éditions du Regard, 2007
- GILLES DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, 1985
- GILLES DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, 1983
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Tome 2 : Remontages du temps subi*, Éditions Minit, 2010
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La survivance des lucioles*, Éditions Minit, 2009
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Le danseur des solitudes*, Éditions Minit, 2006
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Minit 2004
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, Éditions Minit, 2002
- PAUL ELUARD, *Souvenirs de la maison des fous*, Pro Francia, 1946
- MICHEL FOUCAULT, *Dits et écrits*, 1984, « Des espaces autres ; hétérotopies » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture*,

Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
DOMINIQUE FRÉTARD, *Danse contemporaine: danse et non danse*, Éditions Cercle d'Art, Collection Le Cercle Chorégraphique Contemporain, 2004
LAURENCE LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Éditions Contredanse, Collection La Pensée du Mouvement, 2004
LAURENCE LOUPPE, D. DOBBELS, P. VIRILIO, R. THOM, J-L LAUENTI, *Danses tracées: dessins et notation des chorégraphes*, Éditions Dis Voir, Collection Chorégraphies, 1991
JACQUES RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, 2008

DIANE ARBUS, *Diane Arbus ou le rêve du naufrage*, Patrick Roegiers, Chêne, Paris, 1985
PHILIPPE BAZIN, *La radicalisation du monde*, l'Atelier d'édition, Paris, 2009 (textes de Christiane Vollaire, Georges Didi-Huberman)
PHILIPPE BAZIN, *Long séjour*, Cercle d'art, Paris, 2009
TRISHA BROWN, *Danse : précis de liberté*, Musées, Réunion des musées nationaux, Marseille, 1998

90

GÉRARG MAYEN, *De marche en danse*, Éditions L'Harmattan, 2005
DANIEL PENNAC, *Journal d'un corps*, Gallimard, 2012
GEORGES PEREC, *Je me souviens*, Hachette collection P.O.L, 1978
GEORGES PEREC, *Espèce d'espaces*, Éditions Gallée, 1974
GEORGES PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, UGE, 1975
ENORA RIMIERE, *Ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Centre national de la danse, 2013
BÉATRICE ROPERS, *L'air du temps*, Husson, Bruxelles, 2007
LUC CHOQUER, *Les vieux*, Anabet, Paris, 2010
PAUL VALÉRY, *Degas danse dessin*, Volland, Paris 1936
BILL VIOLA, Catalogue de l'exposition «Bill Viola» au Grand Palais, Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris, 2014

Expositions

Diane Arbus, *Jeu de Paume*, Paris, 2011
Danser sa vie, Centre Pompidou, Paris, 2011
La France de Raymond Depardon, Bnf, Paris, 2010
Willi Dornerw, *Bodies in urban spaces 2007; Fitting 2008; Urban drifting 2010*

Arno Rafael Minkinnen, Abbaye aux Dames, Caen, 2012
Ron Mueck, Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris, 2013
Musique et cinéma, Cité de la Musique, Paris, 2013
Bill Viola, Grand Palais, Paris, 2014
Gregoire Korganow, Sortie de scène, 2014
On Kawara, Musée Guggenheim, New York, 2015
Sophie Calle, Pour la dernière et pour la première fois, 2015
WHOUAHOU !, Axelle Lagier et Julien Gaillac, Centre Pompidou, Paris, 2016

Filmographie

MARTIN ARNOLD, Alone. Life Wastes Andy Hardy, 1998
JÉRÔME BEL, Véronique Doisneau, 2012
CHARLIE CHAPLIN, Les temps modernes, 1936
DAVID CRONENBERG, A Dangerous Method, 2011
RAYMOND DEPARDON, SOPHIE RISTELHUEBER, San Clemente, 1980
STEPHEN DWOSKIN, Age Is..., 2012
ANNE LINSEL, RAINER HOFFMANN, Les rêves dansants ; sur les pas de Pina Bausch, 2010
CHRISTIAN MARCLEY, The Clock, 2010
CHRIS MARKER, La jetée, 1962
GEORGES PEREC, Un homme qui dort, 1974
JEAN DANIEL POLLET, Pour mémoire (la forge), 1980
LARS VON TRIER, Dancer In The Dark, 2010
WIM WENDERS, Pina, 2011

91

Spectacle

ALVIN AILEY, Revelations, 1960
JÉRÔME BEL, Gala, 2015
LUCINDA CHILDS, Dance, 1979
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER, Fase, four movements to the music of Steve Reich, 1982
THIERRY THIEU NIANG, ... Du printemps!, 2013

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Simonetta Cargioli ainsi que l'ensemble des professeurs de l'ESAM Caen qui ont, de près ou de loin, suivi l'évolution de ma réflexion durant ces cinq dernières années. Un remerciement tout particulier à Eddy Manerlax, Xavier Leprettre, Alain Quellier, Thierry Topic, Michèle Gottstein, Pierre Aubert, Chantal Marie et Catherine Blanchemain ainsi qu'à l'ensemble des techniciens pour leur précieux investissement et conseils dans mes recherches et expérimentations.

Enfin je remercie également tous ceux qui m'ont soutenue tout au long de mon parcours, et qui ont contribué non seulement à l'élaboration de ce mémoire, mais aussi à l'épanouissement de mon travail personnel en tant qu'artiste, dont: Timothée Parrique, Corentin Parrique, Marie-France Parrique, Alain Parrique, Jérémie Bellemare, Maialen Imirizaldu, Maxime Barbonne, Rachel Gravouil, Justine Valtier, Sylvie Morais, Constanza Camelo, Michaël Lachance, Alexandre Nadeau, Marianne Isson, Claire Leduc ainsi que le reste de ma précieuse famille.

