

Tenser ou comment la danse fait advenir vivant

Anatoli Vlassov

▶ **To cite this version:**

Anatoli Vlassov. Tenser ou comment la danse fait advenir vivant. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01254791

HAL Id: dumas-01254791

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254791

Submitted on 12 Jan 2016

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

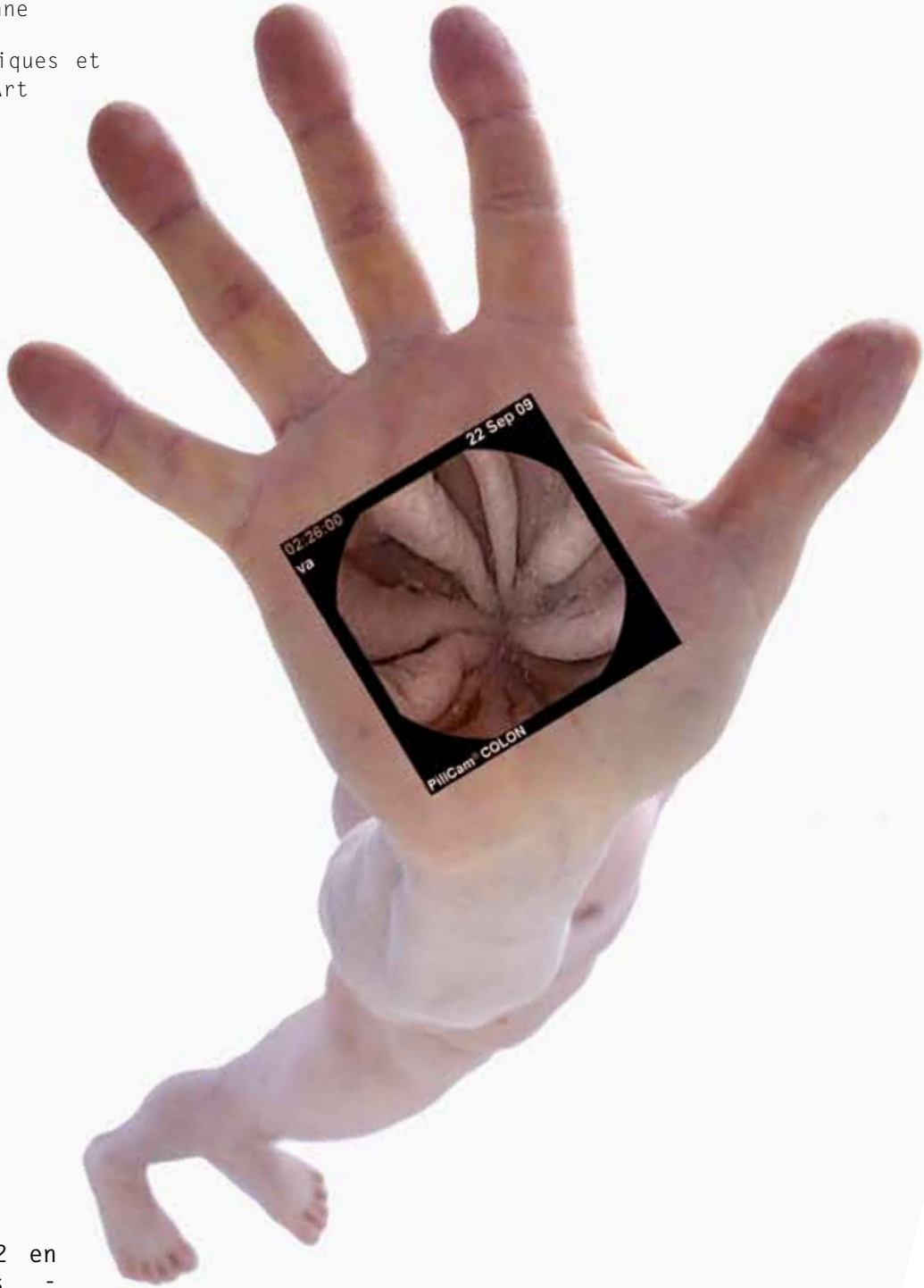
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

T E N S E R
ou comment la danse fait advenir vivant

ANATOLI Vlassov

Université Paris I Panthéon-Sorbonne

UFR Arts Plastiques et Sciences de l'Art



Mémoire Master 2 en Arts Plastiques - Mention Arts de l'image et du vivant
Sous la direction de Pr. Yann Toma

Année universitaire 2014/2015

ANATOLI Vlassov

ou **T**comment **E**la danse fait **S**advenir **E** vivant **R**

R E M E R C I E M E N T S

À mes parents pour être aussi différent l'un de l'autre. Mon père pour la diversité de son expérience de vie et ma mère pour être tout simplement là, toujours.

À Yann Toma pour le retour dans le futur en me donnant un cadre pour l'écriture de mon passé en vue de ma régénération artistique.

À Richard Conte qui a su voir un vidéaste en moi.

À Alice Gervais-Ragu, Frédérique Laville, Gaëtan Le Marchand et Diane Sorin pour les corrections et à Davide Napoli pour sa clairvoyance.

À Marie Diologent pour les corrections mais aussi pour son aide précieuse sur la mise en page.

À Tess Vlassov, Julie Salgues et tous mes proches qui m'ont soutenu de près ou de loin dans l'écriture de ce mémoire.

PRÉFACE

Il n'y a pas de jour sans nuit, il n'y a pas de dedans sans dehors, il n'y a pas de théorie sans pratique, il n'y a pas de recto sans verso... C'est pourquoi l'écriture de ce mémoire se divise en deux parties parallèles[1], celle de ma réflexion théorique sur mon propre travail artistique en verso et celle des retours que mes créations ont pu provoquer chez autrui en recto. Le texte de ce mémoire se dédouble en deux colosses où chaque colonne répond indirectement à l'autre. Deux phallus pour une interpénétration à bâtons rompus au sein de laquelle chaque lecteur puisse inventer ses propres sens. Une herméneutique à deux vitesses pour que chacun puisse y trouver une dynamique, une tension, afin d'y danser à son propre rythme. C'est cette dynamique tensionnelle que j'appelle Tenser, un concept que je tente de développer dans ce mémoire.

1 *Comme dans Glas de Jacques Derrida, publié en 1974 ou Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes de Jean Genet, 1967, réédité en 2013*

S O M M A I R E

Remerciements.....4

Préface.....7

Sommaire.....8

Introduction.....10

PREMIERE PARTIE : Tenser la surface - Zone collective - Posture injective.....14

A. L'art de la vie et la vie de l'art....14

B. L'art du travail et travail de l'art...26

DEUXIEME PARTIE : Tenser le conjugué - Zone altersubjective - Posture aimante.....50

A. Rencontrer l'autre en soi et soi dans l'autre.....60

B. Rencontrer pour créer et créer pour rencontrer.....64

TROISIEME PARTIE : Tenser l'étendu - Zone individuante - Posture habitante.....90

A. L'endoscopie du corps et le corps de l'endoscopie.....92

B. L'exoscopie du corps et le corps de l'exoscopie.....114

Conclusion.....124

MANIFESTE.....131

TABLE DES MATIÈRES.....146

table des illustrations.....152

table des illustrations personnelles.....154

GLOSSAIRE.....158

BIBLIOGRAPHIE.....160

ANNEXES.....164

I N T R O D U C T I O N

Un concept

J'ai 40 ans et suivant les statistiques, je suis à la moitié de ma vie. Cela fait déjà 20 ans que je vis en France. En outre, je suis à 10 ans du départ de mon parcours artistique professionnel. Face à ces dates plutôt rondes, j'ai décidé de faire un point. Ou plutôt un trou. Un tube d'un entonnoir dans lequel je verse le contenu de ma vie pour extirper la sève de mon existence. Un condensé qui contiendra l'essentiel de mon vécu en un mot, un verbe. Il ne s'agit pas de réduire toute ma vie à une notion théorique mais d'organiser les savoirs-faire acquis en une pensée opératoire. Un concept qui prend en compte l'archéologie de mon passé pour créer de nouvelles oeuvres et ainsi mon propre avenir artistique.

Un concept relation

Il se trouve que je me suis formé dans des espaces entre des forces antagonistes, champs remplis souvent par des énergies tensionelles. A commencer par l'espace entre ma mère et mon père qui sont des personnes diamétralement opposées en ce qui concerne mon éducation. Ma mère m'a toujours mis sur un piédestal et m'a souvent tout permis alors que mon père m'a constamment castré en me dévalorisant sur tous mes projets. Puis l'espace entre le lieu public de l'école et le champ privé de l'amitié. L'école comme un lieu de dénigrement de ma personne face au groupe[1] et l'espace de l'amitié (hors de l'école) comme un lieu de recueillement et de soutien intersubjectif. Puis, l'espace entre deux pays, la Russie et la France car en m'installant en France précisément à mes 20 ans, j'ai vécu autant d'années à Moscou qu'à Paris. Deux pôles aux géographies et cultures très différentes qui ont toujours été pour moi comme des forces à la fois communes et distinctes me travaillant sans cesse. La notion d'une relation rentre indéniablement dans le concept que je cherche.

Un concept mouvement

Pris par ces relations tensionnelles, j'ai toujours cherché à créer le mouvement entre ces forces en lutte. Créer de la mobilité entre ces intensités écartelantes était pour moi d'une nécessité extrême afin de rester entier. Les nombreuses années de pratiques de glisse (surf de neige, surf de mer, parapente) m'ont appris à m'insérer dans des flux dynamiques extrêmes et à sortir intègre de ces milieux extraordinaires. La plupart de mes projets élaborés avant de rentrer dans le monde artistique professionnel comme, par exemple, une expédition de surf de neige sur des volcans en éruption au Kamchatka ou encore une rave party dans une centrale nucléaire inachevée en Crimée, mettaient à l'épreuve mais aussi en valeur les capacités dynamiques que l'homme peut générer avec son contexte. L'idée de la mobilité est donc aussi incontestablement à insérer dans le concept que je cherche à forger.

1 *Au moment où je suis allé à l'école pour la première fois, mon père a quitté notre famille et je ne l'ai plus revu pendant trois ans. Chamboulé et désorienté dans mes repères, je suis arrivé à l'école comme un garçon hyperactif et déconcentré. Par malchance, je suis tombé sur un professeur qui m'a tout de suite qualifié de «mauvais» vis à vis du groupe, j'ai donc porté cette marque durant huit ans.*

Un concept création

Quel est donc ce mot qui puisse contenir en soi l'idée d'une relation dynamique ? Quel est ce concept qui permettra de générer de nouvelles créations sur cette base ? Dans l'entretien réalisé par Mathieu Bouvier[1], Hubert Godard[2] parle du tenseur comme une relation tensionnelle entre le fond tonique du corps humain et la forme du mouvement que ce fond prédétermine. Un rapport de force entre fond et figure qui crée un geste singulier. Le mot tenseur a sonné du sens dans mon esprit. En cherchant un peu, j'ai découvert que TENSEUR est l'affectation d'un muscle jambier qui agit comme abducteur (éloigne les structures anatomiques), fléchisseur (rapproche les éléments entre eux) et rotateur (fait pivoter les éléments de l'articulation autour de l'axe de celle-ci[3]). En mathématique TENSEUR « désigne un objet très général, dont la valeur s'exprime dans un espace vectoriel et qui ne dépend pas d'un système de coordonnées particulières[4] ». En philosophie TENSEUR est un concept développé par Jean-François Lyotard qui cherche à tendre vers la limite d'une notion ou à la dépasser[5]. Ayant une attirance pour le verbe, le nom Tenseur s'est transformé en Tenser, vieux verbe français qui ne s'utilise plus. Il signifie défendre, protéger, préserver, mais aussi provoquer, faire des efforts vers, se hâter en direction de, engager un dialogue[6]... Le tour était joué. J'ai cru trouver mon concept. Dans ce mémoire je voudrais donc appliquer ce verbe Tenser aux trois pôles (surface, conjugué, étendue) autours desquels je gravite en tant qu'artiste. Puis, en croisant ma pratique artistique avec ce principe de mise en relation dynamique, je désire créer un manifeste. Cette position artistique constituée de principes, de valeurs, sur lesquelles je m' attarderai plus tard, dans le but de créer de nouvelles oeuvres. Le plan du mémoire est «glocal». Il part du global vers le local, des zones collectives vers celles individuantes en passant par celles altersubjectives. Tenser la surface traitera de mon travail sur les représentations sociales des corps de métiers spécifiques. Tenser le conjugué interrogera la relation à l'altérité dans différents milieux et Tenser l'étendu mettra en épreuve les limites du corps physique.

En guise de conclusion, j'ai préféré vous livrer ce manifeste qui répondra non seulement à la problématique de la création du concept Tenser, énoncé au début, mais il donnera aussi je l'espère des commandements pour créer, pour faire advenir vivant.

---

1 *Artiste visuel, vidéaste, photographe, scénographe, dramaturge, et chercheur indépendant : http://mathieu.mathieu.free.fr*

2 *Danseur, kinésiologue, praticien Rolfing, F.M, Alexander, Pilates, Maitre de conférences université Paris 8 - Danse*

3 *http://fr.wikipedia.org/wiki/Muscle_tenseur_du_fascia_lata*

4 *http://fr.wikipedia.org/wiki/Tenseur*

5 *J.F. LYOTARD, Economie Libidinale, Les éditions de minuit, 1974, page 57.*

6 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS, http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/tenser? idf=dmfXgXrmXtbgd;str=0*

TENSER LA SURFACE - ZONE COLLECTIVE - POSTURE INJECTIVE

Tenser la surface cherche à injecter l'art dans le milieu du travail. Il s'agit de rapprocher la création de la vie, en suscitant des rencontres de savoir-faire entre les artistes et d'autres corps de métier. Surface comme un corps social, un tissu de visible et d'invisible dont le maillage est essentiellement déterminé par des représentations collectives qui restent toujours à questionner.

Dans cette partie, à travers un prisme de rapport entre la vie, l'art et le travail, j'examinerai mes projets de création avec des corps de métiers spécifiques. Etant conscient que la « chorégraphie sociale[1] » incarne un ordre social dominant[2], je tente de valoriser le travailleur en tant qu'individu.

Comment chorégraphier les groupes où l'individu ne disparait pas ? Comment créer des espaces temps au sein desquels le sujet puisse se positionner par rapport à l'ordre du travail imposé et questionner son statut, voir le transfigurer ?

A. L'art de la vie et la vie de l'art

1. L'art de la vie

a) *La vie qui féconde*

C'est en observant l'intervention des agents du service de la propreté, suite à une Techno parade en 2002, que j'ai conceptualisé *Danseurs de Surfaces*. Ne se réduisant qu'à une procession de chars musicaux suivie par le public de façon linéaire et simpliste, cette manifestation artistique d'envergure sur la voie publique m'a semblé relativement ennuyeuse . A contrario, l'action du service de propreté dont la société ne retient que la finalité (la propreté), est apparue à mes yeux comme une organisation plus mouvante et complexe. Une danse d'hommes et de machines minutieusement orchestrée où chacun tient son rôle tant technique que physique.

1 *Ici je fais une référence à Joseph Beuys et sa « sculpture sociale », un concept d'une œuvre d'art totale (Gesamtkunstwerk) où chaque homme est un artiste*

2 *André Herwitt, Choreography : Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement, 2005*

b) *La vie qui advient*



Rudolf von Laban
Entrainement au
'rythme industriel'
Manchester (1947)

Ai-je vu l'invisible ? Ou plutôt ai-je vu ce que personne ne regarde ? Ou encore, ai-je vu en périphérie de là où « l'Ordre des choses[1] » m'indiquait de voir?

Ce regard latéral[2] posé sur l'évènement artistique que mon montrait la municipalité, m'a fait découvrir le réel de la vie sur le bord d'une fiction autoritaire. Mais il ne s'agit pas ici de se lamenter du pouvoir politique sur la base d'une opposition. Il est question surtout de lier et de chercher une articulation dans les soit disant antagonismes. Car c'est justement cette opposition, à mon avis complémentaire, cette relation tensionnelle, ce tenseur entre l'ordre et la désobéissance qui ont fait advenir le vivant en moi. Ce désir vital de création.

c) *La vie qui réhabilite*



Shiraga Kazuo,
Challenging Mud,
(1955)

Face à la domination sociale contemporaine qui pousse les individus vers une idéalisation du propre, du pur et autre Kärcher[3], il m'a paru nécessaire d'équilibrer le rapport entre le propre et le sale en explorant davantage les territoires négligés des détritus et de l'abject. Je me suis donc lancé dans ces zones déchiquetées et inconnues par curiosité, mais aussi par le pressentiment que ces lieux sombres contiennent ceux qui m'habitent au plus profond de moi. J'ai d'abord commencé à scanner ma propre expérience pour déceler d'où venait cette sensation de dénigrement. Les souvenirs lointains de l'enfance m'ont ramené vers des plaisirs de jeux à la campagne durant lesquels mon corps se mélangeait avec des matières forestières. La boue, la mousse et autres matières organiques ont toujours attiré mon attention d'enfant par leurs aspects pénétrants et instables.

« Fêtons la fin de l'or et du marbre, acceptons la paille et la boue[4] », disait François Dagognet en réhabilitant ces « êtres » (comme il les appelle, les « moins-êtres ») que la culture a confiné dans l'indignité.

---

1 *Michel Foucault semble avoir tout d'abord privilégié le titre de L'Ordre des choses, plutôt que Les mots et les choses avant de le transformer selon les préférences de son éditeur, Pierre Noral. - Didier Eribon: Michel Foucault. Flammarion, 1991, pp. 182-183)*

2 *Mathieu Bouvier dans Pour un atlas des figures : http://pourunatlasdesfigures.net/articles/le-figural-derives-a-partir/regard-lateral-et-regard.html*

3 *en référence à une phrase de Sarkozy du 26 juillet 2007 qui déclare que « Dès demain, on va nettoyer au Kärcher la cité »*

4 *François DAGOGNET, Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1997*



Julie Salgues & Anatoli Vlassov,
Danseurs de Surfaces,
Performance 15 min (2007)



Anatoli Vlassov,
Purge,
Performance, 30 min (2003)

Puis, plus tard, ayant vécu l'abandon par mon père et l'exclusion à l'école, je porte en moi aussi une sensibilité particulière à l'égard des personnes délaissées, esseulées.

« Est-ce que les éboueurs, les vidangeurs, les équarisseurs, les casseurs de cailloux, les chiffonniers ne subissent pas un déclassement ?[1] »

Dans la continuité, j'ai eu cette expérience de deux ans de travail en France sur les problématiques de démantèlement des sous-marins nucléaires russes. Dans ce cadre, ayant participé aux différents colloques franco-russes, j'ai vu comment le manque d'attention aux déchets radioactifs pouvait perdurer durant des décennies et provoquer des répercussions dans l'océan mondial dont nous ne soupçonnons pas encore le degré d'importance.

d) *La vie qui multiplie*

Après avoir exploré tous ces territoires délaissés à différentes échelles, j'ai commencé à chercher des liens qui s'opèrent entre le sale et le propre dans l'imaginaire collectif. Dans son livre « Histoire des pratiques de santé, le sain et le malsain depuis le Moyen Âge », Georges Vigarello retrace comment la notion de l'hygiène est liée à celle de la santé corporelle. En passant par des entremêlements entre le propre et le sale, le saint et le malsain, le bon et le mauvais, le beau et le laid, on découvre comment les pratiques urbanistiques et les entretiens corporels s'influencent mutuellement, comment l'imaginaire du groupe se transforme conjointement avec ceux du corps.

D'autant plus que toutes ces pratiques et croyances se modifient suivant leur contexte geographique et temporel. Nous n'avons pas le même rapport à l'entretien du corps en ville qu'à la campagne et nous n'avons pas les mêmes pratiques d'hygiène citadine suivant les différentes époques. De plus, le fait que les pratiques hygiéniques changent en fonction d'un contexte culturel, multiplie les possibles de façon exponentielle.

e) *La vie qui spirale*

Avec cette diversité, la question n'est pas dans ce qui est propre ou sale, beau ou laid, bon ou mauvais mais dans le mouvement qui s'y opère. Une perpétuelle transition de l'un vers l'autre et de l'autre vers l'un.

Ce mouvement spiral tenseur se retourne sur lui-même, tout en se transformant suivant le contexte dans lequel il se meut. Les deux principes, à priori exclusifs, opèrent en même temps : d'une part, le mouvement joue le rôle d'un passage constant d'une notion vers l'autre et d'autre part, il prend part dans ce qui se maintient dans le temps et donc stabilise la trajectoire.

1 *Ibid.*



Anatoli Vlassov,
Autoportrait,
Tirage photographique 21 x 30 cm (2003)

L'hygiène non pas comme une somme de règles fixes avec une prédominance hégémonique, mais plutôt comme des pratiques corrélant le corps physique à son environnement avec une posture non déterministe et en devenir. Un mouvement créateur, en somme.

2. La vie de l'art

a) *L'art qui tisse*

La prise de conscience personnelle, historique et anthropologique des pratiques hygiéniques et l'importance d'une posture dynamique dans ce monde du sale et du propre, m'ont amené directement sur diverses pratiques de glisse. Que ce soit avec des vagues, des thermiques ou de la poudreuse, la relation entre le sujet et les éléments naturels se tisse dans et par le mouvement. L'équilibre advient par le réajustement permanent entre le corps physique mobile et son contexte en perpétuel évolution. Chargé par cette « mémoire dynamique des éléments[1] », j'ai commencé à tisser des liens entre l'hygiène et la glisse en mettant en relation les différentes échelles individuelles et collectives.



Anna Halprin
Experiment in the Environment
1962

b) *L'art qui confluence*

Le premier jet de ce projet, qui a regroupé plus tard toute une série de performances, films, objets et événements chorégraphiques, s'est effectué lors d'une résidence de création à l'Espace Périphérique de La Villette. Une présentation de sortie de cette résidence a eu lieu sous le Halle de la Villette en 2003.

Cette création a été un fourneau de composants protéiformes qui a regroupé trois danseurs, deux agents de propreté, une comédienne-chanteuse, deux musiciens, un scénographe, une créatrice de costumes, un compositeur de parfums ainsi qu'un administrateur et chargé de diffusion. De nombreux outils et engins ont été impliqué: un camion benne, une laveuse avec deux tuyaux nettoyeurs haute pression, quatre souffleuses pour feuilles ainsi que plusieurs poubelles et balais.

1 *Odile Duboc, une chorégraphe française, crée en 1993 Projet de la matière, une pièce emblématique qui développe un processus de création de mouvement par l'imprégnation des interprètes avec les éléments: terre, air, feu, eau. Avec la mémoire des sensations éprouvées en relation avec ces éléments, les danseurs créaient leurs matériaux dansés.*



Anatoli Vlassov,
Surf sur des volcans en éruption du Kamchatka, (1996)

La scénographie comportait un cocon en plastique transparent qui mesurait 8m x 4m x 3m que nous avions connecté à une benne à ordures[1] par un passage sous forme de cordon ombilical. Il y avait un enclos transparent en forme de paravant de 2,20 mètres de hauteur sur 44 mètres de longueur. Son déplacement permettait de faire évoluer le public tout au long du spectacle. Ces murs mobiles et mouvants facilitaient la transformation de l'espace de présentation en délimitant différents points de vue. Il servait à protéger les spectateurs des éclaboussures de jets d'eau des pompes hautes en pression.

c) *L'art qui empreinte*



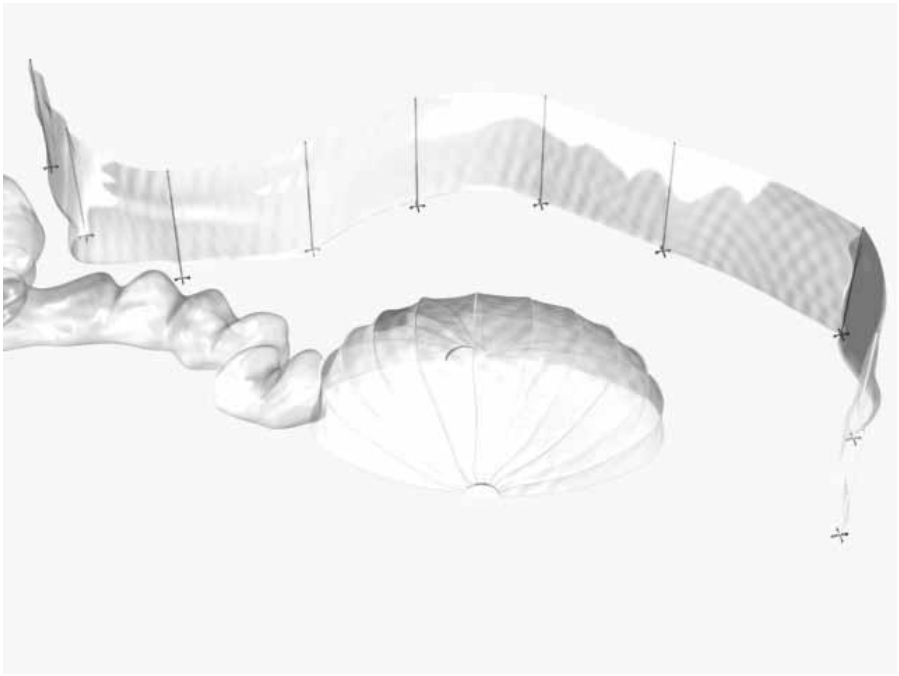
Odile Duboc
Projet de la matière
(1993)

La pièce se déroulait à l'extérieur et a été composée en quatre parties. La terre, l'eau, l'air et le feu. La première avait lieu dans le cocon. Cette grande carapace métallique et sa peau en plastique mi-transparente, mi-opaque proposait aux spectateurs un regard altéré sur ce qui se passait à l'intérieur. Deux performeurs, dont je faisais partie, dansaient dedans en interaction avec des matières hygiéniques. Le plastique transparent recouvrait nos corps d'un film étirable donnant une danse où le mouvement advenait en conscience augmenté d'une sensation cutanée.
Le savon liquide dégoulinait verticalement sur nous, rendant le contact entre nos deux corps glissant et instable.
Cette matière gluante provoquait ainsi des modulations de vitesse et d'équilibre. Puis, l'argile poudreuse, tombant par à coup, remplissait la globalité de l'espace du cocon. L'espace devenait nuage permettant à la danse une amplitude et une légèreté saccadée. Une fois cette masse aérienne et argileuse retombée, les danseurs n'étaient plus là.

La deuxième partie se déroulait hors du cocon, avec deux duos entre les danseurs et les agents de propreté qui aspergeaient les performeurs avec des tuyaux d'eau aux pressions différentes. Les arrosages en lance, en éventail ou en pluie fine, chaque débit liquide permettait des variations de qualités de danses très variées.

Entre lutter, traverser, se lover dedans ou encore planer à sa surface, ces eaux mouvementées permettaient d'explorer les différents rapports que les humains entretiennent avec l'eau, cet élément aussi fascinant que polymorphe.

1 *Le benne en question était un engin de communication de Propreté de la ville de Paris qui a été «vidé de son intérieur» pour des raisons éducatives afin que d'éventuels visiteurs puissent y accéder et saisir son fonctionnement.*



Anatoli Vlassov,
Danseurs de Surfaces,
Maquette scénographie d'Eric Tassel
la Villette 45min (2004)



Anatoli Vlassov,
Danseurs de Surfaces,
vidéo d'un spectacle à la Villette 45min (2004)

La troisième partie, celle de la relation à la fois avec l'air et le feu tenait à l'utilisation de souffleuses pour feuilles. Un solo d'une danseuse qui, grâce à son costume ailé[1], s'appuyait sur l'air au travers d'une danse ample et posée. Puis, emballée dans une énorme couverture de survie, maintenue par l'air projeté par quatre souffleuses, elle marchait dans une flamme la recouvrant totalement.

d) *L'art qui lie*

Danseurs de surface a été un projet d'envergure de par la diversité du matériel et des effectifs qu'il rassemblait mais aussi de par tout le spectre de possibles que cette création a ouvert. Un terrain pour tout un pôle de recherche qui lie l'art et la vie en questionnant la relation que les humains entretiennent avec leurs environnements. Si la danse expressionniste allemande (Ausdruckstanz) du début du XXe siècle cherchait à « donner expression à la vie en dansant - à la vie telle quelle est et non telle qu'on la rêve[2] », *Danseurs de surface* tentait de relier l'expérience fondée sur le vécu avec des sphères imaginaires et fictionnelles.

Le titre *Danseurs de surface* vient de technicien de surface, un terme pour désigner le salarié d'une administration ou d'une entreprise responsable du nettoyage. Nous voilà plongés dans le monde du travail,là où l'économie contemporaine fabrique une scission entre l'activité productrice et la vie. La complexification et la spécialisation des appareils économiques et administratifs dépassent l'entendement des individus qui les composent. « Il en résulte pour chaque individu, dans son travail, un rétrécissement du champ de sa responsabilité et de son initiative possible (mais non pas nécessairement de sa responsabilité et de son initiative), mais aussi et surtout une inintelligibilité croissante de la cohérence et des buts de l'organisation dont il est un rouage plus ou moins consentant.[3] » Il devient donc nécessaire, dans le cadre de ce projet, de poser la question du travail et de sa relation à la création artistique.

---

1 *Les costumes ont été réalisés sur le principe à la fois de proximité et d'éloignement de l'uniforme des agents de la propreté. Certains se rapprochaient de l'uniforme visuellement mais ont été considérés avec des tissus différents, d'autres prenaient des formes extravagantes faisant appellent au monde animal.*

2 *Norbert Servos, Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours, catalogue d'une exposition « Danser sa vie » présenté à Paris, au centre Pompidou, Musée national d'Art moderne 2011- 2012, commissaires Christine Macel et d'Emma Lavigne, page 27*

3 *André Gorz, Métamorphoses du travail, critique de la raison économique, Editions Galilée, 1988, page 59*

Interview des spectateurs après la présentation de Danseurs de Surfaces à la Villette

-Il y avait une lutte entre la logique de l'hygiène et du monde humain et du monde animal, la danse du scarabée qui est à terre et on lutte contre le scarabée qui perd de sa vitalité en devenant vertical et on le voit redevenir humain revenir dans notre vie de l'hygiène...il a perdu de sa force..et de sa vitalité...et il y a quel- que chose d'évanescent qui est touchant..

-tout ce rapport à l'hygiène, au savon, et en même temps mélangé à de la crasse... on ne sait pas vraiment faire la délimitation entre ce qui est propre et ce qui ne l'est pas...et je trouvais que c'était un univers assez fascinant... entre la science fiction et celui du quotidien..

-la chose qui m'a le plus plu est d'avoir un éboueur au milieu des danseurs... il se dégageait de la sympathie et de la convivialité..simplicité ....c'est quelque chose que l'on a pas l'habi- tude de voir en représentation ...toutes les machines..

-J'ai apprécié que le public participe et puisse rentrer dans les espaces et s'imprégner plus facilement du spectacle...plutôt qu'être uniquement spectacteur

-je trouve cela à propos par rapport à notre société et à ce que l'on vit en ce moment surtout en milieu urbain...

- de bien belles images pour nos amis les éboueurs...qui font un travail pénible et c'est bien que des gens mêlent l'artistique et le social,...

B. L’art du travail et travail de l’art

1. L’art du travail

a) *Travail qui désire*

C’est le désir de créer qui me mettait souvent au travail. En rêvant de partir au bout du monde pour surfer les volcans en éruption du Kamchatka, j’ai travaillé intensément pour réaliser cette expédition aussi professionnelle qu’extraordinaire. Alors que personne ne croyait que trois étudiants d’une école de commerce pourraient aboutir à une idée aussi loufoque qu’ambitieuse.

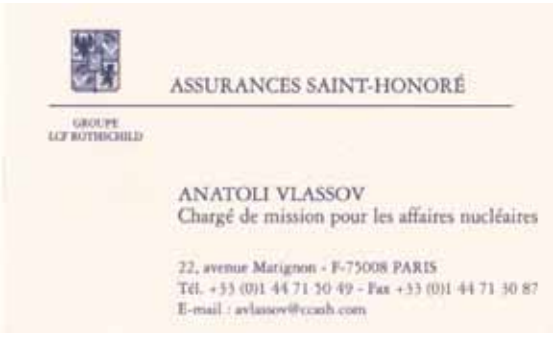
A un autre moment, je suis rentré dans une entreprise d’assurance des risques industriels pour m’infiltrer dans le monde nucléaire mené par l’envie de créer des événements artistiques dans des sites nucléaires en fonctionnement. Malheureusement, les attentats du 11 septembre 2001 et le vigie pirate renforcé ont mit fin à ce désir caché. Et c’est à cette époque, en regardant le travail des agents de la propreté que j’ai eu le désir de créer avec eux et que je me suis mis moi-même au travail pour écrire *Danseurs de Surface*. C’est grâce à ce texte que j’ai démissionné de mes fonctions de l’Assurance Saint Honoré pour mettre en vie mon premier projet artistique professionnel. C’est donc cette articulation entre le travail et le désir qui me permettait d’avancer dans la réalisation de mes projets aussi fous soient-ils.

b) *Travail qui transforme*

Mais il ne s’agit pas ici du travail comme un moyen de parvenir à la toute puissance. Mes projets ont été suffisamment singuliers pour échapper à l’accumulation linéaire du pouvoir autocratique. Grâce à l’aspect diversifié de mes créations, chaque réalisation transformait ma vie et le changement n’est pas toujours quelque chose de confortable. Passer d’un poste dans une entreprise luxueuse vers l’inconnu d’une création artistique est un geste à risque. Mais c’était pour moi un changement nécessaire pour parvenir à l’exploration de ma vie comme elle se présentait à moi à l’époque. Si le projet Kamchatka m’a procuré la sensation de pouvoir réaliser l’impossible, le travail sur *Danseurs de Surface* m’a démontré que je peux aussi changer mon statut social.



Anatoli Vlassov
Surf sur des volcans en érruption du Kamchatka,
Parution dans le Snow Magazine (1996)





c) *Travail qui rencontre*

Le travail me permet de réaliser mes désirs, il me donne aussi la possibilité de me transformer et de créer ma propre vie mais il permet aussi de faire des rencontres vitales. C'est en proposant de travailler ensemble sur *Danseurs de Surface* que j'ai rencontré Julie Salgues, danseuse et chorégraphe, avec qui j'ai vécu en union libre pendant onze ans. Travailler avec la personne que l'on aime n'est pas toujours considéré comme une bonne chose à faire. Il est vrai que la création artistique peut rajouter des tensions supplémentaires au couple alors que des relations à long terme, en plus, avec un enfant, peuvent déjà contenir suffisamment de problèmes à gérer. Néanmoins, il me semble que c'est aussi par la création que la relation reste vivante et que le travail permet à l'amour de se régénérer sans cesse dans « une relation complexe de dialogue, d'antagonisme et d'acceptation[1] ».

Et à l'envers, le lien affectif fort, la confiance dans le commun et la fascination devant l'altérité qui en fondent la base, permettent à une collaboration commune de couvrir un spectre de possibles suffisamment large pour trouver des mélanges créatifs détonants. Avec Julie Salgues, nous avons co-signé la plupart des projets en relation avec les corps de métier spécifiques et je pense que la symbiose entre nos points communs et nos différences, procurait des formes artistiques qui nous ont déplacées mutuellement, chacun à sa manière. Si, pour ma part, j'amenais Julie sur l'extravagance des liens improbables et les étendues de l'énormité, elle, de son côté, me faisait découvrir la subtilité des distinctions et des détails invisibles de l'infiniment petit.

d) *Travail qui tient*

Le travail, c'est aussi quelque chose qui m'a fait tenir. Tenir dans la durée, tenir dans la persistance et la persévérance pendant une dizaine d'années. Le monde de la création artistique que j'ai choisi est une sphère où, si vous n'êtes pas élu par une coïncidence heureuse, vous êtes reconnu, éventuellement, par votre travail.
Et le travail a de la valeur si il perdure dans le temps car c'est aussi avec le temps qu'on élabore une construction solide. Donc pour rester dans le monde artistique sans reconnaissance sociale palpable, il faut tenir dans le temps. Ce mélange vital entre le désir de créer et le travail dans l'endurance m'ont permis de dépasser de multiples obstacles économiques, psychologiques et relationnels au fil des années.

1 *Edgar Morin, Amour, poésie, sagesse, Edition du seuil, 1997, p. 32*



Julie Salgues & Anatoli Vlassov,
Les Invisibles,
vidéo d'une performance 45min (2004)

Critique de Jean-Rémi Baudot dans Libération
«Les poubelles pour aller danser»

10 AOÛT 2004

Casser les codes de la rue, provoquer les passants, exploiter l'espace urbain pour lui rendre de sa conscience... Vaste projet réussi par la compagnie IDCore. On chercherait volontiers une caméra cachée, en vain. L'espace d'un instant, quelques rues de la capitale sont le théâtre d'une «performance pour balais et petits hommes verts». Soit une mise en scène de trois éboueurs dans des activités inhabituelles, absurdes, et une manière de les rendre apparents aux yeux des citadins. «L'uniforme permet une reconnaissance immédiate de ces travailleurs de la rue qui sont aussitôt gommés du paysage. La plupart du temps, les yeux se baissent», explique Anatoli Vlassov, danseur et créateur du projet les Invisibles.

C'est après une technoparade que lui est apparu le nettoyage savamment orchestré des services de la Ville de Paris. Ballet qui, en quelques dizaines de minutes, rend propre une surface souillée par la foule. Pour Anatoli Vlassov, il s'agit de questionner la place de l'éboueur dans l'espace social et celle du corps dans l'espace citadin. Toute la performance, présentée jusqu'à demain, est calquée sur les gestuelles précises des éboueurs, mouvements ultra-fonctionnels qui vont souvent à l'encontre des trajectoires vectorielles des flux urbains. Emporté par la foule, le public se retrouve brutalement confronté à une autre réalité, celle d'éboueurs dansant sur les trottoirs, portant des poubelles, balayant les murs, courant après des cyclistes apeurés... Que devient ainsi un coup de balai quand on lui enlève son utilité ?

e) *Travail qui entretient*

« Que faites-vous pour rester en vie ?[1] » est une question que pose Merle Laderman Ukeles à la société en écrivant son manifeste de l'entretien Manifesto for maintenance art 1969 ! Proposal for an exhibition « CARE ». Par ce geste, cette artiste féministe américaine préconise de faire des tâches ménagères quotidiennes une activité artistique. Personnellement, pour tenir à travers le temps, si je regarde mon expérience de réalisation de projets artistiques, je peux dire qu'il ne s'y trouve pas essentiellement d'activités que l'on puisse qualifier d'artistiques. Il y a énormément de choses à faire qui se trouvent plutôt sur le territoire de la production, à savoir l'administration, le démarchage auprès des potentiels partenaires et institutions, des budgets, des plaquettes, des montages vidéos et tant d'autres tâches de maintenance. Je pourrais presque dire que tout ce travail invisible prend autant de temps que le travail spécifiquement axé sur la recherche artistique. Néanmoins, s' ils sont nécessaires à la réalisation de telle ou telle œuvre, ces actes d'entretien font délibérément parti de la recherche créative car sans eux, l'œuvre n'aurait tout simplement pas lieu.



Merle Laderman Ukeles, *Wash : Washing/Tracks / Maintenance:*

f) *Travail qui tisse*

Il me semble important de dire ici que la question de l'argent ne m'a jamais empêché de travailler et de créer. Soit je gagnais l'argent grâce à un travail alimentaire, soit je me contentais du minimum. Mais si le projet (que ce soit le mien ou celui de l'autre) m'intéressait, j'y allais gracieusement et avec joie. Par exemple, j'ai assisté gratuitement pendant 10 ans Julie Salgues et Philippe Chéhère pour les ateliers mensuels qu'ils donnaient aux malades de la chorée de Huntington[2] à l'hôpital Salpetriere.

D'autre part, pour réaliser mes propres projets, si je comptabilisais le temps de travail passé à leurs élaborations et réalisations, je ne serais jamais parvenu à me rémunérer. Je travaille donc beaucoup sans me soucier de l'argent reçu, ce qui me donne, il me semble, un certain degré de liberté créative. Il m'est primordial de travailler sur ce qui m'intéresse et sur ce que je trouve nécessaire en tant qu'artiste. Et parfois, plus on a de partenaires et plus on rentre dans une certaine économie de production d'objets artistiques, moins l'on est indépendant pour pouvoir agir.

---

1 *Propos recueillis par Bénédicte Ramade,* **Mierle Laderman Ukeles**, *les vraies armes de sa révolution, 02 revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite, numéro 43, 2007, page 22*

2 *Une maladie neurodégénérative héréditaire entraîne une altération profonde des fonctionnements cérébraux avec la particularité significative de générer des mouvements anormaux.*

«Perturbations». La troupe joue habilement sur la relation entre le champ artistique et celui de la propreté. On touche à la limite entre l'intime et le commun. La frontière poreuse et fragile entre sphères privées et publiques, cette étroite relation entre l'hygiène du corps socialement valorisée et l'hygiène citadine laissée à ces chevaliers du nettoyage, ici en pétage de plomb.

Ce spectacle qui se veut «plus une perturbation qu'une performance» se base sur une structure chorégraphique définie à laquelle se mêle l'improvisation liée aux réactions des badauds ébahis. Les artistes se rient des passants déconcertés, les bousculent. «Ils ne sont pas pensés comme des spectateurs, ajoute Vlassov. Eux sont dans un flux. Et nous sommes là pour les inciter à repenser leur manière de vivre l'urbanité.»

Aux côtés des danseurs (Anatoli Vlassov et Julie Salgues), est présent un éboueur professionnel, Franck Gicquel, employé du service nettoyage «fonctionnel» de la mairie de Paris. En temps normal, il est de ceux qui nettoient après les grandes manifestations. Ici, il participe à une exhibition qui étonne par sa manière de se détacher de la danse pure, académique. On est simplement dans le cadre d'un échange, d'une interaction avec les passants. Un jeu qui remet en cause la codification des corps et des mouvements en milieu urbain. Tout est décalé. Et si nombre de personnes ne comprennent pas, c'est bien le signe qu'une telle visibilité des éboueurs dérange.

Engins de nettoyage. Ce spectacle de rue fait partie du large concept «danseurs de surface» de la Compagnie IDCore. On y trouve entre autres des chorégraphies pour engins de nettoyage, prochainement programmées à la Nuit blanche du 2 octobre. Hier, le programmateur de Danse à Aix est venu voir la compagnie, qui se verrait bien aller balayer devant une autre porte l'été prochain, celle d'Aix, temple de la danse de rue.

- de bien belles images pour nos amis les éboueurs...qui font un travail pénible et c'est bien que des gens mêlent l'artistique et le social,...

Mais je suis loin de l'idée de travailler en autarcie car je pense que c'est par la relation au monde qu'on découvre ce qu'on est et ce qu'on cherche. Et que c'est cette conscience de mon rapport au contexte qui me permet d'élargir le champ de la liberté de mes actions.

Dans ce sens, je cherche à m'intégrer dans le monde du travail artistique rémunéré non pas tant pour des questions économiques pour subvenir à mes besoins matériels que pour des retours que la société peut me renvoyer par rapport à mes créations artistiques. Que ce soit en relation avec mes amis ou mes collaborateurs mais aussi avec des spectateurs ou des programmateurs, mes projets se tissent dans un ensemble qui s'entrenoue.

2. Travail de l'art

a) *L'art qui pénètre*



Merle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*,1977-80 «Handshake Ritual» with workers of New York City Department of Sanitation

Il y a eu donc *Danseurs de surface* en 2003, cet énorme premier projet qui a ouvert tout un champ de possibles pour explorer des multiple relations entre la vie, l'art et le travail. Suite à cela, nous avons créé toute une série de performances, spectacles, série de photos et films portés vers des corps de métiers souvent dénigrés, ou tout au moins en bas de l'échelle sociale.
Comme Merle Laderman Ukeles dans sa performance d'un Touch Sanitation au cours de laquelle elle a serrée la main des 8700 d'agents de propreté de New York en les remerciant de « Garder New York en vie[1] », nous, pour notre part, sommes allés chorégraphier des balayeurs en France et aux Pays-Bas, des conducteurs de laveuses à Paris et de chasse-neiges à Montréal ainsi que des cireurs de chaussures à La Paz en Bolivie. Nous avons voulu questionner le monde du travail par le bas, par des professions qui se trouvent justement au niveau inférieur de l'échelle sociale. Car c'est en pénétrant dans ces espaces invisibles ou tenus à distance que nous avons cherchés des articulations cachées qui lient les humains à leur environnement.

b) *L'art qui plonge*

Pour rencontrer ce monde des « bas fonds », j'y ai plongé littéralement. Je suis allé à l'Ecole de Propreté à Paris. Je me suis mis dans le bain de l'apprentissage du métier d'éboueur pour incorporer leurs gestes et leurs outils.

1 *Sous la direction de* **Martine Tabeaud** *et* **Grégory Hamez**, *Les métamorphoses du déchet, Publication de la Sorbonne, 2000, page 80*

Laurence Louppe dans le livre «Poétique de la danse contemporaine[1]»

Un autre exemple d'invisiblité est donné par le travail de Julie Salgues avec Anatoli Vlassov, dans la performance Les Invisibles sous-titrée Partie extensible des danseurs de surfaces (2004).

Utilisant le nouveau nom des femmes de ménages et autres balayeurs dans l'espace public, «techniciens de surface», ils se sont déguisés en authentique balayeurs de rue. Hormis l'un d'entre eux, éboueur professionnel, Franck Gicquel, danseur au même titre que les deux autres. Julie Salgues: «En revêtant l'uniforme d'un éboueur, on se rend compte que les passants évitent notre regard. On faisait partie du paysage mais sans exister en tant que personne. Cela nous a donné envie de travailler sur l'apparition et la disparition dans l'espace urbain». Toujours la même question: visible-invisible. Quant à Franck Gicquel, il exprime de façon lumineuse sa dette aux danseurs. «Cela me fait réfléchir sur le rapport entre mon travail et mon quotidien, entre l'hygiène de la ville et mon corps». Dans le même document, il est dit qu'il expérimente une autre façon d'aborder son travail, et transmet son savoir-faire et sa disponibilité». A la question: «Pourquoi avez-vous choisi les lieux touristiques?», les intervenant répondent: «Parce qu'ils nécessitent une gestion particulièrement efficace de la propreté urbaine. Le touriste fuit les lieux sales. Même s'il est lui-même producteur de déchets».

En fait, j'ai assisté à deux prestations des Danseurs de surfaces: sur le Parvis de Notre-Dame et sur les Champs-Elysées. A chaque fois, c'était le même acte de balayer (une action prescrite dans les tâches d'Anna Halprin, donc, comme toujours dans les performances des danseurs, recoupant des références diverses, hétérogènes). Surprenant quand même de voir des éboueurs balayer au milieu de l'aprés-midi. Et quand Julie Salgues s'est assise, son balai en main, les jambes allongées devant elle, au beau milieu du trottoir des Champs-Elysées, on a pu mesurer l'écart ténu qui sépare le geste quotidien de la Mise en scène de la vie quotidienne, pour reprendre les termes d'Erving Goffman.

1 Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Editions Contredanse 2007, page 135

J'ai pratiqué le balayage des rues, j'étais suspendu au camion benne afin de ramasser des poubelles parisiennes, j'ai assisté à un cours d'anatomie où l'on apprenait les postures adéquates pour porter différents poids sans se blesser. Cette immersion m'as mis dans un corps a corps avec le monde de ceux qui travaillent nos déchets sans qu'on leurs prêtent d'attention.

c) *L'art qui perturbe*

Pour questionner cette absence d'attention, je me suis mis dans la peau d'un éboueur. Habillé de l'uniforme vert, j'ai plongé en tant que danseur dans le flux urbain. Mes mouvements provoquaient des perturbations dans les écoulements habituels de la rue et venait interroger l'inconscient collectif des passants.

Ici, la surface de ma glisse a été celle d'un corps social, une peau de visible et d'invisible dont le maillage était essentiellement déterminé par des représentations collectives à questionner.

Dans cette perspective, c'est en tensant mon corps avec celui de la société, par un travail sur le geste, que j'ai entrepris de déplacer, voire de transfigurer pour des temps courts, cette attention collective. Ces expériences ont donné une série de photos réalisée en 2002 qui s'appelait *Les choc urbains,* faite en collaboration avec une photographe plasticienne Marie Lou.

d) *L'art qui rend visible*

Le second projet (après *Danseurs de surface* à La Villette en 2003) a été la performance *Les Invisibles* ,programmée dans un festival Paris Quartier d'Eté en 2004. Pascal Hanrot, la programmatrice du festival à l'époque (aujourd'hui à la tête de l'Office national de diffusion artistique ONDA), a vu les photos des « *Chocs urbains* » et nous a proposé de créer une forme qui s'insérerait dans des lieux touristiques à haute fréquentation. Champs-Élysées, rue Montorgueil, parvis de Notre-Dame, sont devenus pour nous des aires d'expérimentation sur la présence des agents de la propreté dans l'espace urbain. Nous étions trois: Julie Salgues, moi-même et Franck Gickel, l'agent de la propreté professionnel que nous avions recruté auparavant dans la rue. Pour travailler avec nous, Franck a pris des congés et nous l'avons rémunéré comme un danseur professionnel.



Julie Salgues & Anatoli Vlassov,
Les Invisibles,
vidéo d'une performance 45min (2004)

Interview des spectateurs après la présentation de Les Invisibles (2004)

-Au début, c'était un peu curieux, surprenant, voir des gens comme çà se mettre à danser aux alentours des autres personnes ou se cacher, c'est vrai que çà attirait pas mal l'attention ...d'ailleurs, il y a un moment j'ai eu un peu peur, j'ai même appelé la sécurité...après quand j'ai compris ce que c'était, j'ai trouvé ça super sympa...il y a même un copain à moi qui a trouvé ça sympa et on a même sorti l'appareil photo...c'est bien... ça change...ça change vraiment et un petit brin de folie comme ça dans la journée ça fait du bien...un petit moment de plaisir dans une journée de travail...

-Je me rends compte que l'on marche dans la rue sans voir vraiment les choses....comme elles sont...on ne voit pas les gens vraiment...ils nous montrent ce que l'on a oublié de voir....

-c'est interpellant dans un premier temps parce que les éboueurs font partie du quotidien et on ne les voit pas et là d'un coup le fait que leurs gestes changent fait que l'on y prêtent attention...c'est drôle..c'est réussi...

-Je l'ai vu à Montorgueil, aux Champs et ici(île saint-Louis), mais comme les gens ne réagissent pas de la même manière, c'est chaque fois un nouveau spectacle...puis j'adore la manière dont ils font ça très sérieusement.



Odile Duboc
Frenad
Performance (1996)

Dans ses chorégraphies urbaines *les Fernands*[1], Odile Duboc, puisant sa danse dans le geste quotidien des passants, les dupliquait ou les mettait en boucle, tout en préservant les qualités principales des gestes prélevés. Dans *Les Invisibles* nous avons plutôt joué avec des codes de présence des balayeurs dans l'espace urbain et sur la perturbation de la circulation des corps physiques dans des flux des passants.
Il était question d'apparaître et de disparaître en créant des décalages plus ou moins visibles avec les attitudes des balayeurs. Comme si nos danses rayaient la surface lisse des règles du bon usage de la rue.

e) *L'art qui révèle*

Pour *Les Invisibles* il y a eu deux types de public. Les spectateurs convoqués qui savaient que de telle heure à telle heure, entre tel et tel numéro de maison, il allait y avoir une performance. Puis, les spectateurs du hasard, des passants aléatoires qui, dans leur circulation fonctionnelle, allaient avoir leur attention perturbée pour un très court moment.
L'habitude du regard de ces « micro spectateurs » subira un questionnement limpide, une micro interrogation sur leur environnement courant en rendant visible ce qu'ils s'efforcent, peut-être, de ne pas voir ou ce qu'ils regardent sans voir. Le public convoqué, pour sa part, a eu le privilège de devenir un groupe de « méta spectateurs » qui offre la possibilité de non seulement observer la performance, mais aussi d'être en présence d'une relation qui se tisse entre les performeurs et les badauds.

De plus, afin d'élargir le domaine de circulation de l'attention de ces deux publics, les programmes des performances ont été parfumés[2]. Créés spécialement par Francis Kurkdjian, les trois parfums différents évoquaient une palette d'odeurs cheminant entre le propre et le sale. Ces programmes odorants ont-ils permis de reconfigurer les représentations communes de l'abject et du raffiné ?

1 *« Figures majeures de l'univers dubocien, les fernands constituent le petit peuple des entractes. Ce ne sont pas des personnages au sens propre ou théâtral du terme mais plutôt des présences, des silhouettes qui permettent le traitement de gestes fonctionnels. Ils sont caractérisés par une attitude simple ou une série de mouvements quotidiens élémentaires empruntés à l'univers où ils sont mis en situation (jardin public, rue, terrasse de café...). Le fernand est toujours accompagné au moins d'un double car c'est la juxtaposition de deux ou plusieurs fernands qui permet de créer le décalage*

2 *Dans la zone de la performance, des personnes travaillant pour le festival ont distribués des programmes pour les « méta spectateurs » mais aussi pour des « micro spectateurs » après cette expérience de «découverte limpide».*



Julie Salgues & Anatoli Vlassov,
Programme parfumé par Francis Kurkdjian
pour Les Invisibles,
Trois parfums différents (2004)

f) *L'art qui s'injecte*

Pour réaliser des projets en ayant l'accès aux services de la propreté dans leur ensemble, à savoir, à tout leur arsenal de personnel et de leurs outils techniques, il fallait aussi passer par le haut. Il s'agissait alors de contacter les hiérarchies supérieures des services de nettoyage.
Au tout début, a Paris, je suis d'abord passé par le directeur de la communication du service de la mairie qui a eu peur de collaborer avec les artistes. Soucieux de l'image des agents de la propreté, il a refusé de travailler avec nous sous prétexte que le service social est une affaire sérieuse non propice à un quelconque jeu. Nous avons dû passer alors par un élu de l'environnement de la Ville de Paris, monsieur Contassot. Il a été pour sa part réceptif au projet et a donné son accord pour qu'on puisse travailler avec les services.
La voie s'est ouverte.

g) *L'art qui confluence*

Il est important de signaler ici que pour créer la plupart de ces formes multiples autour de la rencontre entre la création artistique et les service de la propreté, une des prises de position importante a été la participation obligatoire des représentants de ces métiers dans ces projets transdisciplinaires. Nous n'avons jamais réalisés des projets sans la participation des agents de la propreté. Il me semblait que sans une convergence entre ces différents savoir-faires, ces projets n'auraient pas eu beaucoup de sens.

h) *L'art qui care*

Notre principe d'activation du processus de création ce déroulait toujours sur les bases d'un échange égalitaire. Une fois le travail de création engagé, nous, c'est à dire des représentants de différentes professions, celui de la danse et de la propreté en l'occurence, avons partagé d'une façon égalitaire des gestes et des expériences. Dans une de ses conférences[1], Sandra Laugier, philosophe, spécialiste du *care* à l'Université de Picardie Jules-Verne, distingue la notion de la charité de l'éthique du *care* dans le domaine du soin par une

1 *La conférence a été donnée à l'Université Victor Segalen Bordeaux 2 dans le cadre du cycle de conférences «L'invité du Mercredi» / Saison 2009-2010 sur le thème «Santés, médecines, sociétés». Service culturel Université Victor Segalen de Bordeaux 2 / DCAM*

Interview des agents de propreté effectué après les représentations de Châlon-sur-Saône 2006

Joel Guyon

- Cà m'a plu car ça a été une expérience à faire, cela m'a permis de côtoyer certaines personnes qui n'ont pas la même manière de travailler ou de penser.... d'avoir réussi à ajouter les machines avec les personnes, ça a donné un autre aspect de la machine avec laquelle je travaillais....c'était différent du travail mais je travaillais tout de même....j'essaye toujours d'être créatif pour avancer dans le travail et rendre le travail moins pénible....J'ai découvert une ambiance entre collègue plus sympathique que dans le travail, ça a fait un noyau plus sympathique, ça nous a décontracté, ça a été une heure ..pas de rêve mais ce n'est pas la même ambiance qu'au travail.....

Vincent Trullard

- C'est un milieu artistique que l'on ne connaît pas...ils ont un milieu bien à eux, nous, bien à nous...il y a des différences que j'ai pu voir...il y a des choses qu'on n'assimile pas entièrement nous non plus...cela permet de voir comment les gens peuvent nous voir différemment que balayant dans les rues...eux ça leur a permis de voir comment marche la fonction publique...ils se sont inspirés de nous et nous de leur façon de faire pour changer un peu, faire autre chose et eux se sont inspirés de nous pour faire un ballet...

René Philippe

- Ils ont fait ça, je pense plutôt pour changer le comportement des gens par rapport à nous que nous, notre comportement...

Bertrand Labrosse

- Par les citadins, le balayeur est dévalorisé car ils nous prennent juste pour des gens qui ramassent la merde et puis voilà...au départ j'étais assez sceptique car je pensais que cela allait prendre du temps et puis finalement j'y ai pris goût..et c'était sympa...ça nous a apporté des choses...et montrer aux gens qu'on est capable de faire autre chose que juste faire ça...je pense qu'en quelque sorte on peut être des artistes à part entière (réponse à la question)

Patrick Besson

- Par l'intermédiaire de ces spectacles là, beaucoup de gens se sentent revalorisés...

Alain Saunier

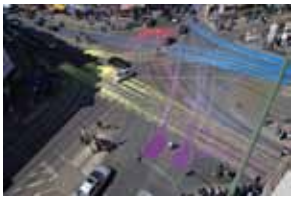
- Je pense que ça revalorise ma position. .... Il faudrait qu'ils le refassent d'autres fois...

revendication de l'égalité entre la personne qui prend soin, qui donne le soin, et celle qui le reçoit. Je pourrais ainsi dire que nous rejoignons la posture du *care,* dans le sens où personne pendant les répétitions des spectacles n'a maintenu l'idée d'un savoir-faire supérieur à l'autre. Ce fût une rencontre et des échanges dans lesquels des travailleurs de propreté ont fait part de leurs métiers et de leurs gestes de travail à des danseurs.

Dans le même temps, ces derniers leurs proposaient des jeux de décalages, de déplacements des fonds toniques qui ont permis de transformer les gestes de travail vers un contexte performatif et de danser leur corps de métier qu'ils connaissent si bien. Nous avons d'ailleurs eu l'occasion d'amener toute une équipe d'éboueurs bourguignons dans une salle de danse. Ce travail à l'intérieur et « à l'interne » a été un moment de plaisir et de découvertes partagées.

Cette déterritorialisation[1] a permis de mettre en place un geste commun inédit où tous les agents de Chalon-sur-Saône, simultanément, ont « emballé » avec leurs corps un des engins utilisé pour une chorégraphie.

i) *L'art qui symbiose*



Guérilla artists of IEPE, Reality painting Berlin (2010)

Il me semble, qu'on ne peut pas travailler avec les agents de la propreté sans prendre en compte leurs nombreux outils et engins. Car c'est aussi cet aspect qui m'a frappé au moment où je les ai observé en train de nettoyer pour la première fois après la Techno Parade. Nous avons donc créé une *Chorégraphie pour engins* pour la Nuit Blanche a Paris en 2004, un événement chorégraphique d'une véritable rencontre entre les humains et les machines. Si avec leur ballets mécaniques les futuristes italiens, en figurant les machines avec des costumes, voyaient déjà la relation entre les hommes et les machines comme celle d'amour[2], nous, pour notre part, avons pris de réelles machines pour ces jeux libidineux. De plus, non pas des engins ergonomiques que les humains désirent s'approprier par tous les moyens, mais des machines « répugnantes » ne serait ce que par leurs statuts de ramasse-déchets. Avec eux, nous avons cherché à marquer ce rapport entre les humains et les machines comme une relation d'altérité.

1 *La déterritorialisation est un concept créé par* **Gilles Deleuze** *et* **Félix Guattari** *dans L'Anti-Œdipe en 1972 qui décrit tout processus de décontextualisation d'un ensemble de relations qui permet leur actualisation dans d'autres contextes.*

2 *La chorégraphie était entièrement centrée sur l'interprétation et la reproduction des mouvements et des bruits d'une machine : les costumes noirs et cylindriques étaient des locomotives humanisées qui s'adonnaient à des danses d'amour mécanique, déclaré à un homme chef de gare. La scène était la mécanisation d'une ville métallique dans cette perspective hardie.*





Julie Salgues & Anatoli Vlassov,
Chorégraphie pour Engins,
vidéo d'un événement chorégraphique 45 min (2004)
https://vimeo.com/92020997

L'engin, un mécanisme qui sert non seulement pour fournir un travail supplémentaire, mais qui, grâce à sa singularité, permet d'enrichir une connaissance des individus sur eux-mêmes et sur le monde. Il ne s'agissait pas de quelconques principes anthropomorphiques mais d'une relation qui dépasse une simple prolongation de l'homme par l'outil[1].

j) *L'art qui s'adapte*

Après nos présentations parisiennes nous avons eu d'autres propositions nationales et internationales. Que ce soit pour *Les Invisibles* ou pour C*horégraphie pour Engins*, nous nous sommes chaque fois adaptés aux contextes locaux. Il s'agit d'une forme de recyclage où, tout en préservant des choix artistiques singuliers pour chaque forme de représentation, il est question de réinjecter les principes des pièces précédentes dans des nouveaux contextes.

Personnellement, je trouve passionnant d'observer comment telle ou telle œuvre se transforme en fonction d'une nouvelle situation, donnant chaque fois des inédits possibles.

Pour la Nuit Blanche de Montréal au Canada par exemple, nous avons travaillé avec des chasses-neiges en condition hivernal pour y danser a -25°. Les chasses-neiges sont des machines beaucoup plus nerveuses et puissantes que les laveuses françaises et nous avons dû adapter nos danses à ces circonstances extrêmes. D'autre part, la relation entre les cols bleus[2] qui conduisaient ces petits engins nerveux et les piétons montréalais a été beaucoup plus tendue que celle que l'on peut observer à Paris entre les laveuses et les badauds.

Au Québec, pendant l'hiver, les rues sont couvertes de glace et la dépendance des citadins au service de nettoyage est beaucoup plus directe. Les tensions entre la municipalité et les habitants sont souvent coriaces et l'image des cols bleus est assez négative. Malgré cette situation délicate, la Chorégraphie pour chasse-neige a été beaucoup applaudie et au travers des interviews des spectateurs que nous avons pu collecter, on peut ressentir un vrai changement positif dans le regard porté sur ces travailleurs mais aussi sur les engins mêmes.

---

1 *Ici, je voudrais donner l'exemple d'un robot humanoïde français Nao qui s'avère être plus efficace en terme éducatif avec les enfants autistes que les éducateurs humains. Ce petit robot de 58 cm de hauteur répète avec patience les mêmes phrases sans que le timbre de sa voix ne change, ce qui permet à l'enfant autiste de se concentrer davantage. Il me semble que c'est aussi le rapport à l'altérité, à l'identification à « l'autre » qui est si différent mais qui favorise un lien. Cette relation post humaine permet me semble-t-il de dédramatiser la pression sociale, accordant ainsi la relation d'apprentissage (émission FutureMag sur ARTE du mois de mars 2014 - https://www.you- tube.com/watch?t=10&v=8BiayzQxTQA).*

2 Travailleurs de la voirie dans des pays anglo-saxons

Interview des spectateurs après la présentation de
Chorégraphie pour Chase-neige à Montréal (2006)

- C'est incroyable, je n'aurais jamais cru que les cols bleus pouvaient être aussi flamboyants et féériques, les larmes ont coulé de mes yeux....aprés avoir vu cela c'est l'indifférence totale devant un nid de poule, je ne peux plus rien leur reprocher, c'était tellement magnifique...les cols bleus, j'ai le goût de devenir un col bleu....

- Je n'ai plus aucun mot...je suis surpris! très surpris...plus jamais de la même façon -Les machines sont nos amies..on les caresse...

- C'était fantastique... chorégraphie pour chasse-neige

- C'est vraiment bon, c'est fun, maintenant je vois les machines ...c'est des méchants malades...

- Surréalistes



Julie Salgues & Anatoli Vlassov,
Chorégraphie pour Chasse-neige,
vidéo d'un événement chorégraphique 40 min (2006)

- C'était mon rêve conscient quand j'avais cinq ans, et là, il s'est complètement réalisé en se matérialisant, et là, je ne sais plus vraiment si je suis réellement excitée ou terrifiée, mais c'était incroyable, c'était absolument parfait. Je me suis sentie très canadienne en descendant en courant la rue, pour le coup - j'ai couru et je me disait: « Les chasse- neiges dansants, les chasse-neiges dansants » Cela ne peut pas être en Floride, cela peux être seulement quelque part près de la frontière du nord..... J'ai passé un très bon moment. Ils ont fait un très bon travail !

- Phénoménale !

- Il y avait, peut être juste un conducteur des engins qui dansait plus fou que d'autres... mais peut être il était juste un peu fatigué.. (rire...)

k) *L'art qui se trans-forme*

Pour *Les Invisibles*, nous avons eu l'opportunité en 2012 de voyager en Bolivie et d'y chorégraphier des cireurs de chaussures (les lustrabobotas), dans le cadre de la Nuit Blanche de La Paz. N'appartenant à aucune organisation, ni municipale ni privée, ces travailleurs, souvent très jeunes, se trouvent réellement au bas de l'échelle sociale. Leur reconnaissance publique est tellement inexistante qu'ils portent tous des cagoules pour qu'on ne puisse pas les reconnaître. Là aussi, nous avons travaillé avec eux et à partir d'eux. Les gestes propres à leur métier et leurs nombreux outils ont constitué le corps des performances. Tout en gardant les mêmes principes d'apparition et de disparition dans l'espace public, des décalages plus ou moins visibles par rapport aux codes habituels, nous avons pu réaliser une nouvelle performance *Les Invisibles Lustrabotas*.

Mais cette fois, le travail ne s'est pas arrêté sur une forme de spectacle vivant. Il a fait advenir deux films. Plus que des captations de spectacle, ces deux objets filmiques m'ont permis de questionner d'avantage la place d'un sujet humain dans la société et cela grâce aux deux techniques de cinéma différentes, à savoir, une « caméra subjective » et une « caméra objective[1] ».

Dans le premier film qui s'appelle *Les Invisibles Lustrabotas 1 - Echecs*, la caméra est posée sur une place publique d'une manière fixe. Devant cet œil observateur, plusieurs Lustrabotas installent et désinstallent de multiples outils de cirage de chaussures, tout en rentrant en relations corporelles avec ces micro architectures éphémères. Dans le deuxième film qui s'appelle *Les Invisibles Lustrabotas 2 - Descente*, j'utilise une « caméra subjective », qui suit un des Lustrabotas dans le flux humain de la rue. Le protagoniste, mais aussi ma caméra, surfent dans la foule en provoquant avec des habitants de La Paz des chocs doux, des micro moments inattendus, forçant ainsi l'attention des passants à dévier de leurs cheminements habituels.

Comme je l'ai déjà dit plus haut, ces deux films posent pour moi la question du statut d'un sujet humain dans la société contemporaine, ou plutôt de sa capacité à transformer le monde qui l'entoure. Est-ce possible ? Et si oui, par quels gestes ? Est-ce qu'on transforme le monde autant qu'on se transforme soi-même ? Quel degré d'effort est nécessaire pour agir sur et avec le monde ? Quel économie énergétique pour être en adéquation avec ces transformations ?

1 *La« Caméra subjective » est une technique, où la caméra, souvent assez mobile, joue le rôle d'un sujet de l'action. Au contraire, « caméra objective », n'occupe pas la place d'un quelconque sujet du film, mais joue le rôle d'un méta regard qui englobe en quelque sorte la situation avec un recul certain.*



Anatoli Vlassov
Lustrabotas
Performance 45 min (2012)
https://vimeo.com/92020997



Anatoli Vlassov
Descente Lustrabotas
Film 6 m 20 min (2012)
https://vimeo.com/103663078



Anatoli Vlassov
Échecs Lustrabotas
Film 5 m 45 min (2012)
https://vimeo.com/103682562

Conclusion

Pour conclure cette première partie *Tenser la surface*, je voudrais non pas résumer ce chapitre, mais proposer une action qui déplace, un mouvement qui transforme, une danse qui transfigure.

Je propose donc tenser la surface dans le sens d'un geste qui fait passer tout ce travail sur un autre plan, une autre échelle. Ce geste est une création d'entreprise-artiste. Suite à la rencontre avec Yann Toma, le professeur des Universités à Paris 1 Panthéon-Sorbonne et le directeur de ce présent mémoire, j'ai découvert tout un courant d'artistes contemporains qui critiquent le modèle de l'entreprise, tout en y voyant un rapport à la société indispensable. « À cet instant de l'histoire, le modèle de l'entrepreneur apparaîtrait comme incontournable pour l'artiste tant la question de la connaissance du milieu dans lequel il évolue est un élément stratégique nécessaire à la définition même des conditions de son existence, de sa capacité de survie[1].»

Et il n'est pas ici qu'une question d'argent pour pouvoir subvenir à ses besoins, nécessaire pour vivre et pour pouvoir créer. Il s'agit aussi d'une possible relation constructive où le monde agit sur l'artiste autant que l'artiste agit sur le monde. Un mouvement d'une transformation commune où l'humain touche son environnement autant qu'il est touché par lui. Une danse récursive où il n'y a pas un guide mais deux partenaires guidants-guidés. « L'homme doit cesser de se concevoir comme maître et les mêmes bergers de la nature. Sait-il où il va? Va-t-il où il veux ? Il ne peut pas être le seul pilote. Il doit devenir le co-pilote de la nature qu'elle-même doit devenir son co-pilote[2]. »



Propreté de Paris
Logo

Danseurs de surface deviendra une entreprise artistique non pas tant dans son statut, car elle peut tout à fait rester une association de 1901 à but non lucratif, mais dans l'affirmation de sa posture injective.

L'injection comme une action à la fois volontaire et attentionnée. L'introduction d'une substance chorégraphique dans l'organisme sociale du travail qui respecte un principe égalitaire entre le savoir-faire artistique et le savoir-faire d'autres corps de métiers. En valorisant aussi la place de l'individu ainsi que le travail. Non pas un art qui reflète la société, mais un art qui propose une transformation sociale et individuelle. Non pas un prestataire de services artistiques mais une « chorégraphie sociale et individuelle ». Une pensée-pratique où l'exploration entre le possible et l'impossible fait corps au travail. Un corps comme lieu de l'événement où le nouveau est possible. L'inédit comme la recherche du mouvement en tant qu'une source génératrice.

---

1 **Yann Toma**, *Artistes&Entreprises, Editions d'Ailleurs 2011, revue de recherche de l'école régio- nale des Beaux-Arts de Besançon, co-édition ERBA / ART@FLUX (CERAP - Université Paris 1 - Panthéon - Sorbonne), page 11.*

2 **Edgar Morin**, *La méthode, 2. La vie de la Vie, Editions du Seuil, 1980, page 97.*



Anatoli Vlassov
Danseurs de Surfaces
Logo (2004)

TENSER LE CONJUGUE - ZONE ALTERSUBJECTIVE - POSTURE AIMANTE

Tenser le conjugué travaille la dialectique de la relation à l'altérité. Il s'agit de rencontrer l'Autre et de créer avec, tout en préservant les singularités respectives. La différence mutuelle devient ainsi puissance créatrice. Le conjugué[1] comme des personnes touchées par la chorée de Huntington[2] ou par l'autisme ou encore des enfants comme des individus à part entière, ou encore le public comme une entité du regard, qui est à la fois proche et lointaine et avec qui nous nous ressemblons dans notre différence.

Posture aimante est une position magnétique en relation à l'autre, propice au double mouvement d'aller et de retour de rapprochement et d'éloignement.

Comment rencontrer l'autre ? Comment créer une rencontre qui crée ? Rencontrons nous pour créer ou créons nous pour rencontrer ?

A. Rencontrer l'autre en soi et soi dans l'autre

1. L'autre en soi

a) *L'autre fasciste*

Quand j'avais dix ans, mon père m'a amené voir *Fascisme ordinaire*, un film documentaire soviétique sur les camps de concentration de l'Allemagne Nazi pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Comme dans *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais on y voit des images d'archive d'extermination d'êtres humains en masse. C'était très fort pour moi de voir des montagnes d'humains tués mais aussi leurs os, cheveux et autres organes déposés dans des accumulations.

1 *En mathématiques, le conjugué d'un nombre complexe de Z est le nombre complexe formé de la même partie réelle que Z mais de partie imaginaire opposée. Pour moi c'est aussi comme cette première planète Gleise 581c découverte par l'homme en avril 2007 à présenter des conditions favorables au développement de la vie. Les chercheurs supposent que cette planète ne tourne pas autour de son axe. Ainsi, elle possède une face éclairée et une face constamment plongée dans l'obscurité.*

2 *Une maladie neurodégénérative héréditaire entraîne une altération profonde des fonctionnements cérébraux avec la particularité significative de générer des mouvements anormaux.*

La tuerie avait ici un aspect industriel et banal, très technique finalement. En sortant du cinema, mon père m'a dit une phrase qui m'a marqué : « C'est vrai que c'est extrêmement violent ce que les fascistes ont fait mais ce sont des humains et toi, Anatoli, tu es un humain aussi et donc fait attention à cela. » Les choses se sont mélangées dans ma tête de jeune pré-adolescent[1]: la mort, la tuerie, l'usine, le banal, le corps, les organes, moi... Il s'est produit une distorsion entre moi et les autres, entre soi et ces soit-disant monstres nazis. Quelque chose qui me paraissait très loin de moi s'est mis tout d'un coup dedans moi et est devenu très proche. Cette tension entre soi et les autres, entre l'autre comme une différence radicale et le soi comme son habitacle intrinsèque m'accompagne depuis dans mes recherches.

b) *L'autre malade*



Hendrik Hondius
la danse de St Guy
Gravure (1564)

Pendant dix ans j'ai accompagné Julie Salgues et Philippe Chéhère au sein d'ateliers de danse mensuels qu'ils avaient établis[2] au sujet d'individus affectés par la chorée de Huntington. Cette maladie neurodégénérative héréditaire entraîne une altération profonde des fonctionnements cérébraux avec la particularité significative de générer des mouvements anormaux.
En moyenne autour de la cinquantaine, la personne concernée est atteinte par des mouvements involontaires qui s'amplifient, rendant la vie complexe jusqu'à l'insupportable, et enfin la mort.

Difficile de ne pas souligner le lien étymologique entre chorée (chorée de Huntington) et art chorégraphique, d'autant plus que historiquement la chorée de Huntington s'appelait «danse de St Guy».

c) *L'autre mouvement*

Ce qui m'a sidéré dans ce projet dès ses débuts, c'est le fait que le mouvement y prend une double signification. Pour ma part, et pour les meneurs des ateliers en tant qu'artistes chorégraphiques, le mouvement s'identifie clairement à la vie alors que pour les personnes atteintes par la Chorée d'Huntington, le mouvement est associé directement à la maladie qui introduit la mort. Là aussi, comme après avoir regardé *Fascisme ordinaire*, j'ai eu cette forte sensation de découvrir l'autre versant de soi, à savoir ce mouvement qui nous habite, son côté ambiguë qui verse cette fois-ci dans son aspect destructeur et mortifère.

1 *En France ce film est traditionnellement présenté aux classes de troisième, à savoir pour les adolescents de 14-15 ans.*

2 *Depuis 2003, ces ateliers ont été donné en collaboration avec des médecins et spécialistes : la neurogénéticienne Dr Alexandre Dürr, la psychologue Marcela Gargiulo du Département de génétique de l'hôpital de la Salpêtrière, avec le soutien de l'Institut de Myologie, à Paris.*

Notes écrites par Anatoli Vlassov pour les ateliers mensuels de danse pour des individus affectés par la chorée de Huntington.

7 avril

Il y a des invités, des sourires, des énergies fraîches, des mirages de solutions, des solitudes miraculeuses…
Pourquoi baisse-t-on la tête quand on ferme les yeux ?
Le poids de l'image saisit le front, l'image des yeux retournés
Chacun touche l'autre différemment, les pieds par terre
Massage des yeux, des dos, des mains… les paumes pressées
Ils sont huit : quatre se baissent pour presser les mains de ceux qui sont debout
Les lèvres s'enroulent pour regarder la bouche, la respiration est partie dans les mains
Deux par deux ils forment des quadrupèdes, les mains deviennent des dos, les dos glissent vers les cuisses, les cuisses s'enroulent en estomacs
Lenteur... Piétinements dans l'espace… seize oreilles touchent le sol...
À terre... telles des étoiles de mer avant le passage d'un tsunami...
On abuse du pouvoir, inconsciemment pour certains, de manière écrasante pour d'autres
Les mains remontent, les mains sont conditionnées pour remonter, pour toucher la bouche d'abord, puis partir loin, loin du corps, dans un paysage flottant, sans pesanteur, apaisé

14 décembre

Il y a un œil qui se ballade, il y a toujours un œil qui se balade quelque part... Il tente d'accrocher une surface, de pénétrer le relief, de remplir la sensation pleinement
Les yeux sont attachés aux omoplates, ils tirent le dos jusqu'au claquement des genoux
À chaque seconde, ils peuvent devenir un pied, une articulation globale qui se déplie pour réveiller les papilles plantaires, pour partir à la recherche, à la recherche du quotidien dispersé dans l'espace, à deux mains, mais sans parler
Quels mouvements vont se greffer de l'extérieur ? Quel implant dans une cage transparente ?
Le téléphone sonne, une habitude… le front se plisse, leur m arche se fait plus évidente et plus lourde... les mains cèdent d'abord... puis les têtes…
La bouche fait bailler, les mains se frottent, ils font la queue pour déposer la récolte…
Il n'est pas évident de se balancer en fermant les yeux, alors chacun varie, d'une partie du corps à l'autre, faire voyager le rythme, tournis de l'espace autour de soi-même
Voler d'abord, voler toujours, se détacher du sol pour devenir plus petit... un oiseau de magnolia
Regrouper, s'enraciner et s'ouvrir … d'abord avec les jambes en ailes, puis du son, puis…

11 septembre (rapidement)

À la recherche de gestes...
La porte s'ouvre rapidement, un homme pressé marche en tête... des pas glissés, une démarche raide, et pourtant hésitante…
Tous ensemble ! Pourquoi tous ? Pourquoi ensemble ? L'espace est saturé, plein de mouvements, sans beaucoup de déplacements… et les jeux de forces?
Manque de constance, peut-être un nez qui gratte ? conserver les mains derrière le dos… ne bouge pas, bordel ! Les articulations frottent, les muscles se serrent... Envie de me taire, de les faire taire, de me mettre par terre, de taire l'affaire, de taire la terre.

Cette découverte paradoxale m'a conduit à accompagner les meneurs de ces ateliers mais également l'ensemble des participants en leurs donnant différentes sortes de retours afin de nous aider à spécifier nos rapports au mouvement.

d) *L'autre regard*

Ces retours s'exécutaient d'abord avec une caméra, les prises de vue se faisaient de près comme de loin. La proximité permettait l'apprivoisement du « regard de l'autre», parfois complexe pour les malades, spécifiquement dans l'espace public. Nous avons élaboré ce que nous avons nommé « Les signatures » - à la fin de plusieurs ateliers nous demandions à chaque participant d'établir une courte danse en solo devant une caméra et sans être visible par les autres participants de l'atelier. D'une part, ce fût une danse adressée directement à soi-même qui favorisait une aisance particulière avec son propre corps et ses mouvements involontaires. D'autre part, l'oeil solitaire de la caméra offrait cette présence d'une altérité pourvue d'une certaine neutralité, une absence de jugement rendant possible une densification de l'expérience dansée qui se mêlait ainsi au plaisir d'offrir cette danse aux éventuelles spectateurs qui regarderons ces vidéos plus tard.



Pieter Breughel
Manie dansante
(1564)

e) *L'autre écrit*

Une autre façon de créer ces retours sur le mouvement se faisait avec des notes écrites. Il s'agissait de repérer et de nommer comment chaque participant réagissait aux exercices, comment leurs concentrations s'activaient, comment ils interprétaient les consignes. Ces observations permettaient aux meneurs d'atelier de prendre en compte la singularité de chaque participant et d'adapter l'atelier en fonction. Avec le temps mes notes devenaient de plus en plus poétiques faisant part aussi de mes sensations, sentiments, idées et autres images protéiformes. Cette diversité formelle ouvrait-elle d'avantage des possibles pour tenter d'établir une relation au mouvement dans son ambiguité ? Est-il possible d'agir sur les mouvements involontaires qui sont là de toute façon en les complétant avec des gestes décidés sur le moment et de les étendre par des élans de désir ? S'ouvre alors l'espace de composition en temps réel qui permet, me semble-t-il d'intégrer des antagonismes entre la contrainte de ce dont nous disposons et la liberté de ce que nous pourrions provoquer.

18 novembre (plus lent)

Un espace virtuel
Possibilité de respiration
Oui, là !
Cela monte très haut… jusqu'à l'endroit où le liquide pleural lubrifie les pensées…
La voie douce et grave de Julie dit : « En touchant le bas du dos, respirez par le nez et ralentissez votre respiration… »
« On se met par deux »
Deux Dominique - un qui pousse et l'autre qui retient…
Travailler… quel mot pompeux… inspirer par la bouche, expirer par le bas…

11 mai

Chantale a cogné la tête contre le sol, le corps en angle presque droit, comme sur une balançoire... genoux fléchis, elle enlaçait ses jambes comme des lianes…
N'hésitez pas à faire le coq dans votre cage thoracique en déployant au maximum vos poumons... ne laissez aucun vide …

28 janvier

L'œil d'un enfant glisse sur les corps en les caressant comme on peut toucher la surface d'une photo pour sentir si elle est brillante ou mate...
Sabine a déplié ces jambes, entrouvert sa bouche, son volume pulmonaire s'est détendu dans le sol, alignant sa colonne spongieuse. Elle avait les pieds allongés comme ceux d'une danseuse classique qui s'est découvert une bosse… Une contraction de diaphragme a permis la dilatation de son volume de rêverie, qui l'a plongée dans de très lointains souvenirs…

20 mars

Dominique a rigolé en tapotant le dos de Philippe…
C'est possible de contrôler votre respiration en ayant conscience du poids
Cinq personnes ont soulevé le corps lourd et détendu de Béatrice pour l'asseoir sur une chaise… Elle a redressé à angle droit son bassin pour se balancer sur la chaise…
Dominique dit que le son n'est pas bon… ses paroles ont été coupées à chaque extrêmité… Il y a des trous, certaines lettres manquent...
Accélérations…
Les mains de Marie-Annick touchent le corps noir de David, d'abord avec ses doigts puis avec toute la paume de la main. David bouge lentement, tandis que les mains de Marie-Annick se baladent sur la masse de David avec une vitesse soutenue et impliquée. Contraste...
La respiration plonge les têtes de ceux qui improvisent dans une chute sans fin. Dominique, envahi par l'énergie de la musique, se lance dans une danse rapide et saccadée….

1er octobre

Dominique s'est ouvert le cerveau… ou plutôt… ON lui a ouvert le cerveau
Il a l'air mieux, calme… on le sent réceptif… peut-être est-il sous médicaments ?
Ils ont du mal à se rapprocher les uns des autres… La voix de Philippe résonne à travers les têtes appuyées sur le sol… Leur cercle entoure les corps, on les voit par delà…
On touche les épaules, les percussions résonnent dans les os… en s'époussetant, ils se frottent les nerfs … avec application…
Julie propose un exercice au sol… difficile transition…
Dominique ferme souvent les yeux…
Julie regarde le sol comme une baleine…

f) *L'autre jeu*



Thomas Hirschhorn
L'homme des cavernes
(2002)

Une forme performative que nous avons créee ensemble à partir de ces ateliers est celui de *Descotch*, une performance dans un lieu public[1] où les performeurs et les spectateurs tissent ensemble une toile de scotch. Ce happening est pratiqué comme la construction d'une architecture éphémère et dont le déroulement contient sa propre disparition. Il commence comme un rituel solennel pour se transformer en un jeu de plus en plus dynamique. Les participants scotchent leurs environnements mais aussi eux-mêmes, proposant d'autres perspectives, non seulement pour le regard mais aussi pour l'engagement du corps. Dans un réseau de fils de scotch, les meneurs comme les suiveurs sont pris dans une sorte de toile d'araignée. Une métaphore de la maladie qui rentre dans notre vie malgré nous ? Est-il possible d'établir une relation singulière à la maladie plutôt que de la subir ?

Il me semble que la mort n'est pas le contraire de la vie. Le contraire de la vie est une vie banale, une vie normée et sans événements transformateurs, une vie où l'on s'endort dans la grisaille de la répétition monotone. Et il ne s'agit pas de bannir l'ordinaire et le quotidien mais de faire de chaque instant une création nouvelle, une action énergique et palpitante, une réinvention du rapport au réel. Il est donc question, non pas de subir le poids de la conscience que nous allons tous mourir, mais du fait de ce qu'on fait avec notre vie, avec ce dont nous disposons ici et maintenant.

Et si la maladie, avec toutes ces composantes fait partie intégrante de cette vie, quelle relation nous installons avec elle ? Est-ce que c'est une relation de dénis, de rejet ou est-ce que c'est un rapport de conscience, d'incorporation et finalement de jeu ?

g) *L'autre mort*

Mon père a un cancer depuis déjà trente ans et pendant tout ce temps la question de la mort l'occupe beaucoup. Comment se préparer à mourir ? C'est devenu son sujet de prédilection. Je lui ai dédié le film *Duende* où j'ai proposé à ma fille Tess de parler à son papi (pour son anniversaire) de son sujet préféré: la mort. Une sorte d'adresse qui vient de l'enfant, qui, à priori, n'a pas conscience de ce genre de sujet « grave ». Pour ma part, j'ai toujours considéré que l'enfant a peut être même plus de conscience sur certains points que l'adulte, ou, du moins, un regard singulier. Pour moi, l'enfant (et surtout le mien, c'est l'autre en soi) est une vie qui advient en permanence. Il n'arrête pas de se transformer devant vos yeux avec une interactivité augmentée. Il est dépendant de vous et vous êtes dépendant de lui et ce rapport de lien est d'une richesse inouïe.

1 *Descotch a été donné pour des lieux et publics différents : Hôpital de la Pitié Salpétrière, lors d'ateliers de danse pour des malades et leurs familles en 2004; CCN de Montpelier lors de la résidence de recherche en 2005; Centre Culturel de Ribérac lors de la résidence en 2006.*





Julie Salgues, Philippe Chéhère et Anatoli Vlassov

Descotch
Performance (2005)

Il fait à la fois partie de vous et, en même temps, il est une créature à part entière, une altérité qui vous dépasse à l'infini. Cette proximité-distance crée un mouvement d'aller-retour constant avec des intensités variables qui vous rend, en tant que parent, extrêmement actif ainsi qu'aux aguets. Tenser le conjugué ici est cette mise en relation dynamique avec votre enfant, une modulation de la tension qui s'affine graduellement[1]. Par un jeu de miroirs introspectifs, il vous renseigne sur vous, sur la vie et sur la relation au monde qui coule dans nous tous sans cesse. Dans *Duende*, l'utilisation de plusieurs écrans dans le même cadre de l'image (deuxième partie du film) fait part de ce pouvoir de démultiplication de sens que l'enfant puisse refléter à l'adulte, tel un prisme qui diffracte la lumière en plusieurs couleurs, tel le cubisme qui propose plusieurs points de vu réunis dans une seule image.



Andréi Tarkovski
Rouleau compresseur et le violon (1961)

Duende est une ode à l'enfant qui vit en nous tous. C'est une parole qui pousse de l'intérieur pour percer la monotonie de l'existence, c'est aussi un cri de vérité de l'instant qui remplit l'espace avec la puissance d'une tempête. Le jeu du hasard a fait qu'un orage au sommet d'une montagne Vosgienne transforme par un heureux hasard le film par l'injection de ces fluides dans la caméra. Un vrai bug informatique qui a depixelisé l'image et a defragmenté le son. « Il y a ce duende, cette inspiration (quand) tu crées une beauté inconnu(e) de tous, sauf de toi, et tu la crées, toi, avec ton temple, avec ton inspiration. (...) C'est comme un rêve. C'est quelque chose qui viens de nul part, tu ne sais pas d'où, où ça va, ni quand ça s'arrête, ni quand ça commence[2]. » Ici la création est cette tension, ce tenseur entre la tempête, l'enfant et la caméra. Ce duende qui fait passer Tess d'une parole au cri et d'une marche balayée par le vent vers un affrontement de l'ouragan en pleine face. Ce debout frontal devant un désordre de la vie, cette vie face à la mort qui nous habite tous. Les cellules humaines prennent à peu près 7 ans pour régénérer le corps entier pour qu'il ne reste plus aucune ancienne cellule. Dans Duende, pendant que la perturbation atmosphérique déchire la chair de l'image en nuage de pixels, la figure de l'enfant reconstitue son corps instantanément. « Il se tient tout entier hors de l'écume, et, s'il y a à l'horizon des navires en détresse, blême dans l'ombre, la face éclairée de la lueur d'un vague sourire, l'air fou et terrible, il danse[3].. » Et il crie à la mort « Je t'aime ! ».

---

1 *Avec d'autres enfants cela fonctionne également, à condition de pouvoir trouver un sens commun du jeu et du partage. L'adulte ici doit faire preuve d'abaissement de ces aprioris d'adulte sur lui-même. Il doit être capable de s'intéresser aux sujets que lui, en tant q'adulte, ne prends pas suffisamment en considération. Ne serais ce que de se « mettre à quatre pattes pour faire un dada dans mon bidet » comme disait Gainsbourg en parlant de la question du père dans une émission Sacrée soirée du 14 mars 1990, 13:14 : https://www.youtube.com/watch?v=Ars_3aE5KIo&spfreload=10*

2 *F. Zumbiehl, Des taureaux dans la tête, p. 33-34 (Angel Luis Bienvenida). Cf. F. Garcia Lorca, « Théorie et jeu du duende » (1930), tard. A. Belamich, Oeuvre complètes, I, op. cit., p. 919-931.*

3 *Les Travailleurs de la mer, Victor Hugo, 1866*



Captations d'écran et texte du film Duende, auto-performé par Tess Vlassov et réalisé par Anatoli Vlassov et la tempête.

- haaaaaaaaaa houéilo haaa haa héé hahahaha laa mort la moche je sais que je ne rêverai plus de personne.
- la mort, j'ai tout le temps de la terre entière,
- mais, malheureusement, il y en a qui veulent mourir,
- ils se préparent a mourir,
- moi, je ne veux pas me préparer a mourir,
- hum,
- parce-que pour moi la mort est méchante, elle me déteste et moi je la déteste,
- mai il y en a certain qui l'adorent,
- ils meurent et ils reconnaissent parce qu'ils non plus de cervelle en même temps.
- Il y en a certains qui pensent qu'ils en auront une nouvelle vie,
- mais moi je ne le pense pas.
- je t'aime eeeeeéééééoueee.



Anatoli Vlassov avec Tess Vlassov
Duende https://vimeo.com/119529440
Film 5 min (2014)

2. Soi dans l'autre

a) *Soi dans l'océan*

Je suis dans le ventre de ma mère. Il y fait chaud, il y fait infini. Une infiniment douceur. Ma mère est l'océan. J'ai des élans de vie très forts. Comme des vagues... Ma mère m'a donné un amour infini et sans limites. Je pouvais faire ce que je voulais et elle restait toujours très positive à mon égard. C'est un amour certes idéaliste mais qui ouvre un potentiel infiniment grand et fort. Cela vous rend simplement et extrêmement puissant. Evidemment qu'à partir d'un certain moment cet amour infini a posé pour moi le problème de la reconnaissance objective. J'étais toujours le meilleur dans ses yeux alors que je voyais bien que c'était loin d'être toujours le cas. Mais ce qui a été aussi très important, c'est qu'elle n'était pas possessive. Elle donnait son amour sans aucune demande en retour, ce qui m'a permis un ancrage très profond du sens de la liberté, un pouvoir d'agir associé à une confiance en moi puissante et profonde.

b) *Soi dans l'amour*

Dans le film *Je t'aime*, j'ai essayé d'exprimer cet amour qui voyage de l'enfant vers sa mère, cet amour qui a été donné par la mère à son enfant et qui revient comme une flèche de Cupidon planté à jamais. Enfant, comme un ange de l'amour envoie sa substance dans l'autre pour propager la semence de la création. La mère comme la mer, une étendue profonde qui accueille cette adresse dans son liquide amniotique. Cet Amour est stable, il persiste dans différents endroits.
Le tournage a été effectué à Paris, à l'intérieur d'une maison et dans un garage, en Corse devant la mer et dans un café. Entre des lieux fermés et ouverts, filmé en plan fixe ou en selfie par l'enfant elle-même, sa parole circule d'une intention frontale vers des adresses plus divaguées. Cette fois-ci, l'utilisation de plusieurs écrans dans le même cadre de l'image, permet des jeux de superpositions temporelles d'une même action. Par exemple, au milieu du film, l'enfant fait un signe de coucou à la caméra. Ce micro acte est perturbé par l'arrivé d'une vague maritime derrière l'enfant qui la perturbe dans son élan pour un instant, puis elle continue. Ce moment de doute, d'une attention trouble est repris à la répétition par le montage de la même séquence. Chaque séquence dure plus ou moins longtemps, ce qui crée des décalages entre trois « mêmes » écrans. Qu'est-ce qui se répète dans l'amour ? Qu'est-ce qui persiste ? Le film se termine sur une disparition soudaine de la protagoniste comme pour dire que l'amour est aussi quelque chose de fragile qui peut s'éteindre soudainement.





Anatoli Vlassov avec
Tess Vlassov
Je t'aime
Film 7 min (2013)

c) *Soi dans l'ailleurs*



Boris Charmatz
Enfant
Spectacle (2011)

Si le film *Je t'aime* envoie du lien, le film *Viens* en propose. Ici l'enfant invite le spectateur à une promenade, une expérience, un jeu. L'enfant est le maitre du jeu, il en détient les règles et joue en permanence. C'est comme cela qu'il grandit. Pour moi, l'artiste joue aussi pour créer. Pour être créatif il ne faut pas seulement de la répétition et de la focalisation. Il faut aussi détourner la pression propre à la volonté d'atteindre le but, de finir une oeuvre. Il faut le plaisir et la dérision, de la dérive et de l'humour. Il faut pouvoir se détourner d'un axe principal pour s'ouvrir à l'imprévu car c'est souvent en faisant un pas de côté qu'on trouve des solutions inattendues. Dans *Viens,* l'enfant ne cesse de faire des pas de coté en partant d'un endroit vers un autre, d'une partie droite d'un écran vers une partie gauche. Par moment, il perce littéralement l'écran en disparaissant derrière des motifs pixélisés pour, vers la fin du film, se téléporter d'un endroit à l'autre, de plus en plus loin, en devenant de plus en plus petit, dans un monde de plus en plus grand, infini.

d) *Soi dans l'échelle*

Du grand vers le petit, de la Russie, le plus grand pays du monde, avec des paysages réguliers, vers la France, petite et compacte, qui rassemble sur son territoire des sites des plus diversifiés. Cette tension spatiale, ce changement dynamique d'échelles et de décors se superpose, sur le plan intersubjectif, avec le fait qu'en partant de Moscou vers Paris, je suis passé de la maison de ma mère vers l'habitacle avec mon père. D'un appartement maternel de trois pièces et son monde océanique à la chambre de mon père de neuf mètres carrés et son univers autoritaire et presque carcéral. Mais si le changement de la sphère de vie était une implosion presque phénoménale, sur le plan culturel, c'était au contraire explosif. J'ai vécu une sorte de travelling compensé, un rétrécissement de mon monde interne par le changement du contexte de vie, tout en l'élargissant par le déménagement international. En France, j'ai pu avoir accès à des informations très éclectiques qui n'étaient pas disponibles dans mon pays d'origine. La Russie, à cette époque était une espèce de marais avec de l'eau stagnante où peu de choses nouvelles arrivaient. Alors qu'à Paris, j'ai eu accès à ce qui m'intéressait, non pas seulement en forme textuelle (comme dans une bibliothèque) ou protéiforme (comme sur Internet) mais à une information vivante ! Pour une raison simple qu'il y a toujours des colloques, des expositions, des événements menés des personnes réelles que vous pouvez rencontrer. En partant de Moscou et sa mare liquide pour arriver à Paris dans un bol d'air frais, de nouveautés, je pourrais dire que, à l'âge de vingt ans, j'ai vécu une deuxième naissance.





Anatoli Vlassov avec
Tess Vlassov
Viens
Film 7 min (2012)

e) Soi dans le transport

Dans ces traversées, je me suis toujours posé la question de qu'est-ce qui change et qu'est-ce qui persiste dans le sujet voyageant d'un contexte vers un autre ? Le soi qui se déplace dans des territoires qui s'altèrent. Quel est ce contenant nuageux que nous importons avec nous ? De quelle manière se transforme t-il ? Quel est le degré de sa plasticité ? Dans le film Placenta, l'enfant fait une danse dans une moustiquaire pendant que l'arrière plan s'altère. La danse demeure tandis que les paysages défilent. Ce placenta poreux est à la fois une kinésphère que Rodolphe Laban définit comme le volume modelé par l'ensemble des points que le corps peut atteindre sans déplacement des appuis au sol. Mais c'est aussi un organe de voyage qui protège l'enfant et le connecte au monde. Tantôt un contenant pour ces mouvements, tantôt un voile pour ces déplacements, il accompagne le sujet humain dans son transport. La fin du film se termine dans l'eau, alors que les scènes précédentes se passaient à l'air libre. Un désir caché de retour dans un état liquide ?

A. Rencontrer pour créer et créer pour rencontrer

1. Rencontrer pour créer

a) *Rencontrer pour survivre*

Etant fils unique, j'ai toujours cherché à rencontrer des amis à l'extérieur. D'autant plus qu'à l'âge de six ans, mon père a quitté notre famille et je ne l'ai plus vu pendant trois ans. Son départ a provoqué un énorme chamboulement en moi qui, par un malheureux hasard, correspondait exactement au moment où je suis allé à l'école pour la première fois. J'était perturbé et sûrement très perturbant. Un professeur que j'ai gardé pendant quatre ans m'a très rapidement catalogué dans les plus mauvais et procédait régulièrement à des humiliations publiques. Elle me demandait par exemple devant toute la classe où était passé mon père, alors que je ne savais pas moi-même. Ou pire, elle me mettait au tableau devant toute la classe avec un autre garçon, son favori, et disait à tout le monde: « Regardez, les deux jolis garçons blonds aux yeux bleus, il y en à un qui est très bien et il faut vraiment que vous fassiez comme lui et l'autre est particulièrement mauvais et il est nécessaire d'éviter de faire comme lui ». Les enfants de l'âge de sept ans prenaient ces paroles comme des axiomes et j'ai passé avec





Anatoli Vlassov avec
Tess Vlassov
Placenta
Film 7 min (2014)

ces mêmes enfants huit ans de ma vie scolaire. J'étais un autre, le mauvais, un bon bouc émissaire. Heureusement il y avait des amitiés en dehors de l'école car c'est eux qui m'ont permis de survivre, c'est eux qui m'ont sauvé d'un traumatisme psychologique trop important. J'ai eu toujours un meilleur ami avec qui je partageais mon temps libre pour recréer un monde à nous, loin des groupes et des classes. La création a donc été directement associée dans ma pratique de vie à une rencontre.

b) *Rencontrer pour aimer*



Andreï Tarkovski
Solaris
Film (1972)

Rencontrer l'autre pour créer ensemble. L'autre qui, comme j'ai déjà noté plus haut, d'une part me ressemble, et d'autre part m'est complètement étranger. J'ai travaillé pendant sept ans en donnant des ateliers hebdomadaires de danse avec le même groupe de personnes autistes dans un ESAT/SAS Turbulences![1] . Cette sensation paradoxale d'être à la fois proche et lointain a émergé chez moi au début de notre rencontre. Avec eux je me suis souvent trouvé dans la peau de Cris, un personnage du film de Tarkovski Solaris[2]. Dans ce film de science fiction, des hommes sont confrontés à un Océan vivant qui recouvre une planète lointaine. Bien que complètement incompréhensible, ce corps extraterrestre aux dimensions d'un monde communique avec les hommes en matérialisant leurs inconscients. Cris se lève un jour en présence «réelle» de sa femme, morte il y a déjà dix ans. Conscient qu'elle n'est pas « faite » de la même substance atomique que lui, Cris, tel un vrai cosmonaute, commence par la tuer. Mais elle revient. Le paradoxe est que, dans l'apparence humaine, elle est bien sa femme. Cris réapprend à accepter cette ambiguïté et réapprend à aimer cet être à la fois étranger et impertinemment proche. Cette relation reflète et concrétise pour moi ce qu'il y a de plus créatif en chaque être humain, à savoir sa capacité d'aimer.

c) *Rencontrer pour plonger*

En arrivant en tant qu'artiste invité dans Turbulences!, cette institution de la réinsertion des personnes autistes dans la société par le travail artistique, j'ai vite remarqué qu'ils sont incités à rentrer dans les codes des valides. Pour moi cela n'avez pas beaucoup de sens car, si une personne autiste essaye de jouer de la guitare par exemple, comme une personne dite « normale »

1 *l'ESAT (Etablissement et Service d'Aide par le travail) et SAS (Section d'Adaptation Spécialisée)*

2 *Ce film a été inspiré par un livre Solaris d'un écrivain polonais Stanislas Lem*





Anatoli Vlassov
OASIS
Film 8 min (2014)
https://vimeo.com/43173446

Texte du spectacle TOUS, écrits et performés par des danseurs autistes

Mathias

- S'il vous plaît monsieur, laisser nous vous expliquer. Nous comprenons parfaitement qu'il y a certaines règles à respecter mais nous devons sortir d'ici. Oui, et pour cela nous avons besoin de corps. Il me semble que vous en avez un – celui d'un certain Tristan. Ce n'ai pas suffisant – nous avons besoin de cinq corps afin de pouvoir tous nous enfuir de cette prison virtuelle. Bonjour Noa, j'étais juste venue pour vous faire mes adieux avant de partir. Maintenant que je possède mon propre corps, je vais pouvoir quitter définitivement cet endroit. Nesbisse, techniquement, mes robots et moi-même sommes les seules à avoir rapporté le duel. Le corps de Tristan me reviens donc de plein droit. Et personne ne pourra me rapprocher ma victoire. Tu n'as pas gagné ce duel ! Krump a raison - ces hommes t'ont souvent battu Nesbisse. Tu peux en aucun cas prétendre que ce corps t'appartient. Tu t'as rendue capable de prise de contrôle abusif sur le corps de quelqu'un d'autre.

Olivier

- Je ne peux pas Je ne peux pas Je ne peux pas Je ne peux pas...

il n'y arrivera pas vraiment. Le handicap sera d'ailleurs d'autant plus visible. Néanmoins, je comprenais l'intérêt de l'institution de proposer aux personnes autistes une adaptation aux codes de la vie normée. J'ai donc proposé une approche tenseur à savoir à la fois envers et complémentarité. Non pas leur soumettre des codes de danse habituels, mais de travailler avec eux et à partir d'eux. De plonger dans leurs mondes singuliers avec leurs gestes, leurs expressions orales, leurs imaginaires et leurs états de corps. Il ne s'agissait pas de l'art thérapie, mais d'un travail créatif permettant à la fois la mise à distance, le jeu et l'affirmation de soi.

d) *Rencontrer pour créer*

Cette relation de long terme et ces perceptions paradoxales d'une proximité mouvante m'ont donné envie de créer avec eux. J'ai donc commencé par la précision de la singularité de chacun de leurs mondes. Dans le film *Oasis* il était question d'une succession de soli comme autant de portraits de chaque participant de l'atelier. Chaque solo est constitué d'un geste favori du protagoniste qui, avec un travail autour de la répétition et de modulation se transforme en une danse. Chacun de ces soli est placé dans des lieux urbains, paysagers ou intérieurs choisis par chaque performeur en fonction de critères subjectifs.



Judith Scott
Objets Secrets
(2003)

Il y a ici comme une tension entre ce que chaque protagoniste aime et l'image que moi je lui renvoie de lui-même en agissant sur la variation de ces mouvements et l'oeil de la caméra. « Avec la caméra, le monde les regarde, le monde des Autres, qui n'avaient rien à faire d'eux, et qui seront tout à l'heure les témoins de ce qu'ils font chaque jour. Mise en scène? Non. Mise en vue. Mise au clair. Mise en public[1]. » Une rencontre qui fait advenir des portraits mouvements. Aujourd'hui, il est question de poursuivre ces créations avec d'autres personnes autistes et d'agrandir le nombre de ces portraits à l'infini.

e) *Rencontrer pour être libre*

Si le film permet d'arranger les intensités de présence du performeur en choisissant une meilleure séquence entre différentes prises de vue ou en valorisant des moments clés dans le montage, le spectacle vivant est plus stricte sur ce plan. Sur scène il faut être prêt tout le temps[2], indépendamment de votre humeur du jour. Mise à

1 *Fernand Deligny, La Caméra, outil pédagogique, Vers l'éducation nouvelle, n°97, octobre- noembre 1955 dans Fernand Deligny Oeuvres, Editions l'Arachnéen, Paris , 2007, page 411.*

2 *Le lien est peut être un peu lointain mais ça me fait penser un peu aux pionniers soviétiques à l'époque de mon enfance scolaire. Quand votre hiérarchie vous demande si vous êtes prêt, vous devais répondre en levant la main en diagonale devant votre front et dire : « Toujours prêt ! ».*

Otto

- Mais c'est un nègre.

- Un nègre. Un nègro. Dehors les nègros, dehors !

- Dehors les nègres

- Tu trouve ça drôle le négro ? Tu trouve ça drôle le nègro ?

- Dehors les nègros ! Dehors les nègros ! Dehors les nègros !

- Dehors je te dis, connard ! Connard !

- Tu es un connard comme nègre. Connard. Je t'en fais pas rire le nègro.

- Ca vous fait rire vous ? Et pas moi.

- Tu as une tête d'un arabe, une tête d'un bougnoule.

- Dehors les bougnoules, dehors, dehors les bougnoules, dehors !



Anatoli Vlassov
TOUS
Spectacle 10 min (2012)
https://vimeo.com/54755274

part l'éventuel aspect d'une servitude volontaire au regard du public[1], la scène permet aussi une très forte concentration d'états d'être où le nombre des regards produit cette expérience aussi dense qu'intense. Est-ce qu'il est possible (concevable) d'être libre sur scène ? Comment vivre une expérience sous les regards d'autrui sans servir un quelconque intérêt ?

f) Rencontrer pour être

En travaillant avec des performeurs autistes à long terme, j'ai découvert leur percutante façon d'être sur scène faite d'allers-retours entre des troubles autistiques et une sensibilité audacieuse du geste dansé, des va-et-vient entre le jeu et le hors jeu, entre être et faire, des ruptures et des écroulements entre la danse et le quotidien, entre faire plus et faire moins, être à la fois là et ailleurs. Dans cette complexité de postures et cette ambiguïté de présence, dans cette indépendance d'une seule et unique chose, dans ces interstices j'ai entrevu cette capacité d'être libre sur scène. Est-ce un nouveau type d'interprète ? Un atopos, ce sans lieu de Socrate ? Les mots de Mathilde Monnier[2] à qui j'ai montré à l'époque[3] une vidéo de mon travail avec des performeurs autistes me reviennent. Il lui a semblé que nombreux chorégraphes et metteurs en scène mais aussi acteurs et danseurs professionnels auraient voulu avoir une telle présence sur scène.

f) *Rencontrer pour tous*

TOUS est donc cette première forme de spectacle vivant qui a été créé ensemble avec neuf performeurs autistes après six ans de travail en commun. Comme son nom le stipule, il était question d'interroger tout le monde, à savoir le public, sur leur rapport à l'altérité et à l'enfermement puisque l'autisme est souvent associé au fait que la personne est enfermée sur elle-même. Pour ma part, je trouve plutôt que les personnes autistes se trouvent dans d'autres perceptions qui divergent de la norme.

---

1 *Ici je fait l'allusion au Discours de la servitude volontaire écrit en 1549 par Etienne de La Boétie qui, dans son jeune âge de dix-huit ans pose une problématique pertinente à savoir que c'est la lassitude de ces libertés par des personnes qui produit des tyrans et pas l'envers.*

2 *Mathilde Monnier est une chorégraphe française qui a été à la tête du Centre National Chorégraphique de Montpelier entre 1994 et 2014, aujourd'hui elle a pris la direction du Centre National de la Danse à Pantin. En 1998 elle a fait un travail remarquable en dansant avec une personne autiste Marie-France Canaguier pour créer un film « Bruit blanc ».*

3 *En 2010 je suis une formation chorégraphique EX.E.R.CE (troisième module) au CCN de Montpellier sous la direction de Mathilde Monnier*

Texte du spectacle NOUS, écrits et performés par des danseurs autistes

Matthias

- Ok tas de cons, écoutez! Suivez moi sur une ligne et jouez pas au plus malin avec moi. Allez, bande de connards. Tu veux jouer à ça fils de pute ?
- Désolé !
- Qu'est-ce qui vas pas ?
- J' comprends pas.
- Toi pas comprendre français, moi grand professeur. Quoi t'aime ça à ce point, petit merdeux. Bon ! Relève toi et retourne au bout de la ligne avec les autres.
- Non pitié !
-Eh, connard, j'aimerais pas trop me répéter. A ta place vite !
- On s'arrête... Demi-tour droite, l'autre droite...
- Ouvrez grand vos oreilles, je suis le capitaine Terence Stone et ceci est ma prison. Vous êtes enfermé ici car vous n'êtes pas foutu de vous comporter dehors comme des êtres humains. Que ce soit clair. Maintenant vous êtes à moi et vous aller m'obéir ou vous le regretterez, je vous le dis. Casser moi les couilles et je vous ferais chier comme jamais.
- On m'a envoyé ici pour vous rééduquer et je vais vous rééduquer. Ca oui.
- Ok trou du cul, maintenant on va vous détacher le temps de vous fassiez un brin de toilette. Alignez-vous et suivez-moi ! Bienvenue au salon de beauté ! On va vous rendre plus belle que jamais mes demoiselles. Quoi, moi aussi m'ai j'ai pas un seul tif sur le caillou.
- Ta gueule, crane d'œuf ! Bon. Lumière ! Et pas de bruit, enfoirés, sinon je m'occupe de vous.
- On va te laisser réfléchir à ce que tu as fait pendant quelques jours. - Ferme la porte.
- Vous comptez le garder là combien de temps ?
- Jusqu'à ce qu'il ait compris la leçon... On vas dire qu'il a compris !
- Il est en état de se battre ? – Ouais, je crois mes gars n'ont pas voulu en rajouter après la bagarre dans la cour.
- Eh, Vito vas en faire des rouleaux de printemps de votre mariole, en mois de deux. Ah, ah, ah, ah, ah... Et, réveillez le un peu votre tocard.
- On dirait que c'est l'heure de sa sieste là.
- Vos gaulle et fermez là, tous !
- Eh, oh, eh oh là... qu'est-ce qui se passe ici ? Il est où Frank ?

Benjamin

- Saint-Sulpice, Saint-Etienne-du-mont, Saint-Augustin, Notre-Dame-de-Paris, Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, Notre-Dame-de-la -Croix, Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville, Saint-Jean-Baptiste-de-Grenelle, Saint-Nicolas-des-Champs, Saint-Nicolas-du-Chardonnay, Saint-Laurent, Saint-Ambroise, Saint-Christophe-de-Javel, Saint-Christophe-de-la-Villette

- Emmanuel Moire, Patrick Bruel, Patrick Fiori, Jean-Jacques Goldman, Alain Souchon, Laurent Voulzy, Pascal Obispo, Christophe Mae, David Halliday, Johnny Halliday, Stromaé

André:

- Ahhh oui,
- Allo, oui, oui, oui
- Je voudrais
- Oui, je voudrais
- Je voudrais, je voudrais...
- Oui je vais bien, oui je vais bien, oui je vais bien

Dans sa vidéo *In my Language*[1], Amanda Bags, une personne autiste, s'étonne: « Il se trouve que la pensée des gens de ma sorte n'est prise au sérieux que si on apprend votre langage, quoi que nous ayons pensé ou fait auparavant. » Puis elle précise que cette vidéo « est pensée comme une affirmation vigoureuse de l'existence et de la valeur des manières multiples de penser et d'interagir dans un monde où votre familiarité avec l'un d'entre eux détermine si vous serez perçu comme une véritable personne ou comme un adulte, ou comme quelqu'un doué d'intelligence. Et dans un monde où c'est cela qui détermine si l'on a le moindre droit, il y a des gens qui sont torturés, des gens qui meurent parce qu'ils sont considérés comme des non-personnes parce que leur manière de penser est inhabituelle au point de n'être pas reconnue comme une pensée. La justice et les droits de l'homme ne seront possible que quand les multiples manières d'être une personne seront reconnues. » Il ne s'agit donc pas de l'enfermement des personnes autistes mais plutôt de l'imperméabilité sociale et de l'incapacité des personnes « normales » d'accéder à d'autres points de vu. Et c'est dans leurs singularités que se trouve la force de ces personnes « pas comme les autres », car c'est leurs différences qui nous donnent le pouvoir de la distinction et de l'adaptabilité au monde qui se transforme sans cesse. Il me parait donc très précieux d'être dans la connaissance de ces rencontres afin de créer ensemble d'autres formes d'être au monde où ils « seraient utiles, nécessaires, indispensables en tant que chercheurs[2]. »



Fernand Deligny
Dessin à partir des déplacements des personnes autistes (1993)

g) *Rencontrer pour affirmer*

Il n'y avait pas d'audition, pas de sélection des « meilleurs » membres pour faire ce spectacle. Tous le monde a eu sa place aussi précieuse que singulière. Le travail a consisté dans le partage des habiletés uniques de chaque protagoniste pour non seulement tenter de rendre ces personnes autonomes mais aussi de faire de leurs « étrangetés » des forces légitimes.

De plus, avec l'aspect public du spectacle, je leurs ai proposé de retourner leur différence subie en différence agie et affirmée. Ainsi la méthode excluait l'action de singer ou la volonté de soigner, mais, encore une fois, faire de la singularité de chacun une qualité assumée, un acte d'affirmation positive. L'expérience scénique est un espace-temps rare qui autorise ces corps et ces sujets habituellement «corrigés» dans leur différence à exprimer pleinement ce qui leur est propre.

1 *https://www.youtube.com/watch?v=1EvvotxGq4k*

2 *Fernand Deligny, Le Croire et le craindre, Editions Stock, 1978*

Alexandre:

- Je viens de me prendre le micro dans les lèvres
- Je viens de me prendre le micro dans la bouche
- C'est pas agréable, je saigne
- J'ai très mal

- Je suis devant une porte d'un musée
- J'entre, je rentre, je rentre
- A pas de loup, à pas de loup
- Je vois une très grande salle, une immense salle
- Je ne sais pas combien de mètres carrées elle mesure mais, alors ça, pour être grande elle est grande. Et bien bien grande, mais plus que grande. Grande encore plus grande que le chapiteau ou la Tour Effel, ou encore plus grande que la Tour Montparnasse.

- Je voie une très grande scène. Je voie des chèvres qui peinent sur les toiles, ils font des œuvres d'art. Je voie une chemise qui expose en jouant sur l'accordéon.

- Je voie Zidane et Tilo qui joue au ballon. Je les rejoint, je leurs demande : est-ce que vous êtes d'accord les amis pour que je joue avec vous ?

- Mais bien sure, mais viens Alex, viens, nous allons te faire des passes, répondit-ils Tilo et Zidan. Alors nous sommes tout les trois en trin de nous faire des passes. Passe, passe, passe...
- Bon on joue au ballon et ça dure une demi-heure. Après qu'une demi-heure passe, Tilo nous dit : venez les copains, je vous amène droit au métro.
- Alors nous sortons dans le quartier, nous passons devant un Soucis Market,
- Nous arrivons vers le métro, nous descendons, nous prenons le métro.
- Nous voyons Harry Potter, tout bébé, tout petit bébé, tout petit non, mais bébé, pas tout petit parce que c'est un bébé encore, mais il a comme même commencé a grandir avec son papa et sa maman. Sa maman le berce et son papa lui donne le biberon. Non, je veux dire non, sa maman le berce et son papa lui fait des bisous. Non c'est pas le biberon, il ne faut pas dire ça. Son papa lui fait des bisous, je veux dire.
- Nous lui faisons coucou. Il se mette de ses bras de son papa, sur les pieds parterre, au métro et dit : « c'est vous les amis que je retrouve, mais dit donc ça fait plaisir ».
- Nous lui répondons tout les trois : mais Harry, mais comment ça fait ils que nous arrivions...
- Mais par ce que je suis un sorcier et les sorciers ont toujours une mémoire magique.

- Passer dans mon ventre, plonger vous à l'intérieur, je vous amène droit vers le musée de l'homme.
- Nous plongeons...
- Nous plongeons dans son ventre et nous arrivons droit vers le musée de l'homme.
- Nous voyons des homme préhistorique.
- Nous rentrons à l'intérieur et nous voyons une très belle star.
- Il est en trin de chanter une de ces musique qui a eu le plus de succès avec beaucoup de gens
- C'est Thriller.
- C'est Thriiiiller!

Alexandar:

- Sorcière, sorcière, sorcière...
- Je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime...

h) *Rencontrer pour être singulier*

Pour créer cette pièce, nous avons donc rassemblé toutes les matières de corps et de paroles qui se sont précisées pendant ces longues années de travail. Les gestes, les expressions orales, les imaginaires et les états de corps de tous les membres de l'atelier ont été des matériaux intrinsèques pour la création. La singularité des propositions de chaque performeur a été indéniable car souvent étonnante et même déconcertante. Par exemple, Benjamin, pour qui le même geste de sautillement revenait sans cesse, en a fait une danse répétitive avec des variations multiples. Matthias avait un texte venu d'un de ces jeux d'ordinateur préféré où cinq personnes cherchent un corps pour sortir d'une prison virtuelle. Thomas posait tout le temps des questions à tous le monde aussi pertinentes que banales. Otto, un noir de quarante ans, avait fait une fois une improvisation avec un grand ours blanc en peluche. Il commençait tout doux avec ce grand jouet souriant et très progressivement devenait avec lui de plus en plus violent en le tapant et le traitant de négro pour finir par le jeter de la scène. Un noir qui traite de nègre un ours blanc, par ailleurs en voie de disparition... N'est-il pas le renvoi d'une image d'un fascisme ordinaire ?

i) *Rencontrer pour se concentrer*

Mais pour monter une pièce, il se pose la question de leurs capacités à suivre la trame précise du déroulement d'une pièce. Leurs ultrasensibilités ne leur permet pas toujours d'être concentrés sur une chose. En général, pour résoudre ce genre de problèmes, les spectacles impliquant des handicapés sont présentés ensemble avec des valides sur scène. Je trouve que très souvent, une relation uniforme est alors installée entre eux. Il y a une sorte de vénération expressive de la part des valides vers les handicapés qui, à mon avis, rend le handicap d'autant plus visible. Pour déjouer cette stigmatisation, j'ai décidé que les performeurs allaient monter sur scène seuls et jouer ensemble, sans valides.

j) *Rencontrer pour musique*

Pour résoudre le problème de concentration j'ai prévu de travailler avec des casques mp3. En travaillant avec les performeurs autistes, j'ai remarqué qu'ils sont très sensibles à la musique. L'idée était que pendant la performance, les danseurs écouteraient chacun une sélection musicale particulière. Chaque compilation est constituée des chansons préférées de celui qui les écoute mais aussi d'autres éléments musicaux que nous avons cherchés ensemble.

Réflexions des danseurs autistes sur plusieurs sujets pour la préparation du spectacle NOUS

LA DANSE

Benjamin

La danse c'est courir, marcher, marcher lentement, courir, tourner et s'arrêter!

La danse nous permet de tourner sur place, d'avoir le vertige, de ne pas avoir le tournis!

Otto

La danse: s'agiter, faire bouger les mouvements!

Thomas

La danse c'est quoi, c'est faire des mouvements, c'est de courir, de marcher, c'est d'avoir le vertige, de poser des questions au public

Alexandre

Je ne sais pas, on la juste créer pour que ce ne soit que «je ne sais pas»

Olivier

Ham tout doue doue femme, ham tout doue doue femme, osfhazmrfmkjlkjqsklja Voilà c'est tout

André

La danse c'est un truc

Alexandar

C'est les hommes, les femmes qui vont au restaurant ce soir, trop... s'embrasser sur la bouche

Matthias

La danse nous permet de tourner autour des autres, de faire bouger notre corps sur lui- même

TOURNER EN ROND

Thomas

C'est comme la fête foraine! c'est faire un tour complet! c'est de ne pas tomber par terre.

Olivier

Hmosqhfmj qsoijmqs shvzuhqm sùoifomqshrmshm vins uehsfique vin seufhmsuehfmizUMJ deux vinght trois vinght un tout un un tout un slsbqvlqsb qu de douze un an, douze un an, douze un an

Chaque danseur baigne dans son monde sonore qui lui déclenche des façons de danser particulières, lui fait traverser des états et des qualités de corps différents. Le spectateur n'entend pas ces musiques mais il peut les pressentir en voyant bouger les performeurs. Le silence laissera transparaître l'étendue du corps de leurs imaginaires. La compilation musicale agit à la fois comme moyen pour convoquer l'autonomie et la créativité imaginaire de chacun, mais aussi comme une partition pour les accompagner à travers la performance. À moi, ensuite, de composer avec ces partitions, de chorégraphier leurs cohabitations sur scène, leurs vagues de présence, les reliefs entre les propositions ainsi que les résonances entre les performeurs.

k) *Rencontrer pour se connecter*

De cette idée sont nées deux images que j'ai composé en travaillant sur photoshop à partir des photos des performeurs avec leurs casques mp3. Dans l'image *Bruit blanc*, à la place d'un casque il y a du blanc, même couleur que le fond de cette même image. Comme si l'espace mentale avait été remplie de tous les bruits confondus venu du dehors. Avec des contours flous entre la tête du protagoniste et son fond blanc, il s'établit un assemblage entre le supposé monde imaginaire interne et l'environnement qui l'entoure, ce trop plein d'information qui, à la fois, sature la concentration du sujet mais aussi lui permet d'être à l'écoute de l'intensité du monde. Dans une autre image *Rhizome* le même principe est repris mais cette fois-ci j'ai mis plusieurs sujets en réseaux, telle une partition à la fois individualisée et commune.

l) *Rencontrer pour se dépasser*

Si, avec ce travail, je me confronte souvent aux aprioris des autres, je me retrouve aussi face à mes propres préjugés trompeurs. La capacité des performeurs autistes de suivre une trame de spectacle d'une façon autonome est devenue possible ! Même sans casque et donc sans les partitions musicales, les performeurs parvenaient à enchaîner les modules qui composaient la pièce a venir. Et c'est surement cette fameuse concentration d'état d'être liée à la préparation pour être sur scène dont j'ai parlé plus haut qui a permis aux protagonistes de dépasser leurs propres limites. Car en plus, la scène à laquelle nous nous préparions, n'était ni plus ni moins que celle du Théâtre de la Ville de Paris.

La pièce TOUS durait dix minutes et a été présentée pour le concours Danse élargie en juin 2012 au Théâtre de la Ville de Paris. Elle a été retenue parmi les six finalistes sur vingt spectacles présentés et a eu les encouragements du jury. Ainsi, notre troupe a trouvé sa place éphémère mais légitime sur une des scène les plus importantes du monde.

Alexandre

Le soleil tourne autour de la Terre, la Terre tourne autour du Soleil, la fleur de Tournesol tourne, la roue tourne, c'est la roue qui tourne autour du Soleil, la fusée tourne autour du soleil

Benjamin

C'est pour moi, de tourner en manège, volant, de voir Paris de tout en haut, pour moi, c'est facile de voir la vue.

André

Qu'est ce que c'est tourner en rond ? Qu'est ce que c'est tourner en rond ?

LE PUBLIC

Matthias

Le public regarde le spectacle, il prend des photos, de nous tous mais ce que je comprend pas surtout, c'est à quoi cela sert qu'il prenne des photos car ...aprés on a l'impression d'être tous aveugles....j'aimerais avoir des garanties au sujet du flash

Thomas

Le public, quand
il arrive,
il nous regarde,
ils applaudissent à la fin,
ils sont émus,
cela me fait penser à Charlène,
Doris,
ce sont les filles
que j'aime beaucoup...



Olivier

texte

Alexandre

Le public ce sont des gens qui viennent nous voir et qui disparaissent petit à petit, disparaissent, disparaissent,...on ne les voit plus, c'est fini..disparaissent..

André

Je voudrais dire au public que j'ai le trac. Le Public c'est quelqu'un.

Dany

Ce que je veux dire au public c'est que je veux les embarquer dans la danse ...agréable...étrange..à expérimenter

C'est quelqu'un que l'on peut emporter avec nous dans la danse.

Anatoli Vlassov
Bruit Blanc
Tirage photographique
20 x 20 cm (2010)

m) *Rencontrer pour être ensemble*

Un avis sur TOUS qui m'a paru le plus intéressant provenait d'un des spectateurs qui ne savait pas qu'il s'agissait de performeurs autistes. Du coup, pendant tout le spectacle il se demandait s'il était en présence d'handicapés mentaux ou de comédiens professionnels faisant semblant de faire les fous, une certaine similarité avec le film Les idiots de Lars Von Trier. Un autre avis que j'ai retenu, étant assis dans la salle : « Après les chiens, c'est les autistes maintenant ! »... Il est vrai que juste avant TOUS il y a eu une pièce *Les Maitres* de Anne-Sophie Turion et Pia de Compiègne avec vingt cinq maitres et leurs chiens. Comme si ce concours s'apparentait à un défilé de curiosités scéniques et phénomènes de foire. Ce dernier avis m'a sérieusement mis en questionnement car c'est justement ce que je souhaiter éviter, à savoir d'exposer les performeurs autistes comme des monstres. Je savais que je ne les exhibais pas ne serait ce que par le fait que j'ai beaucoup travaillé avec eux et que ce qui a été montré, ce n'est pas seulement eux en tant que ready made mais aussi leurs regards sur le monde qui a été longuement travaillé sur le plan artistique. D'autant que dans ces conditions rudes d'un concours sur une scène aussi importante, il était très clair pour moi, qu'en créant cette pièce, les performeurs se sont surpassés en terme de cohésion de groupe. Ils n'étaient plus seuls sur scène - ils étaient ensemble!

n) *Rencontrer pour abolir*

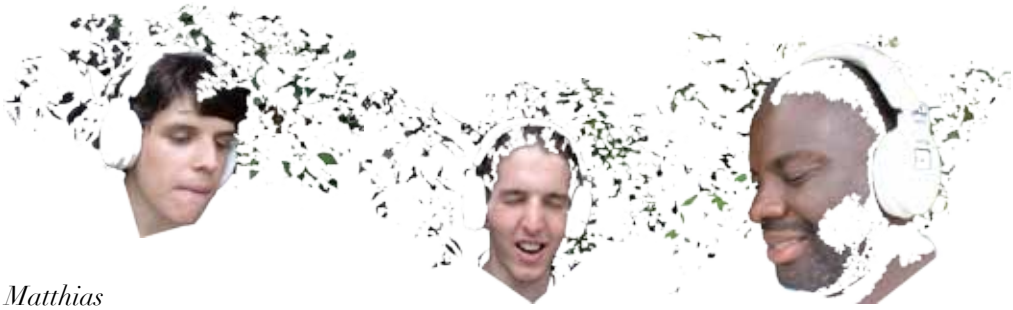


Theater HORA / Jérôme Bel
Disabled Theater
(2013)

En octobre 2012 Jerome Bel monte Disable Theater avec des comédiens professionnels handicapés où il reproduit ce qu'il a toujours fait, à savoir déshabiller le théâtre en utilisant des performeurs handicapés comme des ready made. Dans ce sens ce spectacle devient une des références ou plutôt une contre-référence afin de réfléchir sur comment éviter ce théâtre qui propose aux spectateurs un voyeurisme passif, confortable et « bel». A partir de là, il était question pour moi d'initier un nouveau spectacle où les mêmes performeurs puisse entrer en relation directe avec le public et qu'il n'y ai plus cette d'exhibition d'individus « déviants » face à un public protégé par une séparation entre la scène et la salle. Comment abolir la frontière entre les spectateurs et les danseurs ? Comment créer un espace-temps où l'expérience vécue est partagée entre les performeurs et le public ? Comment créer une pièce- rencontre ?

Olivier

Tout



Matthias

Cher Public, je vous remercie pour votre participation,
je suis heureux,
j'aime votre travail, je suis ému,
et dans des moments difficiles je me sens un peu perdu,
j'espère que vous me comprenez,
j'ai énormément de problèmes avec çà, avec vous,
même si vous comprenez ce que je veux dire,
je vous suis redevable



Benjamin

Le public qui viennent nous
ous regarder,
ils applaudissent
quand le spectacle est terminé



Alexandar

Le public il sent bon,
éteindre les portables,
ranger dans votre poche,
à la fin, il faut rallumer le portable,
boire un coup,
boire du vin et du

champagne !

Anatoli Vlassov
Rhizome
Tirage photographique
42 x 42 cm (2010)

2. Créer pour rencontrer

a) *Embarquer pour rencontrer*

Il me semble que la meilleure façon pour rencontrer des gens, c'est de vivre une expérience commune. Créer une relation tendue par le vécu du réel. Pour cela, en réfléchissant à une nouvelle pièce, j'ai imaginé faire assoir les spectateurs non pas devant mais dans le mouvement. Tenser le conjugué ici consisterait à embarquer les spectateurs dans une danse en les incluant sur la scène elle-même. Dans la pièce *Les Aveugles* du metteur en scène Daniel Jeanneteau, les spectateurs sont aussi immergés parmi les comédiens. Ici, douze aveugles attendent le retour d'un prêtre qui les a guidé jusqu'à la mort. Personnellement, en tant que spectateur, j'ai vécu une expérience de voyage partagé autant pendant la représentation que dans la vraie vie. Aujourd'hui, à l'époque de l'individualisme et de la perte des repères religieux, l'oeuvre d'art se dépossède de son caractère sacré. Elle appelle d'avantage à une relation au spectateur et à une expérience sensible. Je ne cherche plus du « Beau », mais je voudrais susciter des sensations, de l'affect. Plus d'art immuable, mais un art mouvement, près de l'individu et implanté dans le réel. « Le problème n'est plus d'élargir le concept des limites de l'art, mais d'éprouver les capacités de résistance de l'art à l'intérieur du champ social[1] » .

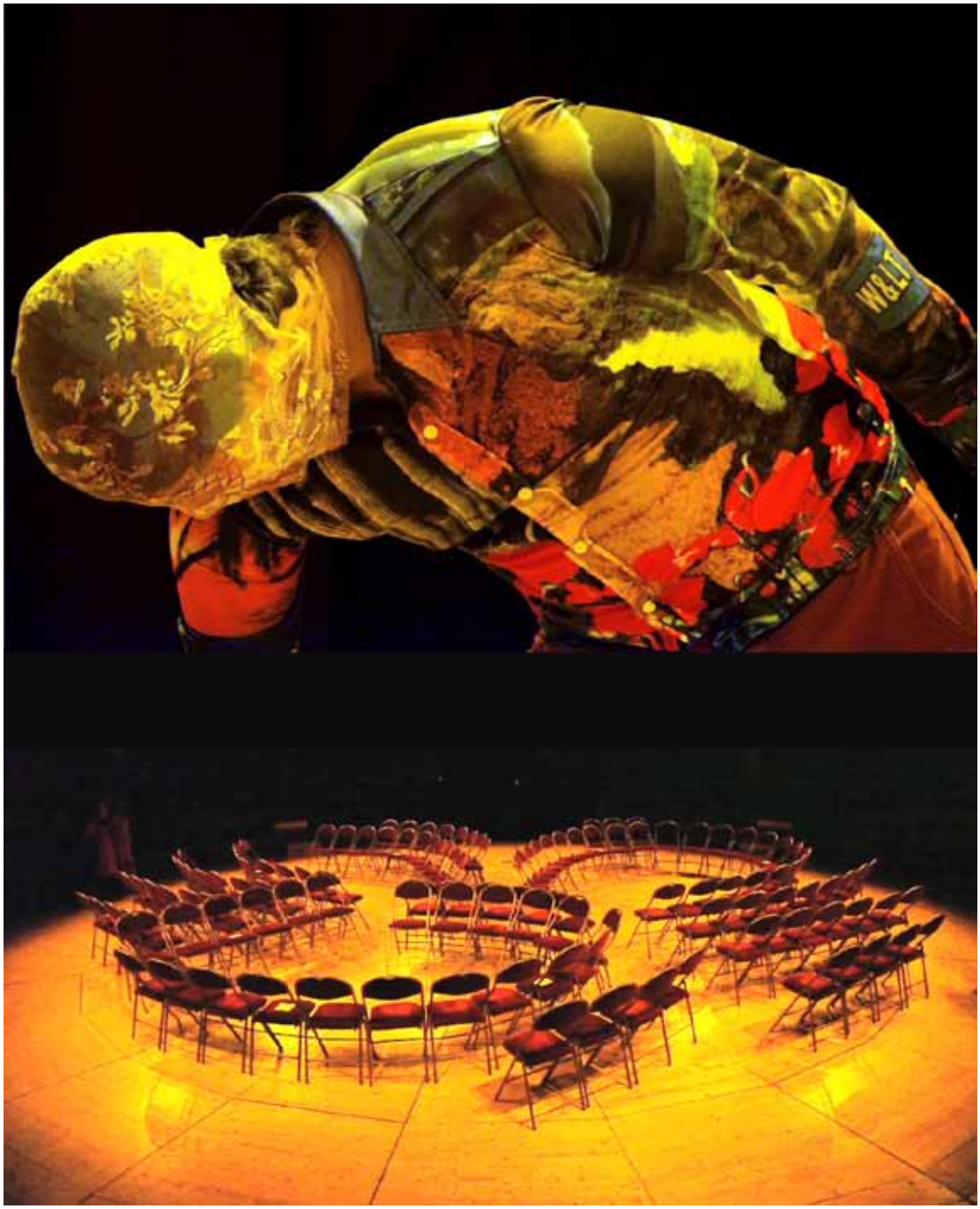
b) *Retourner pour rencontrer*

NOUS, une pièce chorégraphique pour neuf performeurs autistes, déploie les singularités de chacun en abordant l'altérité non pas comme un handicap, mais comme une puissance créatrice. J'ai entrepris dès lors de concevoir la notion d'autisme en deçà des à priori ordinairement liés à l'enfermement en soi. Pour cela, j'ai tenté de creuser la relation préexistante entre performeurs-autistes et public. Il m'est apparu que cette relation était nourrie de fantasmes et d'affects, que j'ai alors tenté de questionner à partir du dispositif scénographique. Assis d'une manière très particulière, sur le plateau même, chaque spectateur peut porter son regard à la fois sur les performeurs et sur les autres membres du public. Chaque individu devient ainsi l'écran sur lequel se reflète le problème du rapport à soi et à l'autre. Dans NOUS, les spectateurs ne sont pas assis frontalement devant une scène à regarder dans le même sens[2].

---

1 *Bourriaud N., Esthétique relationnelle, Les presses du réel, 2001, page 31*

2 J'ai d'ailleurs toujours trouvé ça suspect, un grand nombre de personnes qui regardent dans le même sens.



Anatoli Vlassov
NOUS
Spectacle 50 min (2014)
https://vimeo.com/90303401

NOUS retourne la disposition frontale classique mais elle renverse aussi la situation d'une foire où les spectateurs regarderaient des « monstres » dans des cages. Au début du spectacle, pendant que le public rentrait, les danseurs ont été placés sur des gradins élevés tout autour. D'emblée, le rapport regardant/regardé a été renversé - ce n'est plus le public qui regardait les personnes autistes mais ce sont des personnes autistes qui observaient les spectateurs s'assoir à leurs places. Mieux encore, les angles différents de positionnement des chaises rendaient ces places assises plutôt serrées les unes vis-à-vis des autres en retirant ainsi un certain confort au regard. Je voulais faire sentir au public, à minima au début du spectacle, cet inconfort d'être observé comme un objet de curiosité.

C) *Toucher pour rencontrer*



Mathilde Monnier
Bruit blanc [Autour de Marie-France] Vidéo (1998)

Une fois que le public a été assis, la pièce démarrait par une agitation progressive des danseurs sur les gradins allant vers des états d'agressivité en augmentation. Puis, par rupture, cette intensité se calmait et les performeurs descendait vers le public pour s'y infiltrer et toucher les spectateurs au sens propre. A l'intérieur du grand cercle des chaises, les places assises formaient trois petits ovales autour de trois îlots. Ces espaces vides permettaient aux performeurs d'entrer, de sortir ou de traverser l'espace du public. La circulation des danseurs permettait d'établir une relation entre les performeurs-autistes et les spectateurs faite de rapprochement et d'éloignement, de proximité et de distance. Il y avait aussi des textes énoncés, des paroles à la fois touchantes et percutantes. Entre jeux vidéo et mondes inouïs, ces monologues venaient du monde singulier de chaque personne qui l'émettait. NOUS touchait par le mouvement et par le sens. Puis, après avoir pénétré dans le public, les performeurs se lançaient dans une course sur la périphérie ,autour du grand cercle des chaises. En s'éloignant du rapport proximal, des figures en mouvement devenaient un paysage giratoire.

d) *Tourner pour rencontrer*

Tourner autour du public. Tourner en rond, l'un des mouvements que l'on peut facilement associer à l'autisme mais aussi à l'enfermement sur soi. Comme si dans les tours répétés s'exerçait une force centripète qui effaçait le monde extérieur et interdisait l'accès à toute tentative d'approche.

Critique dans Le Monde 22 janvier 2014 sur le spectacle NOUS

AUTISTES ET SPECTATEURS DANS LE MÊME BATEAU

Le Chorégraphe Anatoli Vlassov monte un spectacle convaincant qui déjoue les a priori.

Ils sont déjà là. Ils attendent. Ils entourent le public qui s'installe en cercle au centre du plateau. Ils le regardent tranquillement. Ce dispositif spectaculaire inversé – qui est venu voir qui ? – fait de Nous, pièce chorégraphiée par Anatoli Vlassov pour neuf hommes autistes âgés de 27 à 40 ans, une rencontre inhabituelle, inconfortable et belle.

Nous porte bien son titre. Nous sommes tous dans le même bateau, partageant l'espace, croisant le regard et assumant peu ou prou notre différence. Ici, les émotions des uns et des autres se lisent vite et sans garde- fou. Nous, interprété par ces neuf « handicapés, atypiques, pour changer peut-être l'opinion que certains ont sur l'autisme », comme l'assène Otto N'yap, l'un des danseurs, est un spectacle où la question de l'autre est cruciale.

Travailler avec des autistes est un défi que des chorégraphes relèvent. En 2008, Thierry Niang et l'écrivain Marie Desplechin imaginaient Au bois dormant. En 1996, Mathilde Monnier concevait L'Atelier en pièces à partir d'ateliers menés à l'hôpital de la Colombière, à Montpellier, puis le film Bruit blanc, réalisé avec Valérie Urréa, dans lequel elle danse avec une femme autiste, Marie-France Canaguier.

Anatoli Vlassov, qui a découvert la danse à travers l'improvisation et le travail de l'Américain Steve Paxton, mobilise son énergie dans des productions détonnantes. Depuis 2003, celui qui s'intéresse aux « démunis, dévalués, censurés » a élaboré des performances avec des éboueurs en France, des conducteurs de chasse- neige au Canada, des cireurs de chaussures en Bolivie. Nous résulte d'un atelier qu'il pilote depuis six ans avec les neuf hommes du spectacle dans le cadre de l'association Turbulences (Établissement et service d'aide par le travail), destiné aux personnes handicapées, dans le 17e arrondissement, à Paris.

UNE MÉTHODE FONDÉE SUR L'ÉCOUTE ET L'OBSERVATION

Anatoli Vlassov a élaboré une méthode fondée sur l'écoute et l'observation. « Je pars de leurs propositions avant tout, souligne le chorégraphe. C'est leur différence qui impulse mon travail. Cela fait de l'atelier un espace de liberté et de confiance extrême, même s'il est évidemment très cadré. » Nombre d'a priori volent en éclats. « On dit souvent que les autistes ne se touchent pas, ce n'est pas vrai, dit-il. Ils adorent ça, ils ont besoin de ça. Dans la danse, on est sans arrêt en contact. Il était impossible de ne pas autoriser le toucher. En revanche, il a fallu travailler à le désexualiser. »

D'abord conçu comme une forme courte présentée au concours Danse élargie 2012, à Paris, Nous a pris de l'ampleur. A l'enseigne du festival Faits d'hiver, partenaire du projet européen Integrance autour de la danse et du handicap, la pièce se jouera sous l'un des chapiteaux de l'association Turbulences. En attendant de tourner, qui sait, dans le réseau classique des théâtres, Anatoli Vlassov compte sur le financement participatif (Kisskissbankbank.com) pour finaliser son projet.

Rosita Boisseau.

Lorsque nous disons d'une personne autiste qu'elle tourne sur elle-même, alors même que nous lui refusons ce «elle-même», nous la voyons tourner autour de rien, sur rien, comme perdue. Un philosophe tournant autour de ses concepts ou encore le milieu de la danse contemporaine tournant autour de son nombril – nous les percevons parfois enfermés dans leurs mondes. Or il semblerait que ces tournis soient un mouvement pour inviter les autres dans un partage commun. C'est donc nous qu'ils cherchent dans ces tourbillons autistiques. Et nous, nous sommes là, l'oeil du cyclone.

Ce vortex, a-t-il déplacé nos regards ?

Critique dans l'INFERNO MAGAZINE 31 janvier 2014 sur le spectacle NOUS

ANATOLI VLASSOV : « NOUS » AU FESTIVAL FAITS D'HIVER

La démarche inclusive qui sous-tend la nouvelle création d'Anatoli Vlassov est affirmée à même le titre

— Nous — et chaque mouvement de la pièce viendra la renforcer. Descendre le quatrième mur, exposer et annihiler les préjugés et lieux communs liés à l'autisme, poser les prémisses d'un être ensemble apaisé sans pour autant gommer les différences, le performeur et chorégraphe ne s'en tient pas aux postures bien- pensantes et aux formules rhétoriques, il est doué d'un savoir empirique des circulations dans l'espace, d'une patience attentive et d'une écoute active, des atouts essentiels qui transforment Nous en une véritable expérience collective.

Explorer la danse au sein des différents corps de métier — des éboueurs en France, des cols bleus au Canada ou encore des cireurs de chaussure en Bolivie — en fin observateur des rapports de forces qui façonnent le champ social, ausculter ses échos dans les profondeurs du corps à l'aide d'une caméra endoscopique, Anatoli Vlassov multiplie les expériences dans le domaine chorégraphique. Danser le conjugué désigne tout un volet de son travail dédié aux personnes autistes.

Le chapiteau Turbulences !, l'un des lieux partenaires du festival Faits d'hiver qui accueille cette nouvelle création, déploie sa scène sur 360° et aurait pu dicter à la pièce sa configuration. Anatoli Vlassov inverse les termes de l'équation en installant les spectateurs au centre de l'espace, quelque peu exposés, arrachés à l'anonymat confortable des gradins, contraints d'une certaine manière à se faire face autour des alvéoles et couloirs qui favorisent la circulation selon des trajectoires sibyllines qui ne sont pas sans rappeler les lignes d'erre de Ferdinand Deligny. Dans un même geste le dispositif déjoue le pouvoir symbolique du regard souverain qui impose sa norme.

Le chorégraphe entend l'autisme comme un mouvement à la recherche de l'autre et sa pièce emprunte le chemin de cette recherche selon une dynamique circulaire : tourner en rond pour circonscrire l'espace, tourner en rond pour diminuer les distances a priori insurmontables et rendre le contact possible, faire corps, fusionner telles des particules élémentaires lancées dans une course folle dans un accélérateur expérimental. Anatoli Vlassov travaille à partir de matériaux proposés par ses performeurs : nœuds d'énergie et pulsions, condensés paradoxaux de force et de fragilité, surprenants et justes, entièrement là dans leurs moindres ges- tes, toujours menacés de débordement.

Toucher ou encore ralentir, voici des qualités longtemps affinées, confortées par une confiance réciproque, dont l'intensité s'apparente à une certaine forme d'apesanteur. Des constellations de sens se dessinent, aussi poétiques que disparates, et la consistance de l'ensemble découle d'une libre circulation des formes rythmée par des contrastes et contre-points. Les sautes d'humeur connaissent des amplitudes vertigineuses.

Ainsi cette prise à partie calquée sur les dialogues d'un jeu vidéo – mise en abîme tordue, diffractée et doublement brutale. Ainsi la douceur d'une litanie qui verse dans un déchirant trille d'oiseau fantasque. Ainsi ces râles d'amour qui s'éteignent dans des murmures apaisés. Les performeurs viennent prendre place un à un au sein de l'audience, dans un geste simple mais tellement chargé de signification. Reposant pour une large part sur la relation de confiance et de réciprocité qu'Anatoli Vlassov a su instaurer avec ses interprètes, Nous gagne en justesse au gré des représentations, et mérite ainsi, pour aller au bout de son propos, de tourner d'avantage !

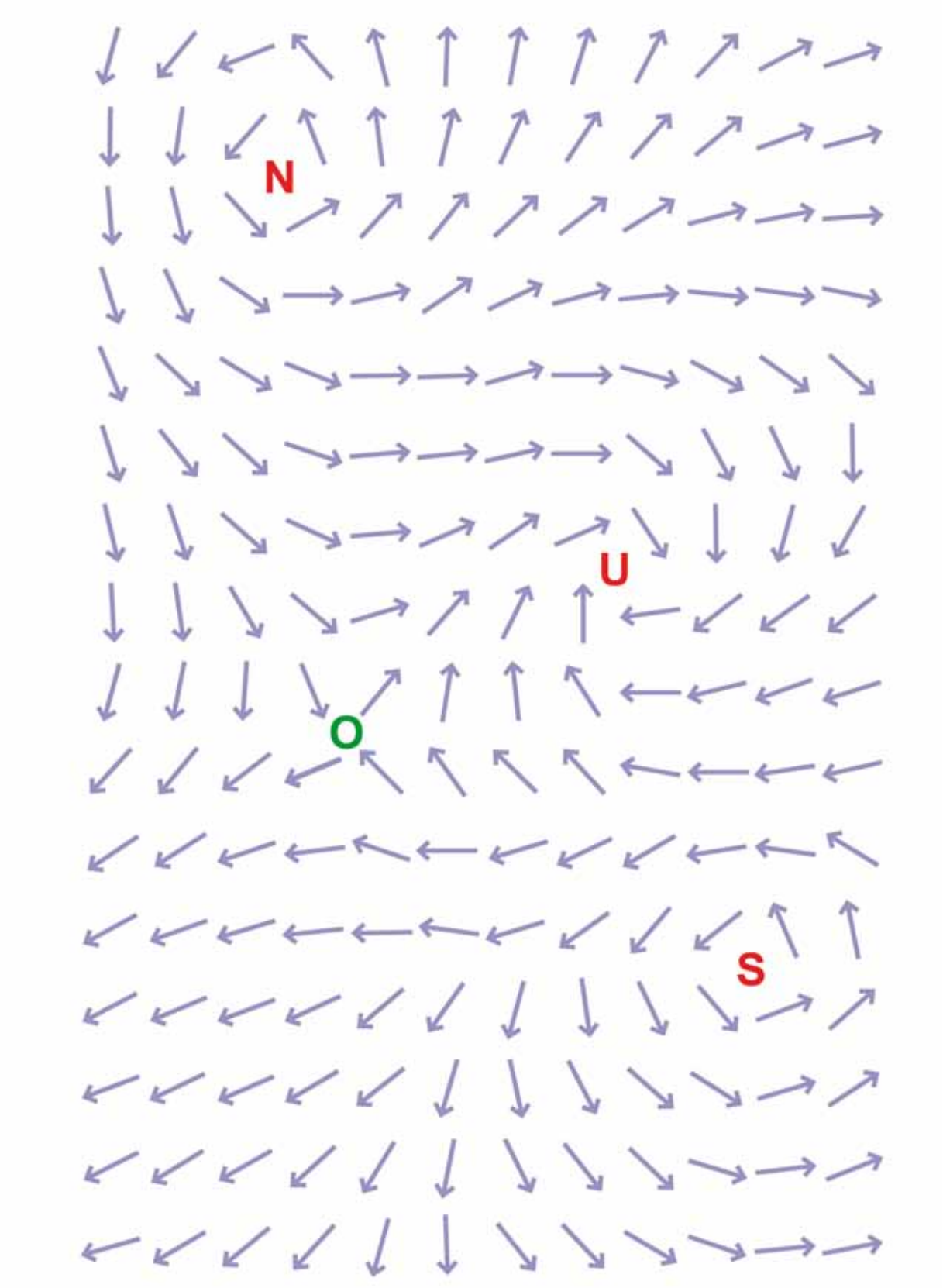
Smaranda Olcèse

Conclusion

Rencontrons nous pour créer ou créons nous pour rencontrer ? Pour moi c'est sûrement les deux et c'est cela aussi que j'appelle tenser. La relation entre les deux entités crée une tension et par là un mouvement élastique entre rapprochement et détente pour amener vers une rotation. C'est une dynamique qui s'enroule comme une spirale. Je rencontre l'autre pour créer une oeuvre qui est elle-même est une rencontre avec cette oeuvre qui advient et qui, grâce à sa présence vivante, me fait rencontrer d'autres personnes et d'autre possibles que je n'aurais peut être eu sans. L'autre qui est à la fois même et différent et avec qui nous établissons une relation dynamique de tension et de détente, de rapprochement et d'éloignement, d'évasion et de prise de risque. Une rencontre qui crée de l'inconnu et de l'étrange. Le nouveau qui nous perturbe et nous déplace. Le conjugué qui nous regarde et nous interpelle sans cesse.

En guise de conclusion je voudrais répondre à la problématique de tenser le conjugué non seulement en réflexion textuelle mais aussi en proposant une nouvelle oeuvre. Pour cette nouvelle création, il est question de défaire les préjugés d'enfermement qui pèsent sur deux phénomènes - encore celui de l'autisme et celui de l'utilisation d'écrans. L'autisme est défini par le corps médical comme une maladie qui empêche de voir son autre, son alter égo. Les écrans, eux, sont souvent appréhendés comme des barrières dont le franchissement provoque une déconnexion du réel.

Écran traversé est une œuvre qui se constitue de deux médiums : un Vibrodrum et une vidéo rétro-projetée sur la peau de ce dernier. Le Vibrodrum est à la fois un écran-tambour avec un vidéoprojecteur intégré dans son fût, mais c'est aussi un instrument de musique inédit qui n'est pas joué de façon classique. La caisse du tambour ainsi que sa peau sont affectées par une série de vibreurs électriques logés à l'intérieur. Les vibrations ainsi produites sont connectées directement au son de la vidéo rétro-projetée sur la peau du tambour. Dans ce film un performeur autiste Asperger, clame un monologue dont le sujet est la norme et la différence. Sa voix fait vibrer le Vibrodrum de sorte que le spectateur comprenne que la vibration du tambour vient de la voix du protagoniste, mais la vibration rend cette voix incompréhensible. Néanmoins, le spectateur peut prendre un casque près du tambour et, en « traversant l'écran », accéder aux paroles du performeur non plus brouillées par la vibration. Dans ce sens, *Écran traversé* est lui un écran habité, un dispositif qui contient la possibilité de le franchir, d'y rentrer. Pour une rencontre ?


N
U
O
S

TENSER L'ETENDU - ZONE INDIVIDUANTE - POSTURE HABITANTE

Tenser l'étendue perce les limites du corps physique, l'enjeu étant de chercher à étendre le corps au-delà de ses frontières conventionnelles. L'étendu comme un sujet humain en rhizome. « Ca respire, ça chauffe, ça mange. Ca chie, ça baise[1]. » «Là où ça sent la merde ça sent l'être[2]. »
Une copropriété réunissant sa physicalité et son esprit dans un auto-agencement avec et sans organes. Un système nerveux qui fait circuler ces flux « entre perception et action, émotion et pensée, biologie et psychologie, inné et acquis, etc. Elle invite à ne plus ordonner ces binômes selon une opposition dualiste, mais selon des systèmes de connexions et d'interfaces multiples, mobiles, plastiques et réversibles[3] » avec d'autres corps, les choses, la chair du monde[4].

Posture habitante, quête à vivre cette étendue comme une complexité dynamique, proliférante et dérivée.
Une « intrication du sujet[5] » dans un contexte aux connexions et branchements multiples. Non pas l'habiter seul mais ensemble, intégrant l'expérience perceptive de l'autre à la fois réceptif et projectif. Le spectateur qui contribue pleinement à l'invention de ces nouveaux sens, d'une oeuvre qui se régénère sans cesse.

Dans cette optique, en tant que danseur, chorégraphe et vidéaste, je m'intéresse aux trajets de circulation d'attention, la mienne et celle des autres.

Quelles sont ces dynamiques perceptives dans lesquelles nous naviguons ? Comment nouent-elles l'étendue d'un sujet avec le contexte dans lequel il évolue ? Quelles modalités de l'attention emphatique les oeuvres activent-elles chez le spectateur ?

Pour explorer ces questions, j'oriente mon oeil chercheur dans deux directions antagonistes.

Entre un vecteur endoscopique et exoscopique, je sonde les confins du corps vivant, depuis l'intériorité organique jusqu'à l'extériorité de ses représentations.

---

1 *Gilles Deleuze · Félix Guattari. Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe. 1972, page 7*

2 *Antonin Artaud, Pour en finir avec le jugement de Dieu, Publié le 9 septembre 2006 par Simon, Pour en finir avec le jugement de Dieu, excipit. «La recherche de la fécalité»*

3 *La danse contemporaine, pour une chorégraphie des regards, Entretien avec Serge Laurent. Réalisé par le critique de danse Gérard Mayen, Les spectacles vivants au Centre Pompidou : https:// www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cy6qKg/rk4oAoA*

4 *MERLEAU-PONTY M., Le visible et l'invisible, Editions Poche,1979*

5 *PERRIN J., Figures de l'attention, Editions Les Presses du Réel, 2012, page 248*

A. L’endoscopie du corps et le corps de l’endoscopie

1. L’endoscopie du corps

a) *Mue du corps*

Dans *Jeu de Couches*, il est question d’un corps instable, qui ne cesse de muer. Recouverts de multiples couches plastiques, argileuses ou savonneuses, les deux performeurs jouent avec ces peaux multiples qui, plutôt que de les enfermer dans des carcans, les unissent dans une symbiose mouvante. En s’amusant avec leurs perceptions altérées, les deux protagonistes s’étendent au delà de leurs contours respectifs jusqu’à irradier leur chair sur l’emprise de l’espace qui est lui-même empli de couches successives.

L’action a lieu dans un cocon en plastique à plusieurs membranes que le spectateur peut franchir par palier. Absence d’antagonisme entre un intérieur et un extérieur, le corps circule, devient couche, se branche à l’espace.

b) *Hygiène de corps*

Pour traiter cette palette multiple à plusieurs échelles, je me suis penché sur des matières hygiéniques que j’ai associées à l’assainissement ou à la purification. L’argile, le savon ou encore le plastique transparent sont devenus pour moi les substances de ma recherche. J’y ai plongé littéralement. Il en est sorti une performance en deux parties : *Purge* et *Jeu de Couches*, *un Autoportrait*, ainsi qu’une série photographique *Masques*.
Ces formes ont toutes été présentées en 2003 dans un lieu éphémère du 16e arrondissement de Paris. La totalité d’un bâtiment chic, destiné à la vente, a été gracieusement offert à un groupe d’artistes pour quelques jours. Le contexte bourgeois « propre sur soi » se présentait à moi comme une très belle occasion pour s’interroger sur des questions hygiéniques.



Anatoli Vlassov,
Jeu de Couches,
Performance, 30 min (2003)
https://vimeo.com/64394156



Anatoli Vlassov,
Purge,
Performance, 30 min (2003)

c) *Matière de corps*

Dans Purge, Julie Salgues et moi-même, rentrions en relation avec une tonne d'argile rouge.
Cette partie de la performance avait lieu dans une cave déterminée au préalable de par son aspect sombre et son accès réduit au regard du spectateur, à savoir une fenêtre et une porte.

Une sorte de mise en difficulté du regard. Le sol de cet espace confiné était rempli de 20 sacs de 50 kg étalés par terre. Nous avons commencé d'abord par les éventrer de façon effrénée, afin que l'argile poudreuse remplisse entièrement l'espace. Comme dans un sauna, ce brouillard rouge permettait de cacher notre danse très physique. Après quelques minutes, l'eau commençait à s'écouler par un tuyau accroché sur le plafond, faisant retomber le nuage pour laisser apparaître nos corps en mouvement. Au contact de l'eau, l'argile passait de l'aérien au visqueux, modifiant ainsi complètement notre rapport à cette matière. Entre disparition et apparition, nos corps s'inséraient dans l'espace devenu matière.



Matthew Berney, Loughton Candidate, The Cremaster Cycle 4 Film, (1994)

d) *Peau de corps*

Dans *Vagues*, un plan fixe et un cadre serré, la caméra filme la peau des testicules en gros plan. Une image presque abstraite. Les mouvements de propagation des vagues cutanées suggèrent la vie interne qui semble être indépendante du reste du corps.

L'organe sans corps est-il autonome ou en lien avec le désir ? La réaction des spectateurs est souvent trouble. Aux prémices, une répulsion. S'ensuit une fascination. Ainsi l'attention du spectateur est mise en double mouvement de va et vient, de flux et de reflux des vagues perceptives.

1. Le corps de l'endoscopie

a) *Le corps organe*

Dans *L'envers du dehors* je danse avec une caméra endoscopique sans fil qui transmet en temps réel les images de sa descente intestinale et donne à voir l'insondable «dedans» du corps, l'envers de son dehors. Tandis que la danse se dessine autour du tube digestif, la dramaturgie et la scénographie formulent des extensions imaginaires à l'intériorité organique.

Quelles sont les limites du corps ? Le corps matériel s'arrête-t-il aux contours de la peau? Et au-delà du visible, quelles représentations habitent nos « ténèbres



Anatoli Vlassov,
Masques,
Tirage photographique 29,7 x 42 cm (2003)



Anatoli Vlassov,
Vagues,
Film, 6 min (2009)
https://vimeo.com/64396867

bourrées d'organes » ?
L'envers du dehors, ou comment la danse peut étendre les domaines du corps.

b) *Le corps réuni*

L'enjeu de ce projet est de chercher des façons d'étendre le corps au-delà de ses champs habituels.
Le corps n'est pas réductible à son enveloppe visible, mais il est constitué de couches physiques superposées et de milieux imaginaires croisés: le champ étendu de la corporéité. Dans ce sens le projet cherchait à créer du mouvement entre la double exposition d'un corps dansant par le dehors et par le dedans, et dans le travail de réunification de ces deux polarités par l'imaginaire des spectateurs. Il s'agissait de faire circuler le mouvement entre endroit et envers, proche et lointain, visible et invisible, corps physique et corps virtuel.

c) *Le corps capsule*

Même si la capsule endoscopique sans fil offre de nouvelles visions sur l'intérieur du corps, il ne s'agissait en aucun cas d'assigner le travail chorégraphique à la démonstration de cette technologie.
La capsule endoscopique étant par ailleurs un dispositif technologique complexe, fait de boîtiers, de fils et d'antennes, il s'agissait de jouer avec différents degrés de visibilité et de camouflage de ce dispositif dans le costume, afin d'éviter un rapport «robotique» avec la technologie.



Stelarc
Stomach Sculpture,
Melbourne, Australia,
(1993).

d) *Le corps écran*

Du point de vue scénique, aujourd'hui, l'utilisation des projections vidéo au sein de représentations liées à la danse me semble souvent problématique. Le danseur est facilement «écrasé» par les images vidéo.
Même si l'utilisation de l'image vidéo est de plus en plus abondante sur les scènes de danse, je pense qu'il y a encore beaucoup à découvrir de cette relation en devenir.
Dans ce projet je veux considérer l'écran de projection non pas comme un décor mais comme un partenaire.

e) *Le corps changement*

Dans le déroulement de la pièce, la danse, l'image, le son et le sens modifiaient respectivement leurs sta-



Anatoli Vlassov,
Capsule,
Tirage photographique 29,7 x 42 cm (2011)

Vu de l'intérieur

Critique par Thomas Hahn dans BalletTanz sep/aut 2011.

Transformer la perception, voilà qui est au coeur du projet d'Anatoli Vlassov. Ce parisien d'origine russe rend visible l'intérieur du corps avec ce qu'il cache d'invisible, et il n'y va pas par quatre chemins. Dans sa performance L'envers du dehors, il avale une caméra sans fil pour la faire traverser son tube digestif. Les images captées sont transmises en temps réel sur la peau d'un tambour, à la fois écran et instrument de musique. Vlassov explore trois voies différentes de création d'un rapport entre le mouvement de la caméra à l'intérieur du corps et le mouvement dansé. L'endoscopie est aujourd'hui réservée à un usage médical, et je voudrais que les images qu'elle produit puissent trouver leur place en danse. Il nous faut dédramatiser l'intérieur du corps, dit-il.

Aussi, il se situe dans la suite logique d'une évolution constante en danse contemporaine, de Cunningham qui octroyait à toutes les parties du corps une importance égale à Pâquerette de Cécilia Bengolea et François Chaignaud où l'anus devient un sujet chorégraphique. Si jusqu'ici l'estomac et les intestins n'ont pas été chorégraphiés de l'intérieur, la raison est à chercher dans le prix exorbitant de la technologie requise. Les PillCam qui envoient jusqu'à trente-cinq images par seconde sont ici mises à disposition gracieusement par la société Given Imaging. Et d'un, problème résolu! Et de deux, car voilà Vlassov qui, à son tour, investit sensiblement plus que pour une création habituelle. Au début du spectacle il avale la PillCam à l'aide d'un verre d'eau. Pour éviter que celle-ci ne soit engloutie dans les marécages d'une digestion en cours, il observe un jeûne de deux jours avant chaque représentation. Cela garantit des images propres et ça me donne beaucoup de force, s'amuse-t-il. Après tout, le corps dépense soixante-dix pour cent de son énergie en digestion.

tuts. Ma présence de performeur passait de l'intériorité du mouvement dansé vers une adresse publique verbale. Mon adresse verbale se transformait en vibration du tambour, le dessin sur le corps se transposait sur le sol du plateau, l'image endoscopique du tambour mutait en l'image mouvante, volumineuse et englobante du rideau. Il s'agissait de composer différentes figures chorégraphiques, visuelles, plastiques et sonores, sans les mêler toutes ensembles, mais en articulant des rapports singuliers entre elles. Il était aussi question, d'expérimenter des co-présences de la danse, de l'image et du son, des moments de danse sans image et d'image sans danse, comme, par exemple, la danse des rideaux sans la présence du danseur sur scène (voir plus bas).

f) *Le corps imaginaire*



Xavier Le Roy
Self Unfinished
Performance, (1998)

L'image endoscopique spécifiquement et la vision de l'intérieur du corps humain de manière plus globale induit une forte projection de fantasmes, souvent anxiogènes. Il s'agissait ici de non seulement réhabiliter les organes et leurs images sur le plan individuel et sociétal, mais aussi de créer une oeuvre qui potentialise les productions imaginaires pour le spectateur. Entre les images vivantes, sonores et picturales de l'intériorité et de l'extériorité, j'ai créé des rapports de collusion et de contraste, des écarts et des anamorphoses, afin de faire émerger des figures indéfinissables. Je creusais des manques, des hiatus, des intervalles ouverts à l'imaginaire du spectateur, afin qu'il implique également sa propre corporéité dans l'expérience.

Devant une danse qui explorait ses propres confins, le spectateur composait-il, lui aussi, son regard étendu?

g) *Le corps figure*

Quel corps inventer pour faire danser l'envers du dehors ?

Pour construire et développer cette danse intérieure, je me suis appuyé sur plusieurs techniques de yoga et plus particulièrement sur le «yoga digestif». Il s'agissait des postures de Pranayama, dites de «contrôle du souffle» et d'apnée qui mobilisent particulièrement le tube digestif. Par exemple, Nauli Kriya, que l'on peut traduire par «tangage du bateau», consiste à contracter isolément les muscles grands droits abdominaux dans un mouvement ondulatoire.

Je me suis appuyé également sur la pratique du BMC (Body Mind Centering[1]) pour explorer le mouvement autour du tube

1 Bonnie Bainbridge Cohen, Sentir, ressentir et agir, l'anatomie experimentale du Body-Mind Centering, Edition des Nouvelles de danse, 1993

Les émetteurs et les capteurs qu'il colle sur son corps restent invisibles pour le public qui ne voit pas non plus que ce sont des sex-toys qui servent de bâtons à l'intérieur du tambour. Pour pouvoir contrôler la caméra à l'intérieur du corps, Vlassov s'est formé en yoga digestif. Aussi, il arrive à contracter son estomac et à déclencher un mouvement rotatif de la PillCam dans ses intestins. Son partenaire du monde médical est le professeur Bernard Filoche qui dirige le département gastro- entérologique de l'hôpital Saint Philibert à Lille. Comme il est diplômé en yoga, se réjouit Vlassov, il était réceptif à mon projet, contrairement à beaucoup d'autres gastro- entérologues auxquels nous nous sommes adressés. Et pour que le public puisse suivre en direct sa danse intestinale, Vlassov se fige régulièrement. Alors, seules les images projetées sur la peau du tambour continuent à danser. Il se courbe, agite ses abdomens ou lève le bras comme s'il était déjà un héros de la chorégraphie médicale. Il éructe, gronde ou imite le discobole antique. Il trépigne, sautille, grimace ou bouge comme s'il était traversé par des électrochocs. Et sur la peau du tambour défilent des paysages lointains et pourtant si proches. Filoche apprécie la possibilité d'un travail interdisciplinaire. Pour construire son vocabulaire chorégraphique, qu'il s'agisse de mouvements horizontaux ou verticaux, Vlassov part tantôt de l'extérieur, tantôt de l'intérieur. Les effets produits sur le corps pourront peut-être un jour apporter à la médecine de nouvelles connaissances ou bien inspirer de nouvelles directions de recherche, par exemple sur les flux énergétiques qui contrôlent les processus invisibles du corps humain.



Anatoli Vlassov,
L'envers du dehors,
Performance spectacle, 50 min (2012)
https://vimeo.com/97750565

digestif. Cet «axe mou» (contrairement à la colonne vertébrale) est un pivot qui traverse le corps non pas comme une courbe mais comme une ondulation répétée.
Avec ces « techniques intestinales » il s'agit non seulement d'agir sur l'image des entrailles filmée en direct par la capsule endoscopique, mais aussi de travailler sur les dimensions profondes du mouvement et de développer une poétique, un matériel chorégraphique à sculpter pour en extraire des figures imaginaires.

Tout en dansant, j'ai aussi prononcé le texte de Mathieu Bouvier (scénographe du projet) en dessinant sur mon corps. C'est une liste anthropologique de spéculations historiques et futuristes sur l'invisible du corps humain depuis l'écorché de Vésale jusqu'aux scanners contemporains. D'abord, j'ai dessiné sur ma peau, puis par terre comme si ma chair se prolongeait jusqu'au tapis de danse.

h) *Le corps tambour*

Les espaces sonore et scénographique ont été envisagés comme une extension sensible du corps dansant. Les images de la capsule endoscopique ont été rétro-projetées sur un tambour. Le tambour a été choisi pour ses propriétés formelles et sonores: rond, cylindrique, muni d'une peau tendue, il figurait un espace clos, ventral, et un lieu de résonance. Ici, il s'agissait de l'invention d'un instrument de musique inédit. Il n'était pas joué de façon instrumentale classique - la caisse du tambour ainsi que sa peau ont été affectées par différentes actions (vibration, frottement...) transmises par des vibreurs et solénoïdes logés dans le fût.
Cette vibration a été le résultat d'une composition originale pour vibration, écrite par Dmitri Kourliandski et jouée en direct depuis la régie avec une table MIDI par un interprète Charles Goyard (qui a aussi été le développeur électronicien du projet).

En renversant le vibrodrum verticalement il se transformait en table de conférence pour accueillir la parole du texte. La liste anthropologique, cette fois, était axée sur la notion de «voir» dans l'histoire de l'humanité... En parlant dans le micro, connecté directement aux vibreurs du tambour, ma voix faisait vibrer ce dernier. Au fur et à mesure de ma parole, la vibration du tambour s'amplifiait de plus en plus pour finalement couvrir ma voix complètement. Le vibrodrum «m'avalait»...

A la fois objets-écrans, instruments de musique et table de conférence ce tambour sera le partenaire «chosique» du solo.

i) *Le corps rideaux*

L'espace scénique a été pensé comme une enveloppe extensive du corps. Un unique rideau plié décrit des

UNE IMAGE QUI MANQUE

Texte écrit par Mathieu Bouvier pour une conférence associée au projet «L'envers du dehors» d'Anatoli Vlassov.

Présentée dans une version raccourcie lors du festival «Scores» TanzQuartier, Wien, le 13 avril 2012

Empédocle raconte que les premiers êtres vivants ne sont pas nés dans leur intégrité, mais par morceaux séparés. D'abord, Il y a des têtes sans cous, des bras nus et privés d'épaules. Des yeux dépourvus de fronts. Des membres solitaires errent, se cherchent et se perdent. Arrivent la haine et l'amour ; il y a des mélanges. Des créatures composées apparaissent : Des êtres naissent avec le visage dans le dos, d'autres ont des mains sur tout le corps, d'autres encore ont les pieds qui tournent comme des



Anatoli Vlassov,
VibroDrum de L'envers du dehors,
Performance spectacle, 50 min (2012)
https://vimeo.com/97750565

hélices tandis qu'ils marchent. Dans ces mélanges, il y a clairement d'avantage de Haine que d'Amour. Certains hommes font des enfants à tête de boeufs, et certains boeufs font des enfants à tête d'homme. Il y a des créatures en qui le masculin et le féminin sont confondue, leurs parties sont stériles. Il n'y a pas encore assez d'amour, mais ça vient...

Chez les canaques de Nouvelle-Calédonie, le même mot désigne à la fois la peau de l'homme et l'écorce du bois. C'est le mot Kara. Le crâne et le cerveau sont en rapport avec la coquille et la noix. Les intestins sont assimilés aux lianes qui densifient la forêt.

Erasistrate dit que l'air entre dans les poumons, que les poumons poussent l'air dans le coeur, que le coeur transforme l'air en esprit vital (thymos), que l'esprit vital va dans les artères, que les artères transforment l'esprit vital en esprit animal, que l'esprit animal va dans les nerfs, que les nerfs distribuent l'esprit animal dans tous les membres du corps. Et c'est ainsi que les membres s'animent.

des courbes sinusoïdales le long des murs, à la manière de quelques villosités intestinales réduites à une abstraction formelle. De couleur rose pâle, son aspect dédramatisait la référence organique.

Les plis de ce rideau s'animaient parfois, selon deux modalités. La lumière pouvait en moduler les contours, les ombres et les reliefs. Mais cet espace était aussi le lieu d'une mobilisation par l'image vidéo. En effet, une image 3D animée de ces rideaux était video- projetée sur les rideaux eux-mêmes à l'échelle 1. Superposées, la surface réelle (immobile) et la surface virtuelle (mobile) échangeaient leurs vides et leurs pleins, leurs lignes et leurs volumes pour se plier et se déplier en relation à la danse. Les rideaux devenaient alors une «peau d'images» mouvante car cet espace «plastique» était aussi bien un partenaire extensif au corps dansant qu'une trace de son absence.

j) *Le corps entraille*

Engager dans la danse un regard sur l'intérieur du corps est un acte artistique qui n'est pas sans soulever de nombreuses questions éthiques, esthétiques et scientifiques. Longtemps invisible, puis réservée aux seuls regards « qualifiés » de l'ordre médical, objet de tous les fantasmes et de toutes les inquiétudes, la vision de l'intériorité organique ne se laisse pas facilement apprivoiser par le regard.
Aujourd'hui encore, alors que les technologies d'imagerie médicale ont fait toute la lumière sur les ténèbres du sanctuaire organique, ces images continuent de susciter la répulsion et l'angoisse ; on leur préfère l'ignorance anatomique sous le voile cosmétique d'images de corps idéals et perfectibles, standardisés comme des marchandises.

Mais on peut aussi penser que ces images inquiètent le regard parce que, aussi visibles et transparentes soient-elles, elles nous rapprochent d'une invisibilité irréductible, logées au fond de notre nuit intérieure.
Pourquoi préférons-nous ne pas nous connaître selon la configuration de nos organes ? Quelle image invisible nos entrailles nous cachent-elles ?

k) *Le corps anatomique*

Dès la Renaissance, l'image anatomique devient un enjeu scientifique à la fois pour la médecine et pour l'art: le savoir qu'elle apporte sur le corps parfait le pouvoir de soigner et de représenter. Alberti et Vasari, les premiers historiens de l'art, recommandent aux artistes de suivre les dissections des médecins afin de mettre la connaissance anatomique au service d'un savoir-faire pictural. L'art visuel n'a eu de cesse d'emboîter

Claudius Galenus , le père de la médecine antique, ne pense pas que les artères contiennent de l'air, mais du sang. Il prétend que le sang se forme dans le foie après la digestion des aliments. Selon lui, c'est le pneuma, l'esprit de vie, qui donne sa couleur rouge au sang.
Les esquimaux comptent 3 espèces d'âme :

l'âme du sommeil : elle repose dans les flanc, sous le diaphragme, et se sépare du corps lorsqu'on se lève (c'est pourquoi il ne faut pas se presser le matin)

l'âme de la vie : elle réside à la naissance du cou, entre le tronc et la tête

les esprits vitaux : ils sont nombreux et très petits, ils vivent dans les articulations.

Le Coran compte 360 articulations dans le corps humain, ce qui est exact si l'on compte sur le Coran.



Anatoli Vlassov,
Rideaux de L'envers du dehors,
Performance spectacle, 50 min (2012)
https://vimeo.com/97750565

Pour les grecs anciens, il existe quatre humeurs fondamentales, présentes en proportions variables dans le corps. Chaque humeur correspond à l'un des quatre éléments. Selon sa prédominance sur les autres, chaque humeur détermine un tempérament :

- Il y a le sang, qui est produit par le foie. Il est associé au feu, qui est chaud et sec. Une prédominance de sang donne un caractère fougueux, jovial et chaleureux.

- Il y la pituite, ou flegme, ou lymphe : elle est produite par le cerveau. Elle est associée à l'air, qui est chaud et humide. Une prédominance de flegme caractérise l'homme calme et impertubable, qui garde son sang-froid. Eventuellement apathique

- la bile jaune vient également du foie. Son élément est la terre, qui est froide et sèche. Une prédominance de bile jaune donne un caractère anxieux et colérique.

de cesse d'emboîter le pas au regard pénétrant de la médecine, jusqu'à certains points de sidération : Léonard de Vinci spécule sur l'invisibilité de l'acte sexuel, Clemente Susini crée une « Vénus des médecins » ouvertement érotique, Damien Hirst réalise avec des corps d'animaux des sculptures anatomiques en coupe, Mona Hatoum ou Pipilotti Rist font plonger notre regard dans l'intimité de leurs entrailles. Pionnier en la matière, Stelarc fait de son estomac une place publique.

l) *Le corps recto-verso*

Plutôt que de vouloir sidérer le regard avec du «jamais-vu», ce qui m'importait était de donner à voir le corps dans toute l'étendue de sa substance et de ses possibles. Je souhaitais présenter une danse recto-verso, une danse qui soit visible aussi bien par ses aspects extérieurs que par ses aspects intérieurs. Car c'est le corps tout entier qui danse, et non pas seulement ses aspects visibles sous la lumière des projecteurs... Lorsqu'un corps danse, ce ne sont pas seulement les muscles et l'ossature qui sont mobilisés, mais également la peau, le regard, l'ouïe, le système nerveux, les réflexes, les affects, l'inconscient, aux mêmes titres que tous les organes.

m) *Le corps technologique*



Yann Marussiche,
Bleu Remix
Performance, (2013)

Si la danse est, au sens où Michel Foucault le réclamait pour la philosophie, une « technique de soi », elle peut - et elle doit - rencontrer la science dans le partage des expériences qui contribuent à cette connaissance et à cette émancipation. C'est pourquoi je souhaitais mettre à profit une technologie très récente de capsule endoscopique, nommée Pillcam et développée par la société Given Imaging: ingérée par le patient, celle-ci émet par liaison radio des images du tube intestinal (jusqu'à 35 images par seconde) à mesure qu'elle y descend, sous l'effet naturel du péristaltisme digestif. Munie d'une optique et de lampes LED à chaque extrémité, la capsule filme donc deux images, une par devant et une par derrière. Ces images sont reçues et enregistrées par un boîtier récepteur que le patient porte à la ceinture et qui n'entrave en rien ses mouvements. Les images peuvent être transférées en temps réel ou en différé à un logiciel de visualisation et de lecture.

n) *Le corps sans douleur*

Contrairement à d'autres techniques d'endoscopie (fibroscopie, coloscopie), cette innovation technologique

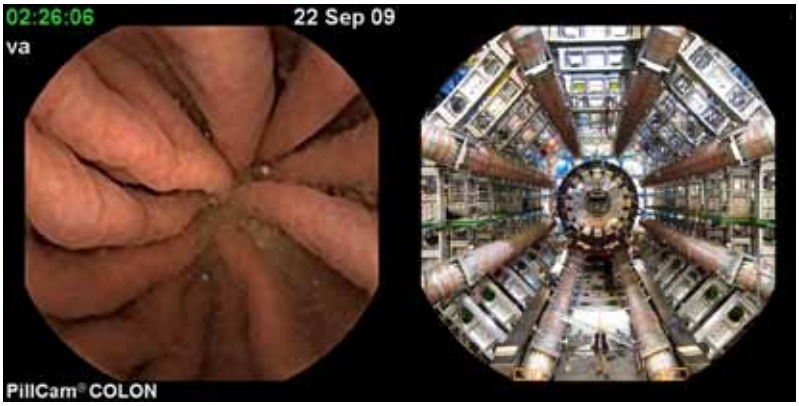
- Et la bile noire ou atrabile, qui vient de la rate. Elle est associée à l'eau, qui est froide et humide. Une prédominance de bile noire crée la caractère atrabilaire de l'homme mélancolique.

Selon Wikipedia, les reins filtrent environ 1 500 litres de sang par jour.

Pour Leonardo da Vinci, le coeur est le siège des émotions. C'est là que les larmes sont distillées.

Pour l'ermite Saint-Antoine, qui lutte contre les tentations, le corps ne doit pas contenir trop de liquides, car il sont une incitation au péché. Dans son idéal ascétique, il faut donc boire peu et pleurer beaucoup, pour évacuer les liquides et prévenir ainsi leur usage peccamineux dans la sexualité.

En 1997, aucune des cellules qui composent le corps d'Anatoli tel que nous le voyons aujourd'hui, n'existait. A l'exception des cellules du myocarde et des neurones. En 2027, il ne restera dans le corps d'Anatoli aucune des cellules qui y sont présentes aujourd'hui. Et pourtant, Anatoli sera toujours Anatoli.



Anatoli Vlassov,
Collisionneur,
Tirage photographique 20 x 40 cm (2010)

Dans l'antiquité grecque, vivre et voir sont conçus comme des équivalences. Agoniser, ce n'est pas rendre son dernier souffle, mais rendre son dernier regard. Mourir, c'est quitter le monde visible, c'est devenir une ombre (psuchée) ou un rêve.

Depuis Empédocle, on pense que la vision se forme de la rencontre entre deux rayonnements lumineux. Les corps et les objets du monde émettent un rayonnement de visibilité, tandis que l'oeil émet un rayon de vision, en forme de cône. Les deux rayonnements se rencontrent pour former le visible et assurer une solution de continuité entre le monde et l'esprit. La preuve ? En plissant les yeux devant une bougie ou une source de lumière, vous verrez ces rayonnements qui partent en étoile.

Epicure appelle simulacra ces membranes de visibilité qui émanent des corps sensibles, et forment des images mouvantes dans le diaphane de l'air.

permet un examen ambulatoire non invasif, non entravant et sans douleur. En cela, elle répond à certaines exigences éthiques de mon rapport à l'art corporel : un respect du corps et un refus de la valorisation esthétique de la douleur. Ainsi, l'acte de revaloriser le rôle de l'organicité et l'absence de douleur dans le travail du corps est un parti-pris qui va à l'encontre des valeurs d'exception et de corps cosmétique traditionnellement attachées à la danse. En effet, le corps virtuose du danseur, en particulier le corps aérien du danseur classique qui semble s'affranchir de la matière, place le corps «ordinaire» du spectateur devant un régime d'exception qui le surplombe, l'exclut, voire le diminue.



Wim Delvoye
Cloaca
(2000)

o) *Le corps rejet*

De la même manière que tous les corps ont le même intestin, toutes les danses sont en puissance dans tous les corps. La danse est un art accessible à n'importe quel corps en mouvement : à ce titre, elle peut contribuer à émanciper les individus des censures qui leur interdisent de se voir et de s'éprouver dans leur globalité, leur puissance et leur étendue. En témoignent mes travaux chorégraphiques récents, dont *Danseurs de Surfaces* en collaboration avec Julie Salgues, série de performances urbaines dans lesquelles nous faisons danser des éboueurs professionnels en situation de travail, afin de les extraire de leur commune invisibilité sociale.

Pour le corps individuel comme pour le corps social, une même indignité frappe tout ce qui constitue son rejet, son rebut, l'envers de son dehors.

p) *Le corps de la maquette*

Compte tenu du fait que la création de *L'envers du dehors* m'a pris quatre ans de travail, il me semble important de présenter l'envers de ce projet, à savoir le processus de création de sa maquette.

1ère étape

L'aide à la maquette du DICREAM, deux résidences de recherche à la Ménagerie de Verre et à Micadanses, les prêts de studio au CnD (Centre national de la Danse), ARCADI (Plateaux solidaires) et CDC du Val-de-Marne, m'ont permis de créer une maquette de 30 min que nous avons présenté à un public de professionnels à peu près huit fois. La maquette présentait trois matières chorégraphiques non liées entre elles et le prototype d'une première partie de la scénographie le Vibrodrum.

2ème étape

Sur une commande de Tanzquartier à Vienne, pendant

En 1896, un journal new yorkais annonce que les rayons X seront bientôt utilisés pour envoyer les images anatomiques directement dans le cerveau des étudiants.

Dans «le pavillon des cancéreux», le livre de Soljénitsyne, Kostoglotov se bat mentalement contre son cancer. Scrutant les tâches et les détails visuels des images radiographiques de ses métastases, il les convertit en champs de bataille mentaux.

Le théorie du stade du miroir de Jacques Lacan veut que le très jeune enfant, à l'âge où il se vit encore comme un corps morcelé, intensif et chaotique, rencontre dans le miroir une projection visuelle de sa motricité, et grâce à cette vision réflexive, une image idéale de son unité corporelle.

De quels suppléments d'âme l'unité du corps et l'idéalité du moi pourraient-elles s'augmenter dans une rencontre spéculaire du sujet avec sa propre intériorité organique ? Y formerait-il un insoupçonnable narcissisme anatomique ?



Anatoli Vlassov,
Eboueur,
Tirage photographique 20 x 40 cm (2010)

Au moyen-âge, la théorie des signatures veut que Dieu a prévu un remède pour chaque maladie et un soin pour chaque organe. Il a distribué les substances curatives dans la nature en les assignant à leurs organes par des signatures mimétiques : ainsi les noix, ou les graines de Scutellaria, dont les formes ressemblent à celles du cerveau, guérissent les céphalées. Les feuilles de Pulmonaria Longifolia, parce qu'elles ressemblent à des poumons tachetés de blanc, sont utilisées dans le traitement de la tuberculose.

Ibn Sina (Avicenne) observe qu'une personne qui saigne ne devait pas regarder des objets de couleur rouge et ne devrait pas être exposée à une lumière rouge parce que cette vision stimule l'humeur sanguine. Au contraire, le bleu calme et diminue l'écoulement du sang.

Goethe pense qu'on peut pas éteindre le sens de la vue : « on a beau faire, on se figure toujours que l'on voit. Je crois que l'homme rêve uniquement pour ne pas cesser de voir »

les deux résidences de recherche chez eux, nous avons créé une conférence dansée. Ce projet satellite a été présenté publiquement à Tanzquartier.

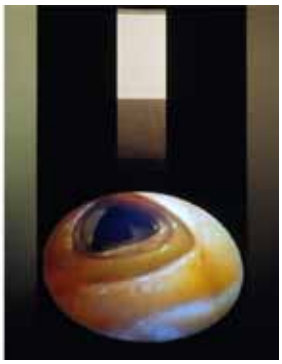
3ème étape

L'aide au projet de la DRAC Ile-de-France, l'aide à la production du DICREAM, une résidence au 104 à Paris, ARCADI (plateaux solidaires) et au Théâtre Le Shakirail à Paris nous ont servi pour la finition du Vibrodrum et sa sonorisation, la création de la scénographie (le rideau) ainsi que la composition de la globalité du spectacle.

Même si le regard endoscopique nous a donné davantage de matière pour représenter un corps dansant, il restera toujours des parts d'ombres, d'invisibilités irréductibles qui, pour autant, stimulent la production d'imaginaire.

Travail technique effectué pour la maquette

1. Adaptation du dispositif médical endoscopique en temps réel aux conditions scéniques.



Mona Hatoum, Corps étranger, (1994). Détail de l'installation,

a) Pour ces résidences nous avons eu à notre disposition dix capsules endoscopiques nouvelles générations fournies par Given Imaging. La capsule endoscopique que j'ai essayé à l'hôpital en 2009 avait une cadence de 4 images par seconde alors que les nouvelles capsules vont jusqu'à 35 images par seconde suivant la vitesse de déplacement dans le tube digestif : plus la capsule avance vite, plus elle filme d'images par seconde. Nous avons donc expérimenté la danse avec ces capsules nouvelle génération.

b) L'image endoscopique qui est fournie par la capsule en temps réel apparaît dans l'ordinateur dans une interface médicale que nous avons dû oblitérer pour ne projeter que l'image vidéo sur le tambour.

c) Dans le dispositif médical, le boîtier transmetteur du signal vidéo de la capsule, que je portais à la ceinture, a été relié à l'ordinateur par un câble USB. Nous avons trouvé une solution technique valable pour la danse afin de remplacer ce câble USB par un signal sans fil.

d) Nous avons crée le prototype d'un costume comprenant des pantalons et une ceinture spéciale qui jouent un double rôle: il maintient le matériel technologique (boîtiers et antennes) sur mon corps dansant tout en les cachant. Il permet aussi d'avoir le torse nu afin de dénuder le ventre que j'utilise dans l'une de mes danses.

Nous clignons des yeux environ 20 000 fois par jour.

Homère pense que les rêves pré-existent au rêveur. Il dit qu'on ne fait pas un rêve, mais qu'on le voit.

Les aborigènes d'Australie disent que nous sommes un lieu pour les rêves.
Hippocrate demande à ses patients de lui raconter leurs rêves. Il considère que le rêve est un diagnostic que l'âme, profitant de son sommeil, pose sur le corps qu'elle habite.

Buffon dit que la peau du prépuce est de même texture, épaisseur et substance que celle de la paupière. La circoncision serait-elle aussi une manière d'ouvrir un troisième œil ?

Pour le philosophe italien Marsilio Ficino, l'amour est une capture par implantation et intoxication. Lorsque A rencontre B et qu'il en tombe amoureux, il se passe dans leur premier échange de regard comme une transfusion sanguine. Le sang de A monte de son cœur à ses yeux. En chemin, le sang s'évapore sous forme de fine brume, puis il est transporté sous cette forme sublimée à l'extérieur du corps par le regard amoureux. Arrivée dans l'œil de B, la brume vaporeuse descend vers le cœur où elle est re-distillée en liquide sanguin. C'est ainsi que le sang authentique de A parvient jusqu'au cœur de B. En ce lieu étranger, comme il connaît une sorte de mal du pays, il exige de revenir dans son cœur d'origine. Et dans cet effort, il attire magiquement avec lui toute la personne de B vers A.



Adaptation du dispositif médical avec Charles Goyard

Dans la tradition aristotélicienne, la source de la semence masculine n'est pas dans les testicules, mais dans la moelle épinière.

Il est en effet impensable que le principe vital puisse venir des parties basses de l'individu.

Aldrovandi compare les parties basses de l'homme aux lieux infects du monde, à l'enfer, à ses ténèbres, aux damnés qui sont comme les excréments de l'univers.

Chez les Inuits, l'anus est aussi une porte d'entrée pour l'âme.

Dans son anatomie masculine, Léonardo da Vinci décrit donc un canal qui achemine le liquide séminal du cerveau jusqu'au pénis, en passant par la moëlle épinière.

Dans son anatomie féminine, Léonardo raccorde l'utérus au sein par un canal lactifère direct. Ainsi le lait maternel qui fera croitre l'enfant est-il produit dans une solution de continuité avec la semence du père.

Chez les indiens Mohave, l'embryon se nourrit du sperme du père lors des rapports sexuels avec la mère enceinte.

2. Création d'un prototype de tambour - à la fois objet-écran et instrument de musique

a) Tambour - objet-écran

Pour rendre le tambour mobile et inclinable nous avons intégré un vidéo - projecteur à l'intérieur même du tambour (rétro-projection). Pour ces résidences de recherche, nous avons acheté un vidéo projecteur grand angle et nous avons choisi de louer un tambour Tom Contre-basse de 24 pouces (60 centimètres) car sa profondeur de caisson de 74 centimètres nous a permis d'avoir le recul nécessaire pour une rétro- projection sur l'arrière de la membrane.

L'image projetée sur la peau du tambour suivait le cheminement suivant :

- capsule endoscopique avalée au début du spectacle

- DataRecorder, le boîtier d'enregistrement des images fourni par Given Imaging. Connectique USB

- Bridge USB WiFi Icron Wi-Ranger, permettant de supprimer le cable USB entre le danseur et l'ordinateur. Ce matériel a été modifié pour fonctionner sur batterie et éviter toute connectique proéminente et fragile.

- Ordinateur-tablette sous Windows XP verrouillé fourni par Given Imaging, sur lequel a été installé le logiciel d'affichage des images. Cet ordinateur a été imposé et n'était pas assez puissant pour effectuer les traitements vidéo nécessaires à la projection. Sa sortie vidéo a été donc branchée à une carte d'acquisition vidéo

- Logiciel Pure Data sous ArchLinux pour le détourage et le calage de l'image, elle- même récupérée via la carte d'acquisition. Le patch Pure Data permettait également de substituer la source vidéo live contre une source pré-enregistrée en cas de problème technique.

- Videoprojecteur, à l'intérieur du tambour.

b) Tambour - instrument de musique qui se joue de l'intérieur et à distance

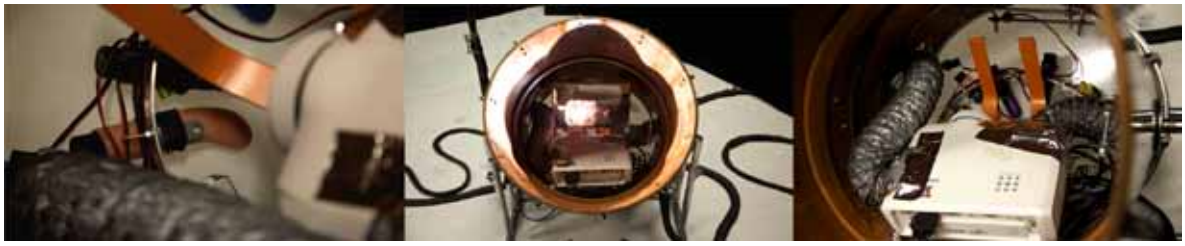
Pour rendre le tambour sonore de l'intérieur et sans présence visible d'un interprète musical, nous avons inventé un dispositif qui a fait vibrer le tambour par différentes actions mécaniques (vibration grâce à 4 godemichés, percussion grâce à 2 solénoides ainsi qu'un son aigu grâce à un micro piezo - tous logés à l'intérieur même du tambour et donc invisibles). Le tambour a été joué par un interprète en live et à distance avec une table MIDI qui permet de piloter les solénoides et les godemichés modifiés. L'électronique a été aussi embarquée dans le tambour. La carte électronique a été développée pour l'occasion, sur une base de microcontroleur Atmel et d'électronique de puissance.

En 2009, une étude du Centres d'étude et de conservation des oeufs et du sperme humains (CECOS) constate qu'en 30 ans, le sperme des français a perdu 30 % de spermatozoïdes.

Au Centre de procréation médicalement assistée de Lausanne, l'équipe médicale autorise les parents qui ont recours à la fécondation in vitro à voir l'instant de la première division cellulaire de l'ovocyte fécondé. Les parents assistent donc à l'apparition de ce qui n'est pas encore un corps mais déjà leur enfant. Ce prémisse de la vie censé avoir lieu dans le secret du corps maternel, ils le voient advenir au dehors de la chair. Ils assistent à l'instant même de l'incarnation. L'immaculée conception n'est plus le privilège d'une seule femme.

Dans ses visions mystiques, l'abbesse Hildegarde Von Bingen se fait l'écho d'une conception médiévale qui compare l'embryon à un fromage. L'enfant est le produit d'une fermentation et d'un caillage du sang utérin. Tel le fromage, il est formé par la concrétion solide d'un matériau liquide.

Dans le film de Bernardo Martino «le bébé est une personne», on voit une femme enceinte passer une échographie. Lorsque le médecin lui désigne une tache clignotante et lui dit qu'il s'agit du cœur de l'enfant, l'émotion l'étreint. Elle pleure et dit : « maintenant je ne suis plus à moi ». Elle a vu un autre corps dans le sien, elle a vu « l'étranger à demeure ». Elle dit que c'est seulement maintenant qu'elle se sent véritablement une mère.



L'intérieur du Vibrodrum

Chez les inuits, l'embryon est perçu comme un être noué, une pelote que la naissance dénoue. Quand la naissance approche, on dénoue tous les cordages et les lanières qui se trouvent dans l'igloo familial.

Chez les Dogons, un enfant qui naît est un ancêtre qui renaît.

Les habitants du Brave New World de Aldous Huxley (1932) évoquent avec horreur le temps où les femmes humaines étaient vivipares, où les grossesses étaient douloureuses, périlleuses, et où naissaient encore des enfants malades ou infirmes.

Le biologiste et philosophe Henri Atlan prévoit que dans moins de cent ans, l'éctogénèse, ou la gestation hors du corps humain, sera devenue une pratique normalisée. L'utérus artificiel achèvera un long processus de dissociation entre procréation et sexualité. L'éctogénèse sera d'abord préconisée dans des cas de pathologies cliniques ou de handicaps. Puis elle deviendra rapidement une demande sociale. Des femmes la demanderont pour échapper aux servitudes de la grossesse et de l'accouchement. Des couples l'exigeront pour garantir le contrôle médical et génétique du développement de l'embryon. Comme pour la contraception et l'avortement, l'ectogenèse s'inscrira alors dans le droit des femmes à disposer de leur corps. Le paradigme de la symbiose physique entre la mère et l'enfant n'aura plus cours. On n'a aucune idée des conséquences psychologiques négatives ou positives qui pourront s'en déduire. Henri Atlan fait seulement observer que « la maternité dans les conditions d'une ectogenèse deviendrait très proche de la paternité ».

3. Rideau plié - espace mobile

En travaillant avec des rideaux déjà disponibles dans les deux lieux de résidence, nous avons cherché, grâce à la vidéo, différentes manières de les mettre en mouvement. Selon les plis des rideaux et la qualité des mouvements avec lesquels ces rideaux sont filmés et re-projetés sur eux mêmes, les effets de mouvement produits seront plus ou mois lisibles. En sachant que pour la scénographie, nous avons utilisé trois vidéo-projecteurs, à ce stade de la recherche, nous avons pensé travailler avec la technique du «mapping 3D».

Nous avons crée une animation 3D de ce rideau rendu mouvant par la lumière et le «mapping». (voir sur https://vimeo.com/21809608).

4. Création costume

Suite au prototype de costume déjà réalisé, nous avons créé un pantalon avec une ceinture qui puisse accueillir les antennes.

a) *Le corps carthographie*



Andy Warhol
Piss Painting
(1978)

π(Pi) est une cartographie symbiotique. C'est un projet infini. Il constitue à la fois un projet d'analyse de mes travaux artistiques qui j'espère ne se termineront jamais. Mais il s'agit également d'une pratique de dé (re) composition de mes créations en ses différentes parties, afin d'en saisir les rapports internes et les relations qui lient ces œuvres au monde.

J'ai commencé ce projet en 2012 au sein d'un groupe de recherche Art/Science à Tanzquartier à Vienne : http://www.tqw.at/en/events/open-moment-research-workshop? date=2012-06-09_17-00. Entre artistes et chercheurs scientifiques, il s'agissait d'examiner les processus de nos travaux respectifs. Pour ma part, il en est sorti une image de pensée qui tentait de saisir les différentes étapes passées, mais aussi celles en devenir, d'un de mes projets, L'envers du dehors, que je viens de décrire plus haut.

b) *Le corps imprimé*

Dans son livre *Les Mondes de l'art*, Howard S. Becker parle d'une chaîne de coopération dont l'artiste dépend chaque fois qu'il travaille avec d'autres personnes. Dans mes propres créations, je collabore souvent avec un réseau d'individus et je constate que ces liens pèsent beaucoup sur la qualité de l'œuvre produite ainsi. Aujourd'hui, sur



Anatoli Vlassov,
π(Pi) sperme,
Papier, sperme, circuit électronique 27 x 43 cm (2015)



Anatoli Vlassov,
π(Pi) urine,
Papier, urine 40 x 82 cm (2015)

le même mode d'analyse avec lequel j'ai scruté mon projet à Tanzquartier, je poursuis cette recherche de connexion en représentant L'envers du dehors sous la forme d'un réseau de coopération liant les acteurs principaux par des verbes d'action. Ce circuit humain est imprimé sur une feuille de papier avec une encre composée du sperme d'un des protagonistes du projet. Si je me suis déjà intéressé à la symbiose entre l'homme et la machine à taille humaine dans Chorégraphie pour Engins en 2004 et Chorégraphie pour Chasse-neige en 2006 (https://vimeo.com/92020997), dans le π(Pi) il est question de «descendre» à une échelle microscopique, vers l'idée d'une union intime entre les humeurs humaines et les flux technologiques d'impression.

Pour aller dans ce sens j'ai procédé à l'incorporation de mon circuit imprimé dans un circuit électronique, imprimé lui aussi, d'un vieil ordinateur, à la manière des éléments en papier thermique qui le composent en partie. L'objet technique mis au rebut est réutilisé ici non pas pour son utilité à l'homme, mais pour lui-même, en tant qu'entité, porteur de son propre sens. L'agencement des deux impressions compose un écosystème où un élément corporel humain se trouve sur le même plan que l'élément d'une machine, des « choses parmi les choses » dixit Merleau-Ponty. π(Pi) s'élargira à l'utilisation d'autres fluides corporels comme l'urine, la salive, la transpiration, le sang menstruel, le liquide amniotique... et pourra se développer en se construisant dans un espace d'exposition telle une cartographie symbiotique.

2. L'exoscopie du corps

a) *Mains du corps*



Yvonne Rainer,
Hand Movie
(1966)

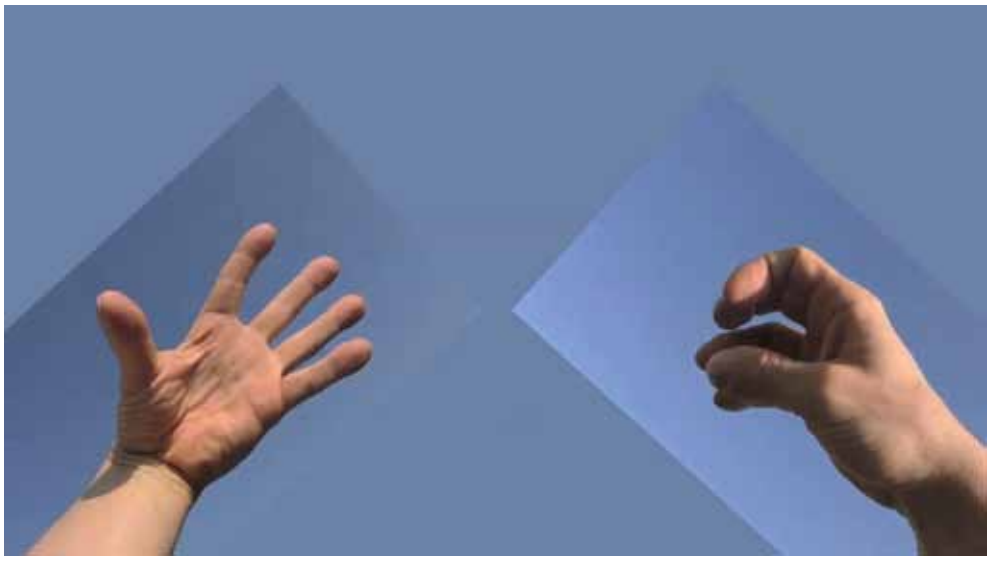
Il est notable de préciser l'importance de mon expérience artistique en tant que danseur et performeur. Je m'immerge dans la plupart de mes œuvres, si je ne suis présent, je m'imprègne de la matière physique employée. Vivre l'expérience de l'intérieur est autant nécessaire que d'en avoir le recul. Le dedans et le dehors s'informent mutuellement rendant un acte créateur et vivant. L'expérience vécue du corps en mouvement m'intéresse donc. C'est ainsi que dans les vidéos suivantes je filme depuis mon corps dansant. Le corps voit. Dans le film *Ta main*, je tourne sur moi-même, tout en filmant une danse de ma propre main depuis l'intérieur de ma rotation. Si dans Hand Movied'Yvonne Rainer, l'arrière plan est neutre, dans *Ta main*, le fond de l'image est mobilisé par la force centrifuge. Un Mobilis in Mobili qui, dans *Tes mains*, permet aux extrémités de toucher presque littéralement les contours du paysage.



Anatoli Vlassov,
Ta main,
Film, 2 min 30 (2010)
https://vimeo.com/64394017



Anatoli Vlassov,
Tes mains,
Film, 1 min 20 (2011)
https://vimeo.com/64390782



Anatoli Vlassov,
Mainifeste,
Film, 12 min 50 (2015)
https://vimeo.com/129002973

b) *Yeux du corps*

Dans le film *Tes yeux* le corps est absent de l'image pour mieux y affirmer sa présence au monde comme foyer de perceptions aux confins de l'espace. C'est principalement aux extrémités du corps que se déploient les lignes de force centrifuge de la danse, celles qui construisent l'espace. C'est donc au bout des bras que j'embarque des caméras pour chercher à filmer l'espace mobilisé par la danse. L'œil de la caméra donne à voir la projection du mouvement à la fois dans l'espace et par l'espace. Un percept[1] qui reçoit l'espace depuis le corps dansant. Les images ainsi produites incarnent les extensions sensorielles qui sont à l'œuvre dans le travail de la danse. Une caméra subjective de la danse elle-même.

c) *Langue du corps*

Tenser mainifeste est un film dans lequel deux mains parlent. Deux langues, russe et française accompagnent chacune de ces mains dans leurs gestes. Deux voix superposées clament le même texte[2] simultanément en deux langues différentes. Brouillant le sens, cet artéfact auditif s'accorde aux extrémités corporelles dans une poésie scopique. Le battement binaural[3] ? Si dans l'étymologie du mot manifeste il y a du palpable[4] *le Tenser mainifeste* inclut le spectateur afin de saisir le corps du langage. En prenant garde aux deux mains sur les deux écrans distincts, le spectateur a la sensation de sa propre prolongation kinesthésique.



Gary Hill
Crux
(1983-87)

3. Le corps de l'exoscopie

a) *Le corps fou*

Si la vision médicale pose la folie comme une maladie mentale et une déficience d'être au monde, il me

1 Notion développée par GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI dans Qu'est-ce que la philosophie ?

2 Le texte est un manifeste pour le concept de Tenser qui est la création de ce présent mémoire. Entre danser, penser et se mettre en relation dynamique ce concept-action travaille plutôt le lien que la séparation et tente d'articuler des connaissances en une création dynamique.

3 Le battement binaural est une illusion sonore produite par le cerveau lorsque deux sons de fréquences légèrement différentes sont présentés indépendamment à chaque oreille du sujet : http://fr.wikipedia.org/wiki/Battement_binaural

4 Du latin manifestus



Anatoli Vlassov,
Tes yeux,
Film, 3 min 30 (2010)
https://vimeo.com/64389533

Le psychanalyste Georg Groddeck suggère de renverser la proposition freudiennne : la femme n'est pas un homme castré, poursuivi par l'envie de pénis, c'est au contraire l'homme qui est une femme manquée, poursuivi par le désir inconscient d'enfanter. René Frydman déclare que la chose est techniquement possible : implanter des embryons sur la paroi abdominale des hommes, placés sous assistance médicale, qui accoucheraient ensuite par césarienne.

Le généticien Lee Silver imagine l'avenir sous la forme de couples parentaux produisant artificiellement une centaine d'embryons et les passant en revue un à un avec leur conseiller médical pour déterminer celui qui aurait le meilleur potentiel génétique.

Dans sa théorie du gène égoïste, Richard Dawkins résout la question de la poule et de l'oeuf en disant que l'oeuf se sert de la poule pour faire un autre oeuf.

Anatoli Vlassov,
Tess Vlassov dans L'envers du dehors,
Performance spectacle, 50 min (2012)
https://vimeo.com/97750565



semble qu'elle est porteuse d'un possible hors des canons d'ordre collectif. « Mère des arts[1]», la folie est une source de savoir hors limite, un espace d'enseignement à l'écart de la norme.

Si Michel Foucault décrit l'histoire de la folie qu'on enferme[2], dans plusieurs de mes projets je cherche à extirper mon corps de l'emprise de la conscience.
Avec certaines matières chorégraphiques dans *L'envers du dehors* et CORDER, des performeurs autistes dans NOUS, la folie est l'un des tissus précieux que je cherche à poser comme toile de fond de mes créations.



Ivo Dimchev,
I-ON
Spectacle, 45 min,
(2013)

Pour dépasser son statut social déviant, Ivan le Fou ,l'un des héros populaires des contes Russes, invente des stratégies souvent à l'écart du comportement standard. Mon Ivan le Fou plonge dans des transes successives chaque fois associées aux costumes différents. Ivan rentre et sort de ces folies parallèles et fini par établir une relation entre ses états seconds et une présence plus neutre aux moments du ré-habillage. Ces figures de conscience modifiée s'appuient sur le faire mais aussi sur le dire pour éclater les principes phonétiques du langage ordinaire. Avec ces gestes obscurs, dans un rapport proximal avec le public, ce personnage phonesque cherche à établir une relation aux limites du langage.

b) *Le corps voix*

Dans CORDER je rejoins mes questionnements sur les limites du corps, l'enjeu étant non seulement de chercher des façons d'étendre le corps au-delà de ses frontières habituelles mais aussi d'émanciper la danse des emprises dominantes. Avec mon projet précédant, c'est à l'aide d'une caméra endoscopique sans fil que je repousse les frontières du corps dansant jusqu'au bout de ses entrailles. En mettant en scène une danse d'organes, je réhabilite l'intérieur du corps sur le plan individuel et sociétal. Avec CORDER c'est la voix que je choisis comme support pour ces actes et ces questionnements.

Dans quelle mesure l'usage classique de la parole et du chant consiste à faire taire le corps ? Par exemple, pour produire la voix « idéale » du castrat de l'opéra, on lui enlève ses testicules amputant ainsi une partie du corps pour préserver l'innocence de l'organe vocal. Le danseur pour sa part a arraché l'usage de la parole à une tradition qui ne voyait en lui qu'un corps toujours disponible au seul mouvement. A revers de cette perspective qui oppose voix et mouvement, son et corps, le présent travail s'interroge sur la possibilité d'une émancipation commune de la voix et du corps, d'une libération de la voix par le corps et réciproquement.

Il s'agissait ainsi de revenir sur la dimension

1 Erasmus Van Rotterdam, Eloge de la folie, Editions Alia Vox, page 44

2 Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, Editions Gallimard 1972.

Selon la théorie de la philosophie de la nature formulée par Schelling, les organismes supérieurs, semblables à une mémoire vive somatique, conservent le souvenir intégral de leurs anciens modes d'être. [...] entre des êtres humains adultes, il semble pouvoir exister des relations qui ne sont compréhensibles que comme reproductions de relations « végétatives » de l'histoire antérieure.

Nietzsche prévient « gardons-nous de dire que la mort serait opposée à la vie. Le vivant n'est qu'un genre de ce qui est mort, et un genre fort rare.»

II

Quel souvenir gardons-nous de notre naissance ?

Qui se connait lui-même selon la configuration de ses organes ? Personnellement, je ne parviens pas à sentir mon foie, ni ma rate ni mon pancréas. Et quand j'ai mal aux pieds, il m'est vraiment difficile d'admettre que la douleur vient en fait du cerveau. La plupart des corps humains - et j'en suis - ne sont guère entraînés à se saisir de leur propre substance.



Anatoli Vlassov,
Ivan le Fou,
Performance, 30 min (2013)
https://vimeo.com/66799912

Nous vivons et agissons dans la lumière du visible. Le visible est la dimension sensible du monde la plus aisément partageable, puisque l'oeil est notre organe de perception prédominant. Dans ce monde visible, chaque corps renferme, comme un secret à lui- même, des « ténèbres bourrées d'organes ». Et c'est là que nous vivons. Mais sans jamais rien y voir. Dans la lumière du jour, cette moitié du monde tangible demeure invisible à notre œil et relativement silencieuse à notre conscience. Le psychiatre Ludwig Binswanger appelait le corps « la cachette de la vie ».

La fascination, c'est une image qui manque.

Pour savoir, il faut voir, il faut voir ça ! (désigner le tambour) Certes, mais il y a de nombreuses manières de regarder, et chaque vision est une représentation qui informe un monde particulier. Dans l'antiquité par exemple, tandis que la médecine traditionnelle chinoise s'instruisait en observant les vivants, la médecine antique occidentale le faisait plutôt en disséquant des cadavres (et des cadavres d'animaux, le plus souvent).



Jaap Blonk,
Flababble 1
Spectacle, 45 min,
(2013)

Il s'agissait ainsi de revenir sur la dimension chiasmatique du corps, en deçà de la séparation entre le dire et le sentir. La voix est une matière énergétique et traverse donc toute notre corporéité. Comme le mouvement, la voix est l'expression du dialogue de notre corps avec la force gravitaire. Comme la voix, le mouvement déborde la seule dimension articulaire de notre corps et se module selon le rythme de notre respiration. S'engage alors un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur au sein duquel la voix devient un appui pour le mouvement et le mouvement un souffle pour la voix. L'enjeu étant pour nous danseurs, non pas de faire de nos présences des instruments objets mais des organes mobiles et sonores. Quels mouvements imaginer pour un corps voix ? Quelle voix pour un corps mouvement ?

c) *Le corps corde*

Tout d'abord, nous avons cherché à étendre la conscience de l'appareil vocal dans sa dimension organique et viscérale. Nous avons produit des sons à partir des lèvres, de la langue, des dents, du larynx et du conduit nasal, que nous connectons avec la respiration et le mouvement. C'est dans le sens d'une dynamique du vider et du remplir que l'inspire et l'expire tissent des liens entre le geste et la voix. Nous sommes descendus ensuite encore plus loin dans nos viscères pour repérer les systèmes organiques impliqués dans la production des sons ; l'idée étant alors d'activer ces systèmes avec le mouvement, en jouant sur leurs amplitude dans le temps et l'espace.

d) *Le corps interférence*

Il s'agissait d'explorer les multiples interférences qui peuvent surgir entre la voix et le mouvement. Pris dans une tension entre fusion et indépendance, comment le mouvement peut-il transformer la tonalité et la texture du son et, inversement, comment la voix peut-elle modifier la qualité du mouvement dansé ? Nous avons envisagé ces modulations comme une tessiture faite de gestes et de sons, d'actions et de silences ou bien encore de voix mobiles et de vibrations sonores.

e) *Le corps mixage*

Cette tessiture a été la matière du travail de composition que nous avons envisagé comme une opération de mixage et de montage. Comme si l'écriture chorégraphique était composée de deux pistes, le mouvement et la voix, recomposant sans cesse la figure dansée. De cette

Jusqu'à la fin du XIXème siècle, pour voir dans le corps, il fallait l'ouvrir. Or, on ne pouvait ouvrir que des corps morts. Ce que l'anatomiste avait sous les yeux n'était donc plus une organisation vivante, un complexe de relations, d'affections et de réactions, mais une machine arrêtée.

En 1534, Andreas Vésalius, le père de l'anatomie moderne, publie son chef d'oeuvre « De Humani Corporis Fabrica » (De la fabrique du corps humain). La même année, Copernic publie son ouvrage « De revolutionibus orbium coelestium » (Des révolutions des sphères célestes) dans lequel il affirme que la Terre n'occupe pas le centre de l'Univers. Les ouvrages de Copernic et de Vésale participent à l'avènement de l'homme des Lumières, tel qu'il se rêve émancipé du cosmos, souve- rain devant un monde qu'il se donne à sa mesure. Le livre de Vésale est illustré par des estampes de Jan Van Calcar, qui ne sont pas seulement de superbes planches anatomiques, finement détaillées, mais autant d'allégories et de vanités qui trahissent la finitude humaine dans sa nouvelle solitude. S'émancipant peu à peu des cosmogonies antiques et médiévales, le corps moderne se conçoit donc comme un système autonome comparable à une machine. Ainsi conçu, le corps peut donc se réduire à la somme de ses parties.



Anatoli Vlassov,
Corder,
Performance spectacle, 45 min (2015)
https://vimeo.com/112951417

Il devient alors, en théorie, réparable dans chacun de ses éléments et perfectible dans son fonctionnement. Aujourd'hui encore, une certaine médecine qui soigne davantage les maladies que les malades, perpétue ce dualisme qui conçoit le corps comme substance (avoir un corps) plutôt que comme existence (être en corps).

Depuis l'écorché de Vésale jusqu'aux scanners contemporains, le regard scientifique s'instruit du théorème de la transparence. C'est le rêve d'Hippocrate : «Voir à l'intérieur du corps humain sans nuire». De l'autop- sie à l'imagerie médicale, il s'agit toujours de produire les conditions d'apparition d'indices, de preuves, de faits observables, de quantités mesurables. Pour savoir, il faut voir, il faut voir ça. En 1895, année de l'inven- tion du cinématographe, Wilhelm Roentgen découvre les rayons X, une énergie radiante qui exauce enfin lit- téralement ce voeu de transparence. Le regard passe au travers de la matière, et révèle le contenu aveugle du corps. «Anatomie de lumière» s'exclame le Docteur Behrens sur la Montagne Magique. Un journal de New York annonce que les rayons X seront utilisés pour envoyer les images anatomiques directement dans le cerveau des étudiants. Certains contemporains de l'invention croient remarquer dans l'empreinte lumineuse des radiographies des figures secrètes, des formes spectrales, les subtilités et les volatilités même de l'âme. D'un côté, la technique de vision littérale de la radiographie exauce la science dans son infinie volonté de voir au delà du visible. De l'autre, le rayon X exauce l'imaginaire dans son infinie volonté de voir l'invisible.

manière, il était possible de jouer sur des variations d'amplitudes, d'accélérations et de linéarités entre les deux pistes.

f) *Le corps multiple*

Le projet CORDER est un trio. Le dialogue entre la voix et le mouvement se double ainsi d'un trialogue entre trois corporéités qui ont chacune leurs histoires, leurs sensibilités, leurs imaginaires, mais aussi leurs poids, leurs tailles et leurs volumes.

Comment produire une partition qui puisse être voix et mouvement à la fois ? L'idée n'est pas de délimiter la danse mais d'offrir un support afin que le dialogue entre les danseurs puisse nourrir et déplacer la porosité du mouvement et de la voix.

g) *Le corps réorganisé*

Mettant en jeu la sensation et la perception de manière significative, CORDER interrogeait également la place du public dans la composition de la forme chorégraphique. Le spectateur, qui est lui aussi un corps voyant et écoutant, prend part à ce dialogue entre la voix et le mouvement puisqu'il lui est possible d'écouter sans voir, de voir sans écouter ou bien encore de voir une chose et d'en écouter une autre. Il est ainsi invité à faire une expérience du monde dans laquelle chacun de ses sens se réorganise continuellement avec les autres.

h) *Le corps fond*

Dans CORDER le trio résonne au travers du souffle de sa marche. Reliée par ce geste pneumatique, cette cordée crée un fond tonique, une sorte d'écran pour les soli des danseurs. Ce fond vivant et mobile se rapproche du public, progressivement, au fur et à mesure de l'avancée de la pièce. Cette marche hypnotique fait ressortir des soli éruptifs, les individus qui circulent de l'imperceptible à la prise de conscience d'une éventualité.

En tous cas, la radiographie va permettre de voir au dedans des corps vivants, sans les ouvrir. Désormais, c'est à l'image et non plus au corps mort que l'on demandera d'ouvrir les ténèbres du vivant.

Derrière toute fascination, il y a une image qui manque.

Depuis les années 60, nombre de technologies d'imagerie médicale ont fait toute la lumière dans la nuit du corps : scintigraphie, tomographie , échographie, thermographie, imagerie par résonance magnétique nucléaire (IRMN) , Endoscopie vidéo.... Dans sa Philosophie de l'image, François Dagognet s'exclame : « puisque la médecine travaille à éclairer, elle vit non plus d'ombres ni de paroles, mais d'images ». Mais on ne parle plus ici des images approximatives de l'art et de leurs suppléments symboliques ; la complicité des anatomistes et des artistes a vécu. Pour la fiabilité de ses diagnostics la science réclame des images littérales, qui soient autant
d'indices, de preuves, d'évidences. Dans son exigence de rationalité, l'imagerie scientifique impose donc une épuration de l'imaginaire au sein même de l'image. Il n'y a pas de place pour le symboli- que dans un scanner.

Ni ombre, ni parole... Ainsi, la médecine dont rêve Dagognet n'écouterait plus la plainte du sujet, ne fouillerait plus sous l'ombre des symptômes, mais s'en tiendrait à la preuve par l'image. Or, si elles éclairent les profondeurs les plus lointaines du corps, les lumières de la science n'en chassent pas pour autant les zones d'ombre où oeuvrent plus discrètement, mais non moins efficacement, les forces énergétiques, inconscientes, symboliques... Si le corps humain est vivant, sentant, souffrant, jouissant, malade ou bien portant, puissant ou faible, ce n'est pas seulement en vertu d'interactions biologiques. En amont de celles-ci, il y a bien souvent des facteurs et des causes à chercher dans les sphères immunologiques affectives, familiales, amoureuses, sociales, culturelles, atmosphériques, du sujet. La charge d'évidence technique de l'imagerie médicale ne doit pas occulter au regard du clinicien les propriétés psychodynamiques du corps humain. Ces forces sont invisibles, non mesurables et non observables, et seules l'intuition, l'empathie et l'imagination du cli- nicien peuvent les déduire de l'imagerie numérique. Elle s'expriment le plus souvent de façons détournées, figurées, transfigurées, comme des ombres sur les corps, dans les gestes, dans les mots de la plainte.

Derrière toute fascination, il y a une image qui manque. Mais derrière l'image qui manque ?

Nos vies de patients occidentaux sont jalonnées d'examens cliniques qui nous confrontent peu à peu à ces images de nous-mêmes. Mais savons-nous vraiment ce qu'elles nous montrent, ou ce qu'elles nous cachent ? La compétence de lecture et d'analyse de ces images reste le savoir réservé du médecin. Combien de médecins prennent le temps d'expliquer le corps à leurs patients ? Mais peut-être préférons-nous ne pas savoir, ne pas voir ça ? Qu'y a-t-il dans ces images que l'on ne peut, ou ne veut pas voir ? le symptôme, la pathologie, le monstre intérieur qui sommeille ? Dans le fond, cette image est-elle si différente d'une photo d'identité : elle montre le corps propre d'Anatoli, l'état réel de ses organes, et la singularité de son corps, du point de vue interne. Elle montre ce qu'il a dans le ventre. Quoi d'autre ? Il manque une image ?

Je ne sais pas pour vous, mais pour moi effectivement, il manque quelque chose. Je ne peux pas m'empêcher de penser que cette image ne nous montre pas tout. Je sais pertinemment que la caméra est là, au dedans, mais je ne parviens pas à faire la coïncidence exacte entre ce que je vois et ce que je regarde. Il y a quelque chose qui résiste à la superposition du dehors et du dedans. Je ne parviens pas à décider si cette image me montre ce qu'il y a de plus intime ou de plus étranger au corps, à Anatoli, à mon corps, à votre corps, à notre corps. J'oscille entre, d'un côté, une vision de charcuterie objective et de l'autre, une plongée au sein même de la singularité. Cette image me regarde peut-être davantage que je ne la vois. C'est comme un miroir noir.

Combien de temps faudra-t-il avant que ces images ne se banalisent et deviennent ordinaires ? Combien de temps avant qu'elles ne soient domestiquées comme le furent les miroirs dans les maisons bourgeoises du XI-Xème siècle ? On peut imaginer qu'un Jacques Lacan qui ne serait pas encore né formule un jour une nouvelle théorie du stade du miroir anatomique. Stade du miroir anatomique ? Le stade du miroir du premier Lacan veut que le très jeune enfant, à l'âge où il se vit encore comme un corps morcelé, intensif et chaotique, rencontre dans le miroir une image idéale de son unité corporelle et grâce à cette vision réflexive, une projection de sa motricité. De quels suppléments d'âme l'unité du corps et l'idéalité du moi pourraient-elles s'augmenter dans une rencontre spéculaire du sujet avec sa propre intériorité organique ? Y formerait-il un insoupçonnable narcissisme anatomique ?

Conclusion

Pour conclure je voudrais d'abord exposer brièvement des problématiques qui me paraissent intéressantes à creuser autour de la représentation du corps dans les domaines du spectacle vivant et de l'art plastique puis d'en proposer des axes de recherche pour inventer de nouveaux possibles.



En premier plan de gauche à droite : Masque Player (2010), chien Human (2011-2013), Crystal Cave (2009)
Vue de l'exposition, Centre Pompidou, Galerie sud, 2013

Il est rare dans mon expérience d'individu regardant d'apercevoir des installations plastiques ou vidéos intégrant des performances vivantes. Même si le corps est pour la plupart central, il figure par l'intermédiaire d'objets, de films et non comme présence incarnée. Une tendance récente au mélange des genres est néanmoins palpable. Pierre Huyghes notamment, travaille sur des comportements co-présents: ses oeuvres plastiques, vidéos cohabitent avec un performeur humain (également avec des animaux vivants). Je trouve cette démarche écosystèmique fort intéressante, mais en l'occurrence, les actions du performeur s'avèrent selon moi peu intrigantes. Le corps du performeur figure ici presque plus en tant qu'image en mouvement que comme présence humaine.

Tino Sehgal, pour sa part, met en lumière le corps humain vivant d'une manière plus élaborée mais sa radicalité exclusive sur l'aspect immatérielle de l'exposition, exclut de son chant créatif tous les objets possibles et imaginables. Ou encore des chorégraphes comme Boris Charmatz avec son Musée de la Danse au sein de Tate Modern ou Xavier le Roy avec sa Rétrospective au Centre Pompidou, élaborent leurs pièces créées pour la scène dans l'espace muséal. Dans les trois cas, je regrette que la perception du spectateur soit relayée exclusivement au corps humain.

D'autre part, dans l'espace chorégraphique scénique, les chorégraphes qui utilisent comme outil de prédilection la vidéo sur scène utilisent pour la plupart les images projetées comme des décors gigantesques. Hormis quelque cas de singularité tel que Chris Haring ou Wim Vandekeybus, le danseur, à mon sens, est facilement «écrasé» par ces images incommensurables. Même si la pratique de la vidéo acquiert une certaine notoriété au sein des espaces scéniques dédiés à la danse, je songe à l'exploration de cette relation en devenir.

Par ailleurs, le plus questionnable dans le dispositif du spectacle vivant, ou encore au cinéma est cette frontalité entre la scène et le public. J'ai toujours émis une certaine réserve à l'égard de ce dispositif. Une multitude d'individus juxtaposant leurs regards vers un espace central similaire à tous ayant une contrainte globale liée à l'absence de mouvement, une certaine rigidité corporelle, en prise directe du dispositif. Hormis quelques chorégraphes d'une particularité redoutable, Lia Rodrigues « Pindorama » ou encore Daniel Jeanneteau « Les Aveugles», la proportion de spectacles vivants qui relatent ce modèle frontal est restreinte. Dans ce sens, le paradigme d'une installation plastique où l'être est libre d'exercer une influence sur son trajet et le temps

III

Derrière toute fascination, il y a une image qui manque. Mais derrière l'image qui manque, il y a quoi ?

Dans son ouvrage La nuit sexuelle, Pascal Quignard écrit : « Je n'étais pas là la nuit où je fus conçu. Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas. L'homme est celui à qui une image manque ».

Dans la nuit du corps, il y a deux images qui nous regardent. Ces deux images qui nous regardent, nous ne les voyons pas. Je veux parler de nos entrailles et de notre naissance.
Les enfants demandent où ils étaient avant de naître.

Les enfants sont fascinés par les orifices du corps : la bouche, le sein, le nombril, l'oreille, le sphincter sont à leurs yeux autant de passages probables pour sortir de la nuit et venir au jour, pour quitter le jadis et venir dans le temps.

Neuf mois de notre existence ne sont pas comptés à notre biographie. Le temps nous est compté à partir du jour où nous voyons le jour. Ce que nous avons pu vivre – ou voir ? - auparavant ne compte pas, n'est pas retenu à notre actif.

Les enfants demandent où on va quand on meurt : est-ce qu'on retourne à l'endroit où on était avant de naître ?

Tout corps vivant abrite en lui ce « corps étranger interne ». Et c'est à la fois dans l'espace et dans le temps que ce corps étranger interne nous étrange. Corps étrangé dans l'espace parce que, partout où nous allons, nous le portons comme un monde invisible, silencieux et imprévisible. Corps étrangé dans le temps parce qu'il se souvient de tout ce qui lui arrive, tandis que, pour notre sauvegarde et notre avenir, la mémoire nous oblige à oublier.

Pourquoi sommes-nous privés d'une moitié au moins de notre champ de vision?

Derrière l'image qui manque.... la nuit du corps est peuplée de figures.

La nuit du sommeil les fait remonter dans le corps. Images douces ou violentes, des voix, des visages, des rires, des effrois, des chutes, des rebonds, des glissements progressifs vers le sexe, des étreintes tout entier, des tribus solidaires, des retrouvailles, des chagrins inexplicables, inconsolables. Nous désirons sans fin : les images du corps et le corps des images.
Nous connaissons ce conseil logique : ce dont on ne peut parler, il faut le taire.
La formule initiatique d'une logique de la figure pourrait être : ce que l'on ne peut pas voir, il faut en faire une image.

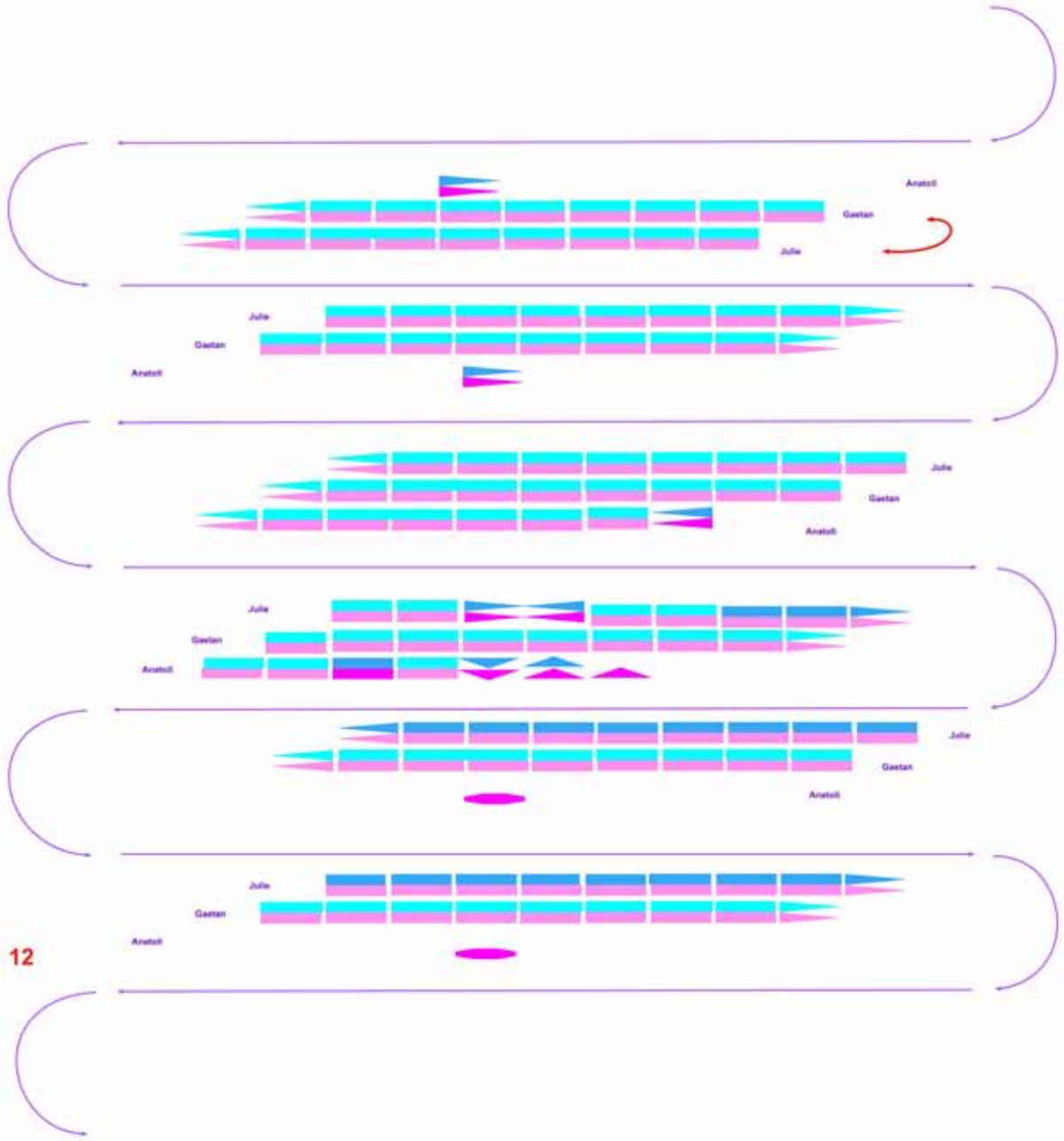
Mathieu Bouvier

de son regard appliqué à l'objet déterminé m'intéresse d'avantage.

Il est question ici pour moi de débusquer une nouvelle façon d'habiter un espace de représentation pour créer une oeuvre. Ma démarche artistique consiste en une mise en synergie de mon triple savoir de danseur-chorégraphe, plasticien et vidéaste. Tenser l'étendue dans ce sens, est un effort de liaison qui réunit la danse, l'art plastique et la vidéo pour forger des composites inédits.

Comment dans ce sens, relativiser les hiérarchies entre les différents médias artistiques ? Quels agencements entre un spectacle vivant et une installation pour évincer de possibles écrasements mutuels ? Est-il concevable de considérer les objets et les écrans non comme des décors mais comme des partenaires ? Comment trouver non pas des rapports d'asservissement mais de cohabitation ? Comment faire pour que ces cohabitations dépassent la simple résonnance entre présences humaines, objets et écrans ? Comment ces synergies peuvent-elles générer des modalités nouvelles que les éléments constituants seuls ne prédétermineraient pas ?

Par de telles œuvres, plus qu'une liberté de circulation du public dans l'espace de présentation, je tenterai de partager avec des spectateurs une expérience de perception multisensorielle. Tenser l'étendue est alors aussi une mise en mouvement du cheminement de l'attention. Quel espace-temps proposer au sujet pour qu'il puisse sélectionner d'une manière créatrice son champ sensoriel ? Quel relief perceptif lui permettrait de composer une expérience de sa propre singularité ? Quelle relation entre performances vivantes et oeuvres exposées produirait un réagencement varié, libre et ouvert de la réception esthétique ?



Anatoli Vlassov,
Extrait d'une partition pour Corder,
Performance spectacle, 45 min (2015)
https://vimeo.com/112951417

T E N S E R

m a n i f e s t e

TENSER est un vieux verbe français qui signifiait défendre, protéger, préserver, mais aussi provoquer, faire des efforts vers, se hâter en direction de, engager un dialogue[1]... TENSEUR est par ailleurs l'affectation d'un muscle jambier qui agit comme abducteur (éloigne les structures anatomiques), fléchisseur (rapproche les éléments entre eux) et rotateur (fait pivoter les éléments de l'articulation autour de l'axe de celle-ci[2]) En mathématique TENSEUR « désigne un objet très général, dont la valeur s'exprime dans un espace vectoriel et qui ne dépend pas d'un système de coordonnées particulier[3] ». En philosophie TENSEUR est un concept développé par Jean-François Lyotard qui cherche à tendre vers la limite d'une notion ou à la dépasser[4].

1 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS, http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/tenser?idf=dmfXgXrmXtbgd;str=0*

2 *http://fr.wikipedia.org/wiki/Muscle_tenseur_du_fascia_lata*

3 *http://fr.wikipedia.org/wiki/Tenseur*

4 *J.F. LYOTARD, Economie Libidinale, Les éditions de minuit, 1974, page 57.*

TENSER, c'est tout d'abord danser mais où l'action de se mouvoir dépasse le champs spécifiquement dédié à l'art chorégraphique. Ici la danse ne se limite pas au corps physique ni à son enveloppe matérielle finie. C'est le corps d'un sujet, corps comme expérience, milieu actif rempli et traversé par des flux énergétiques qui le transforment sans cesse. Sa chair advient. Elle se métamorphose perpétuellement et devient enfant, femme, homme, animal, végétal, minéral, cellule, particule, molécule, atome, électron, boson, photon, pixel... Branché au dehors grâce à ses organes, cet hybride[1] est engagé dans et par le monde. Il participe intrinsèquement et réciproquement à la chair du monde [2]dans une danse infinie. Une danse où tous les mouvements ont une possible place. Il n'y a pas de bon ou de mauvais mouvement. Ils constituent tous ensemble un espace commun partagé, une sorte de fond égalitaire. Pour autant, tous ces mouvements ne peuvent être considérés comme chorégraphie dès leur production. Les mouvements deviennent danse quand ils acquièrent une conscience et précisément, une attention. Il faut que plusieurs de ces attentions se mettent en relation dynamique, en agencement modulé dans l'espace et dans le temps.

1 *ABDRIEU B., Révolution et Hybridité: le transports, à paraître dans la revue Le Portique, n°20, 2008*

2 *MERLEAU-PONTY M., Le visible et l'invisible, Editions Poche,1979*

TENSER, c’est tout d’abord

DANSER

TENSER, c'est donc aussi modeler une attention. Dans une économie riche en information, des machines désirantes[1] de communication envahissent des territoires existentiels[2] toujours singuliers qui capturent et dévorent nos attentions. Ce contexte accélère la nécessité de s'approprier des techniques permettant de composer la danse de nos focus. Il est du savoir-faire du tenseur[3] de percevoir, orienter, filtrer, amplifier, canaliser, modeler, sculpter, perturber, agencer, piloter nos points de mire. Relativiser la hiérarchie entre les différents médias artistiques, afin de proposer aux publics des expériences multi-attentionnelles où le cheminement de l'attention affirme la capacité du sujet. Sélectionner d'une manière créatrice certains contenus de son champ sensoriel, lui permettant ainsi de composer sa propre singularité. Un art qui n'est pas seulement critique ou réflecteur, mais un art qui propose, qui offre un possible déplacement, une transformation. Une déterritorialisation qui nous rend à la fois fort et aimant. Entre acteur, spectateur et sphère globale, une relation complexe de rencontre, d'antagonisme et d'acceptation[4].

1 *DELEUZE G. et GUATTARI F., L'anti-oedipe, Capitalisme et schizophrénie, Editions de Minuit, 1972*

2 *GUATTARI F., Qu'est-ce que l'écosophie ?, Nouvelles Editions Lignes, 2014*

3 *GUATTARI F., Qu'est-ce que l'écosophie ?, Nouvelles Editions Lignes, 2014*

4 *MORIN E., Amour, poésie, sagesse, Editions du Seuil, 1997*

TENSER, c’est donc aussi mode-

ler une atten-

tion

TENSER c'est aussi se mettre en relation. Se brancher au réseau, se configurer en rhizome[1], devenir radicant, « un organisme qui fait pousser ses racines au fur et à mesure qu'il avance[2]». Ici la relation est « la somme finie de toutes les différences du monde[3] ». Devenir lien et jouer au Lila, le jeu dansant des divinités Indiennes qui jouent avec le monde comme des enfants. Jouer mais jouer sérieusement[4], avec une présence globale au présent.

« On danse, le plus souvent, pour être ensemble [5] ». On tense d'abord avec soi-même, puis avec l'autre, puis enfin avec le monde. Trois tenseurs, trois relations vectorielles, trois zones d'influence sur lesquelles je navigue en tant qu'artiste. Dans « Tenser l'étendue » j'interroge les limites du corps physique, l'enjeu commence par chercher des façons d'étendre le corps au-delà de ses circonscriptions et de ses frontières habituelles, puis de créer une dynamique dans un entrelacement de dedans et de dehors. Il s'agit ici d'habiter le soi, de perpétuellement re-trouver et ne pas cesser de découvrir ses propres habitacles.

1 *DELEUZE G. et GUATTARI F., Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2, Editions de Minuit, 1980*

2 *BOURRIAUD N., Radicant, pour une esthétique de la globalisation, Editions Deenoël, 2009*

3 *GLISSANT E., http://www.edouardglissant.fr/relation.html*

4 *BRUCE LEE, Opération Dragon, scène inédite écrite par Bruce Lee, http://forum.webmartial.com/index.php?topic=2245.0;wap2*

5 *DIDI-HUBERMAN G., Le danseur des solitudes, Editions de Minuit, 2006*

TENSER

c’est aussi se mettre en re-

lation

Non pas pour les occuper mais pour « inventer des modalités nouvelles d'exister que le lieu ne prédéterminait pas[1]. » Habiter pour se sentir vivant et curieux, désireux d'apprendre et de rencontrer l'inconnu, la différence, l'autre. « L'incommensurabilité de l'être comme être-les- uns-avec-les-autres[2] ».

Par conséquent, dans « Tenser le conjugué[3] » je travaille la dialectique de la relation à l'altérité. Créer avec différents groupes (personnes autistes, malades d'Huntington, enfants, chamans, autres artistes...) en préservant leur singularité et en faisant de leurs différences une puissance créatrice. Relation à l'autre comme une présence ouverte et disponible, non pas comme un dialogue mais une rencontre qui dépasse de loin un échange symbolique. « Si les dialogues sont fréquents, les rencontres sont rares[4]. »

---

1 *PERRIN J., Figures de l'attention, Editions Les Presses du Réel, 2012*

2 *NANCY J-L., Etre singulier pluriel Editions Galilée, 2013*

3 *En mathématiques, le conjugué d'un nombre complexe de Z est le nombre complexe formé de la même partie réelle que Z mais de partie imaginaire opposée, http://fr.wikipedia.org/wiki/Conjugué*

4 *ZIZEK S., Organes sans corps, Deleuze et conséquences, Editions Amsterdam, 2003*

Enfin, dans « Tenser la surface »

je cherche à injecter l'art dans le milieu du travail. Il s'agit de rapprocher la création de la vie, en suscitant des rencontres de savoir-faire entre les artistes et d'autres corps de métier. Surface comme corps social, tissu de visible et d'invisible dont le maillage est essentiellement déterminé par des représentations collectives toujours questionnables. En ce sens, il s'agit de tenser dans des zones obscures ou tenues pour abjectes. Là où gouvernent l'ombre utérine et la répulsion refoulée, se cache souvent des foyers de découverte imprégnés d'une énergie créatrice remplie d'une peur féconde. « L'effroi est le sens de l'inconnu[1]». D'aller dans ces zones repérées mais aussi plonger dans des territoires ignorés, flous, invisibles, où le seul guide est l'aléatoire du mouvement. Là aussi, ces lieux de hasards sont souvent chargés de vie effrontée.

1 *QUIGNARD P., L'Origine de la danse, Edition Galilée, 2013*

TENSER c'est aussi tenir. Voilà déjà vingt ans que je crée des projets saugrenus. Surf sur les volcans actifs du Kamchatka, rave-party dans une centrale nucléaire inachevée en Crimée, chorégraphies avec des éboueurs en France ou des cireurs de chaussures en Bolivie, avec des performeurs autistes et encore danse de mes propres organes à l'aide d'une caméra endoscopique sans fil. Ces créations loufoques ont souvent échappé à une pression du système de classifier mes oeuvres, ce qui entraînait un manque de reconnaissance sociale, hormis celle d'un cercle proximal. Créer ces hybrides extraordinaires m'a demandé de l'opiniâtreté et de l'endurance. Mon attachement à des liens inter-subjectifs proximaux et durables comme des sources essentielles de création m'ont permis d'incorporer cette ingratitude avec souplesse et patience. A l'instar des physiciens contemporains qui travaillent au CERN[1] dans le grand collisionneur électron-positron cherchant à unifier « les forces électromagnétiques fortes et faibles, en dépit de leur aspect très dissemblable[2] » je tense des forces qui s'opposent. Je les tense comme je tiens des postures de yoga en éloignant les extrémités de mes membres dans des sens opposés pour créer d'avantage de d'espace entre mes articulations. Tenser comme tenir debout, un mât de bateau pour remplir d'air les voiles de mes fascias[3]. Mon rapport au mouvement, formé par de multiples pratiques de glisse (surf, snowboard, parapente) m'a permit d'adopter une posture malléable face à la houle et aux aléas du devenir. Sur l'eau, sur la neige ou en l'air, il est question non pas d'aller contre un élément mais avec. Non pas d'aller contre la vague mais avec. Non pas de conquérir le sommet mais de longer la crête, de s'insérer dans un pli dynamique et d'endurer le présent.

1 *Le CERN, l'Organisation européenne pour la recherche nucléaire : http://home.web.cern.ch/fr/about*

2 *http://www.cnrs.fr/sciencespourtous/abecedaire/pages/EinsteinA.htm*

3 *Un fascia est une membrane fibre-élastique qui recouvre ou enveloppe une structure anatomique : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fascia*

TENSER c’est aussi

tenir

TENSER c'est aussi penser, penser comme un corps qui danse. Un art d'un corps global. Car c'est le corps tout entier qui tense, et non pas seulement ses aspects visibles. Lorsqu'un corps tense, ce ne sont pas uniquement les muscles et l'ossature qui sont mobilisés, mais également la peau, les cellules, le regard, l'ouïe, le système nerveux, les réflexes, les affects, l'inconscient, au même titre que la pensée. Tenser c'est donc défendre une démarche méthodologique qui lie génétiquement la pratique avec la théorie, mais aussi questionner les multiples formes de représentation du corps et du « sens du mouvement[1] » dans l'espace artistique et social contemporain. Travaillant en collaboration avec des artistes mais aussi des scientifiques et des universitaires, ainsi qu'avec des professionnels du secteur social, ma démarche artistique s'est toujours assortie d'une pratique interrogative autour de la rencontre qu'elle pouvait entretenir avec le savoir théorique et les savoir-faire issus de la société. Tenser c'est aussi dé-penser. Tordre les normes et « l'assujettissement intellectuel au langage[2] », mâcher le sens, avaler les idées, chier les concepts, cracher les mots. Dans le même temps, entrelacer ces mouvements digestifs avec des gestes antagonistes complexes en une organisation qui « transforme, produit, relie, maintient[3] ». Bruts et complexes, ces mouvements complémentaires se matérialisent dans un travail d'écriture multiple.

1 *BERTHOZ A., Le sens du mouvement, Editions Odile Jacob, 1997*

2 *ARTAUD A., Le théâtre et son double [1938], dans les Œuvres complètes, vol IV, Editions Gallimard, 1964*

3 *MORIN E., La méthode, Tome 1. La Nature de la Nature, Editions du Seuil, 1977*

TENSER c’est aussi penser

TENSER c'est enfin, proposer ce manifeste au « spectateur émancipé[1] » présent en chacun de nous. Vous offrir un concept protéiforme, un habitacle vivant, une kinésphère[2] comme un « lieu perméable de flux centrifuges et centripètes, (...) malléable, en continuelle transformation[3] » qui, je l'espère, vous renvoie non seulement à votre vécu personnel mais vous procure le désir de votre propre création.

TENSER VOUS

1 RANCIERE J., Le spectateur émancipé, Editions La fabrique, 2008

2 Concept de Rudolf Laban, chorégraphe et théoricien de la danse des années quarantes qui « exprime le volume formé par l'ensemble des points que le corps peut atteindre sans déplacement des appuis au sol » - Des L'espace... Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains, Travail réalisé par Marielle BRUN (2002) dans le cadre du master en Anthropologie de la danse (UFRSTAPS Clermont), cours de L. Louppe sur « l'analyse du mouvement ».

3 SCHWARZT (E.), « Les trames architecturales du mouvement chez Laban », Nouvelles de danses, n° 42-43, Printemps-été 2000.

TENSER

VOUS

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....4

Préface.....7

Sommaire.....8

Introduction.....10

PREMIERE PARTIE : Tenser la surface - Zone collective - Posture injective.....14

A. L'art de la vie et la vie de l'art....14

1. **L'art de la vie.....14**

a) *La vie qui féconde.....14*
b) *La vie qui advient.....16*
c) *La vie qui réhabilite.....16*

d) *La vie qui multiplie.....18*
e) *La vie qui spirale.....18*

2. La vie de l'art.....20

a) *L'art qui tisse.....20*
b) *L'art qui confluence.....20*
c) *L'art qui empreinte.....22*
d) *L'art qui lie.....24*

B. L'art du travail et travail de l'art...26

1. L'art du travail.....26

a) *Travail qui désire.....26*
b) *Travail qui transforme.....26*
c) *Travail qui rencontre.....28*
d) *Travail qui tient.....28*
e) *Travail qui entretient.....30*
f) *Travail qui tisse.....30*

2. Travail de l'art.....32

a) *L'art qui pénètre.....32*
b) *L'art qui plonge.....32*
c) *L'art qui perturbe.....34*
d) *L'art qui rend visible.....34*
e) *L'art qui révèle.....36*
f) *L'art qui s'injecte.....38*
g) *L'art qui confluence.....38*
h) *L'art qui care.....38*
i) *L'art qui symbiose.....40*
j) *L'art qui s'adapte.....42*
k) *L'art qui se trans-forme.....44*

Conclusion.....46

DEUXIEME PARTIE : Tenser le conjugué - Zone altersubjective - Posture aimante.....50

A. Rencontrer l'autre en soi et soi dans l'autre.....50

1. L'autre en soi.....50

a) *L'autre fasciste.....50*
b) *L'autre malade.....52*
c) *L'autre mouvement.....52*
d) *L'autre regard.....54*
e) *L'autre écrit.....54*
f) *L'autre jeu.....56*
g) *L'autre mort.....56*

2. Soi dans l'autre.....60

a) *Soi dans l'océan.....60*
b) *Soi dans l'amour.....60*
c) *Soi dans l'ailleurs.....62*
d) *Soi dans l'échelle.....62*
e) Soi dans le transport.....64

B. Rencontrer pour créer et créer pour rencontrer.....64

1. Rencontrer pour créer

a) *Rencontrer pour survivre.....64*
b) *Rencontrer pour aimer.....66*
c) *Rencontrer pour plonger.....66*
d) *Rencontrer pour créer.....68*
e) *Rencontrer pour être libre.....68*
f) Rencontrer pour être.....70
f) *Rencontrer pour tous.....70*
g) *Rencontrer pour affirmer.....72*
h) *Rencontrer pour être singulier.....74*
i) *Rencontrer pour se concentrer.....74*
j) *Rencontrer pour musique.....74*
k) *Rencontrer pour se connecter.....76*

2. Créer pour rencontrer....80

a) *Embarquer pour rencontrer.....80*
b) *Retourner pour rencontrer.....80*
C) *Toucher pour rencontrer.....82*
d) *Tourner pour rencontrer.....82*

Conclusion.....86

TROISIEME PARTIE : Tenser l'étendu - Zone individuante - Posture habitante.....90

A. L'endoscopie du corps et le corps de l'endoscopie.....92

1. L'endoscopie du corps.....92

a) *Mue du corps.....92*
b) *Hygiène de corps.....92*
c) *Matière de corps.....94*
d) *Peau de corps.....94*

2. Le corps de l'endoscopie..94

a) *Le corps organe.....94*
b) *Le corps réuni.....96*
c) *Le corps capsule.....96*
d) *Le corps écran.....96*
e) *Le corps changement.....96*
f) *Le corps imaginaire.....98*
g) *Le corps figure.....98*
h) *Le corps tambour.....100*
i) *Le corps rideaux.....100*
j) *Le corps entraille.....102*
k) *Le corps anatomique.....102*
l) *Le corps recto-verso.....104*
m) *Le corps technologique.....104*

n) *Le corps sans douleur.....104*
o) *Le corps rejet.....106*
p) *Le corps de la maquette.....106*
q) *Le corps carthographie.....112*
r) *Le corps imprimé.....112*

B. L'exoscopie du corps et le corps de l'exoscopie.....114

3. L'exoscopie du corps.....114

a) *Mains du corps.....114*
b) *Yeux du corps.....116*
c) *Langue du corps.....116*

4. Le corps de l'exoscopie.116

a) *Le corps fou.....116*
b) *Le corps voix.....118*
c) *Le corps corde.....120*
d) *Le corps interférence.....120*
e) *Le corps mixage.....120*
f) *Le corps multiple.....122*
g) *Le corps réorganisé.....122*
h) *Le corps fond.....122*

Conclusion.....124

MANIFESTE.....131

TABLE DES MATIÈRES.....146

table des illustrations.....152

table des illustrations personnelles.....154

GLOSSAIRE.....158

BIBLIOGRAPHIE.....160

ANNEXES.....164

table des illustrations

Figure 1, Rudolf von Laban, *Entrainement au 'rythme industriel'*, Manchester, 1947 16

Figure 2, Shiraga Kazuo, *Challenging Mud,* 1955.....16

Figure 6, Anna Halprin, *Experiment in the Environment,* 1962.....20

Figure 8, Odile Duboc, *Projet de la matière*, 1993.....22

Figure 13, Mierle Laderman Ukeles, *Wash : Washing/Tracks/Maintenance:.....30*

Figure 14, Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance, «Handshake Ritual» with workers of New York City Department*, 197780.....32

Figure 16, Odile Duboc, *Frenad Performance,* 1996.....36

Figure 18, Guérilla artists of IEPE, *Reality painting Berlin,* 2010.....40

Figure 23, *Propreté de Paris Logo.....46*

Figure 25, Hendrik Hondius, *La danse de St Guy,* Gravure, 1564.....52

Figure 26, Pieter Breughel, *Manie dansante,* 1564.....54

Figure 27, Thomas Hirschhorn, *L'homme des cavernes*, 2002.....56

Figure 29, Andréi Tarkovski, *Rouleau compresseur et le violon,* 1961.....58

Figure 32, Boris Charmatz, *Enfant,* Spectacle, 2011.....62

Figure 35, Andreï Tarkovski, *Solaris*, Film, 1972.....66

Figure 37, Judith Scott, *Objets Secrets,* 2003.....68

Figure 39, Fernand Deligny, *Dessin à partir des déplacements des personnes autistes,* 1993.....72

Figure 40, Theater HORA / Jérôme Bel, *Disabled Theater,* 2013.....78

Figure 43, Mathilde Monnier, *Bruit blanc [Autour de Marie-France], Vidéo,* 1998.....82

Figure 46, Matthew Berney, *Loughton Candidate, The Cremaster Cycle 4,* Film, 1994.....94

Figure 49, Stelarc Stomach, *Sculpture,* Melbourne, Australia, 1993.....96

Figure 51, Xavier Le Roy, Self Unfinished, Performance, (1998).....98

Figure 55, Yann Marussiche, *Bleu Remix,* Performance, 2013.....104

Figure 57, Wim Delvoye, *Cloaca,* 2000.....106

Figure 59, Mona Hatoum, *Corps étranger,* Détail de l'installation, 1994..... 108

Figure 62, Andy Warhol, *Piss Painting,* 1978.....112

Figure 64, Yvonne Rainer, *Hand Movie,* 1966.....114

Figure 68, Gary Hill, *Crux,* 1983-87.....116

Figure 71, Ivo Dimchev, *I-ON, Spectacle,* 45 min, 2013.....118

Figure 73, Jaap Blonk, *Flababble 1, Spectacle,* 45 min, 2013.....120

Figure 75, En premier plan de gauche à droite : *Masque Player,* 2010, *Chien Human,* 2011-2013, *Crystal Cave,* 2009, Vue de l'exposition, Centre Pompidou, Galerie sud, 2013 124

table des illustrations personnelles

Figure 3, Julie Salgues & Anatoli Vlassov, *Danseurs de Surfaces,* Performance 15min, 2007.....17

Figure 4, Anatoli Vlassov, *Purge,* Performance, 30 min, 2003.....17

Figure 5, Anatoli Vlassov, *Autoportrait,* Tirage photographique 21x30 cm, 2003...19

Figure 7, Anatoli Vlassov, *Surf sur des volcans en éruption du Kamchatka,* 1996...21

Figure 9, Anatoli Vlassov, *Danseurs de Surfaces,* Maquette scénographie d'Eric Tassel, la Villette, 45min, 2004.....23

Figure 10, Anatoli Vlassov, *Danseurs de Surfaces,* vidéo d'un spectacle à la Villette, 45min, 2004.....23

Figure 11, Anatoli Vlassov, *Surf sur des volcans en érruption du Kamchatka,* Parution dans le Snow Magazine, 1996.....27

Figure 12, Julie Salgues & Anatoli Vlassov, *Les Invisibles,* vidéo d'une performance, 45min, 2004.....29

Figure 15, Julie Salgues & Anatoli Vlassov, *Les Invisibles,* vidéo d'une performance 45min, 2004.....35

Figure 17, Julie Salgues & Anatoli Vlassov, *Programme parfumé par Francis Kurkdjian pour Les Invisibles,* Trois parfums différents, 2004.....37

Figure 19, Julie Salgues & Anatoli Vlassov, *Chorégraphie pour Engins,* vidéo d'un événement chorégraphique, 45 min, 2004, https://vimeo.com/92020997.....41

Figure 20, Julie Salgues & Anatoli Vlassov, *Chorégraphie pour Chasse-neige,* vidéo d'un événement chorégraphique, 40 min, 2006.....43

Figure 21, Anatoli Vlassov, *Lustrabotas Performance,* 45 min, 2012, https://vimeo.com/92020997.....45

Figure 22, Anatoli Vlassov, *Descente Lustrabotas,* Film 6 m 20 min, 2012, https://vimeo.com/103663078.....45

Figure 23, Anatoli Vlassov, *Échecs Lustrabotas,* Film 5 m 45 min, 2012, https://vimeo.com/103682562.....45

Figure 24, Anatoli Vlassov, *Danseurs de Surfaces,* Logo, 2004.....47

Figure 28, Julie Salgues, Philippe Chéhère et Anatoli Vlassov, *Descotch,* Performance, 2005.....57

Figure 30, Anatoli Vlassov avec Tess Vlassov, *Duende,* Film 5 min, 2014, https://vimeo.com/119529440.....59

Figure 31, Anatoli Vlassov avec Tess Vlassov, *Je t'aime,* Film 7 min, 2013.....61

Figure 33, Anatoli Vlassov avec Tess Vlassov, *Viens,* Film 7 min, 2012.....63

Figure 34, Anatoli Vlassov avec Tess Vlassov, *Placenta,* Film 7 min, 2014.....65

Figure 36, Anatoli Vlassov, *OASIS,* Film 8 min, 2014, https://vimeo.com/43173446....67

Figure 38, Anatoli Vlassov, *TOUS,* Spectacle, 10 min, 2012, https://vimeo.com/5475 5274.....69

Figure 41, Anatoli Vlassov, *Rhizome,* Tirage photographique, 42x42cm, 2010.....77

Figure 42, Anatoli Vlassov, *NOUS,* Spectacle, 50 min, 2014, https://vimeo.com/9030 3401.....81

Figure 44, Anatoli Vlassov, *Jeu de Couches,* Performance, 30 min, 2003, https:// vimeo.com/64394156.....93

Figure 45, Anatoli Vlassov, *Purge,* Performance, 30 min, 2003.....93

Figure 47, Anatoli Vlassov, *Masques,* Tirage photographique 29,7x42cm, 2003.....95

Figure 48, Anatoli Vlassov, *Vagues,* Film 6 min, 2009, https://vimeo.com/64396867. 95

Figure 50, Anatoli Vlassov, *Capsule,* Tirage photographique 29,7x42cm, 2011....97

Figure 52, Anatoli Vlassov, L'envers du dehors, Performance spectacle, 50 min, 2012, https://vimeo.com/97750565.....99

Figure 53, Anatoli Vlassov, *VibroDrum de L'envers du dehors,* Performance spectacle, 50 min, 2012, https://vimeo.com/97750565.....101

Figure 54, Anatoli Vlassov, Rideaux de L'envers du dehors, Performance spectacle, 50 min, 2012, https://vimeo.com/97750565.....103

Figure 56, Anatoli Vlassov, *Collisionneur,* Tirage photographique 20x40cm, 2010... 105

Figure 58, Anatoli Vlassov, *Eboueur,* Tirage photographique 20x40cm, 2010.....107

Figure 60, *Adaptation du dispositif médical avec Charles Goyard.....109*

Figure 61, *L'intérieur du Vibrodrum.....111*

Figure 63, Anatoli Vlassov, *π(Pi) sperme,* Papier, sperme, circuit électronique 27x43cm, 2015.....113

Figure 64, Anatoli Vlassov, *π(Pi) urine,* Papier, urine 40x82cm, 2015.....113

Figure 65, Anatoli Vlassov, *Ta main,* Film, 2 min 30, 2010, https://vimeo.com/6439 4017.....115

Figure 66, Anatoli Vlassov, *Tes mains,* Film, 1 min 20, 2011, https://vimeo.com/64390782.....115

Figure 67, Anatoli Vlassov, *Mainifeste,* Film, 12 min 50, 2015, https://vimeo.com/129002973.....115

Figure 69, Anatoli Vlassov, *Tes yeux,* Film, 3 min 30, 2010, https://vimeo.com/64389533.....117

Figure 70, Anatoli Vlassov, *Tess Vlassov dans L'envers du dehors,* Performance spectacle, 50 min, 2012, https://vimeo.com/97750565.....117

Figure 72, Anatoli Vlassov, *Ivan le Fou,* Performance, 30 min, 2013, https://vimeo.com/66799912.....119

Figure 74, Anatoli Vlassov, *Corder,* Performance spectacle, 45 min, 2015, https://vimeo.com/112951417.....121

Figure 76, Anatoli Vlassov, *Extrait d'une partition pour Corder,* Performance spectacle, 45 min, 2015, https://vimeo.com/112951417.....127

Figure 77, *Discussion sur Facebook sur la notion du contemporain,* 2015.....161

Glossaire

Tenser - susciter une relation dynamique, tendre vers la limite d'une notion, réconcilier des antagonismes

Corps - une globalité qui ne se limite pas au corps physique ni à son enveloppe matérielle finie. C'est le corps d'un sujet, corps comme expérience, milieu actif rempli et traversé par des flux énergétiques qui le transforment sans cesse.

Surface - un corps social, tissu de visible et d'invisible dont le maillage est essentiellement déterminé par des représentations collectives toujours questionnables.

Conjugué - une altérité à la fois proche et lointain et avec qui nous nous ressemblons dans notre différence.

Étendue - Une copropriété réunissant sa physicalité et son esprit dans un auto-agencement avec et sans organes. Un système nerveux qui fait circuler ces flux « entre perception et action, émotion et pensée, biologie et psychologie, inné et acquis, etc. Elle invite à ne plus ordonner ces binômes selon une opposition dualiste, mais selon des systèmes de connexions et d'interfaces multiples, mobiles, plastiques et réversibles[1] » avec d'autres corps, les choses, la chair du monde[2].

---

1 *La danse contemporaine, pour une chorégraphie des regards, Entretien avec Serge Laurent. Réalisé par le critique de danse Gérard Mayen, Les spectacles vivants au Centre Pompidou : https:// www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cy6qKg/rk4oAoA*

2 *MERLEAU-PONTY M., Le visible et l'invisible, Editions Poche,1979*

Manifeste - un concept protéiforme, un habitacle vivant, une kinésphère[1] comme un « lieu perméable de flux centrifuges et centripètes, (...) malléable, en continuelle transformation[2]»

Danser - action où tous les mouvements ont une possible place. Il n'y a pas de bon ou de mauvais mouvement. Ils constituent tous ensemble un espace commun partagé, une sorte de fond égalitaire.

---

1 Concept de Rudolf Laban, chorégraphe et théoricien de la danse des années quartantes qui « exprime le volume formé par l'ensemble des points que le corps peut atteindre sans déplacement des appuis au sol » - Des L'espace... Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains, Travail réalisé par Marielle BRUN (2002) dans le cadre du master en Anthropologie de la danse (UFRSTAPS Clermont), cours de L. Louppe sur « l'analyse du mouvement ».

2 SCHWARZT (E.), « Les trames architecturales du mouvement chez Laban », Nouvelles de danses, n° 42-43, Printemps-été 2000.

Bibliographie

ouvrages

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double [1938],* dans les Œuvres complètes, vol IV, Editions Gallimard, 1964

- ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* Publié le 9 septembre 2006 par Simon, excipit. *«La recherche de la fécalité»*

- BAINBRIDGE COHEN, Bonnie, *Sentir, ressentir et agir, l'anatomie experimentale du Body-Mind Centering,* Edition des Nouvelles de danse, 1993

- BERTHOZ, Alain, *Le sens du mouvement,* Editions Odile Jacob, 1997

- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle,* Les presses du réel, 2001,

- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation,* Editions Deenoël, 2009

- DAGOGNET, François, *Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond »,* Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1997

- DE LA BOETIE, Etienne, *Discours de la servitude volontaire,* 1574

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe,* 1972

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2,* Editions de Minuit, 1980

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?,* Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1991

- DELIGNY, Fernand, *Oeuvres,* Editions l'Arachnéen, Paris , 2007

- DELIGNY, Fernand, *Le Croire et le craindre,* Editions Stock, 1978

- DERRIDA, Jacques, *Glas,* 1974

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le danseur des solitudes,* Editions de Minuit, 2006

- FOUCAULT, Michel, *Didier Eribon,* Flammarion, 1991

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Editions Gallimard, 1972

- GENET, Jean, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes,* 1967, réédité en 2013

- GORZ, André, *Métamorphoses du travail, critique de la raison économique,* Editions Galilée, 1988

- GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que l'écosophie ?,* Nouvelles Editions Lignes, 2014

- HERWITT, André, *Choreography : Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement,* 2005

- HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer,* 1866

- LEM, Stanislas, *Solaris,* 1961

- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine,* Editions Contredanse, 2007

- LYOTARD, Jean-François, *Economie Libidinale,* Les éditions de minuit, 1974

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible,* Editions Poche, 1979

- MORIN, Edgar, *Amour, poésie, sagesse,* Edition du seuil, 1997

- MORIN, Edgar, *La méthode, Tome 1. La Nature de la Nature,* Editions du Seuil, 1977

- NANCY, Jean-Luc, *Etre singulier pluriel,* Editions Galilée, 2013

- PERRIN, Jean, *Figures de l'attention,* Editions Les Presses du Réel, 2012

- QUIGNARD, Pascal, *L'Origine de la danse,* Edition Galilée, 2013

- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé,* Editions La fabrique, 2008

- TABEAUD, Martine, HAMEZ, Grégory, *Les métamorphoses du déchet,* Publication de la Sorbonne, 2000

- VAN ROTTERDAM, Erasmus, *Eloge de la folie,* Editions Alia Vox

- ZIZEK, Slavoj, *Organes sans corps, Deleuze et conséquences,* Editions Amsterdam, 2003

- ZUMBIEHL, Frédérique, *Des taureaux dans la tête, (Angel Luis Bienvenida). Cf.* GARCIA LORCA, Frederico *« Théorie et jeu du duende »* 1930, *tard.* BELAMICH, André, Oeuvre complètes, I, op. cit.

revues

- DELIGNY, Fernand, *La Caméra, outil pédagogique,* Vers l'éducation nouvelle, n°97, octobre-novembre 1955 dans Fernand Deligny Oeuvres, Editions l'Arachnéen, Paris, 2007

- Propos recueillis par Bénédicte Ramade, LADERMAN UKELES Mierle, *Les vraies armes de sa révolution,* 02 revue d'art contemporain à trimestriel et gratuite numéro 43, 2007

- MAYEN, Gérard, Entretien avec LAURENT, Serge, *La danse contemporaine, pour une chorégraphie des regards,* Les spectacles vivants au Centre Pompidou : https:// www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cy6qKg/rk4oAoA

- TOMA, Yann, Artistes & Entreprises, *revue de recherche de l'école régionale des Beaux-Arts de Besançon,* co-édition ERBA / ART@FLUX (CERAP - Université Paris 1 - Panthéon - Sorbonne), Editions d'Ailleurs 2011

- SCHWARZT, Elisabeth, *Les trames architecturales du mouvement chez Laban,* Nouvelles de danses, n° 42-43, Printemps-été 2000.

- SERVOS, Norbert, *Danser sa vie, art et danse de 1900 à nos jours,* catalogue d'une exposition « Danser sa vie » présentée à Paris, au centre Pompidou, Musée national d'Art moderne 2011- 2012, commissaires MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma

- MAYEN, Gérard, Entretien avec LAURENT, Serge, *La danse contemporaine, pour une chorégraphie des regards,* Les spectacles vivants au Centre Pompidou : https:// www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cy6qKg/rk4oAoA

sites

- Artiste visuel, vidéaste, photographe, scénographe, dramaturge, et chercheur indépendant, *http://mathieu.mathieu.free.fr*

- BRUCE LEE, Opération Dragon, scène inédite écrite par Bruce Lee, *http://forum.webmartial.com/index.php?topic=2245.0;wap2*

- BOUVIER, Mathieu, *Pour un atlas des figures, http://pourunatlasdesfigures.net/articles/le-figural-derives-a-partir/regard-lateral-et-regard.html*

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS, *http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/tenser? idf=dmfXgXrmXtbgd;str=0*

- *http://www.cnrs.fr/sciencespourtous/abecedaire/pages/EinsteinA.htm*

- Emission FutureMag sur ARTE, mars 2014, *https://www.youtube.com/watch?t=10&v=8BiayzQxTQ*

- GLISSANT, Edouard, *http://www.edouardglissant.fr/relation.html*

- LAUGIER, Sandra, Le care : éthique, genre et société, *http://www.france-universite-numerique.fr/moteur-ressources/notice/view/oai%253Acanal-u.fr%253A5874*

- La danse contemporaine, pour une chorégraphie des regards, Entretien avec LAURENT, Serge. Réalisé par le critique de danse MAYEN,Gérard, Les spectacles vivants au Centre Pompidou, *https:// www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cy6qKg/rk4oAoA*

- *Le CERN, l'Organisation européenne pour la recherche nucléaire : http://home.web.cern.ch/fr/about*

- *http://fr.wikipedia.org/ wiki/Battement_binaural*

- *http://fr.wikipedia.org/wiki/Conjugué*

- *http://fr.wikipedia.org/wiki/Fascia*

- *http://fr.wikipedia.org/wiki/Muscle_tenseur_du_fascia_lata*

- *http://fr.wikipedia.org/wiki/Tenseur*

- *https://www.youtube.com/watch?v=1EvvotxGq4k*



Anatoli Vlassov
3 juin, 12:34 · Paris ·

Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité. Avec ceci, nous n'avons pas encore tout à fait répondu à notre question. Pourquoi le fait de réussir à percevoir les ténèbres qui émanent de l'époque devrait-ils nous intéresser ? L'obscurité serait-elle autre chose qu'une expérience anonyme et par définition impénétrable, quelque chose qui n'est pas dirigé vers nous et qui, par la même, ne nous regarde pas ? Au contraire, le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps.
Giorgio Agamben

J'aime · Commenter · Partager · 9 14 1

Dekkiche Mustapha, Pauline MrSmith, Alexandrine Kirmser et 6 autres personnes aiment ça.

1 partage

Gerard Vidal qu'est-ce que le contemporain? ça donne envie de le lire
3 juin, 12:37 · Je n'aime plus · 1

Gerard Vidal ça libère: on se dit qu'on a le droit de ne rien y comprendre à notre époque avec des énoncés comme ça
3 juin, 12:46 · Je n'aime plus · 1

Anatoli Vlassov oui ça libère et c'est bon, mais je dirais plutot re-chercher à comprendre et à sentir, ré-pondre à l'interpellation de l'inconnue, re-naitre perpetuellement pour pondre l'envers de nos viscères
3 juin, 12:55 · J'aime

Gerard Vidal oui un truc comme ça, mais j'aime qu'on parle du contemporain sous l'angle de son opacité plutôt que de l'aspect de lisibilité. après bien sur, on n'est pas inerte face à ça, heureusement.
3 juin, 13:13 · J'aime

Anatoli Vlassov Moi je préfère les deux opacité - lisibilité font partie pour moi de la même chose ! je les vois juste comme une relation dynamique, un scintillement entre visible et non, apparition et disparition, un vacillement de vas et viens... je vais je vais et je viens ... et je NE me retiens
3 juin, 13:32 · J'aime · 1

Nadia Ouazene C'est hyper interessant de (tenter de) définir le Contemporain ^^
3 juin, 14:46 · J'aime

Nadia Ouazene Anatoli j'adore ton esprit..
3 juin, 14:52 · Je n'aime plus · 1

Anatoli Vlassov merci chAIR
3 juin, 14:53 · J'aime · 1

Anatoly Vlasov La citation de Gioigio Agamben au sujet d'un contemporain est une repetition prise de son livre "Homo Sacer" ou en explicant le pouvoir souverain Agamben y oppose une inclusion et une exclusion. Pour executer un pouvoir souverain il faut que le souverain s'exclure de l'ordre etablis par lui meme. Autrement ca ne marche pas. La meme opposition est utilisee par lui pour la langue et maintenant pour la notion d'un contemporain. Donc, pour etre un contemporain il faut qu'il s'exclure des lumieres de son sciecle pour percevoir les tenebres.
4 juin, 14:25 · J'aime

Dekkiche Mustapha C est effectivement très très Heideggerien . Demande a Eric
4 juin, 19:09 · J'aime

Dekkiche Mustapha Ou Serge
4 juin, 19:10 · J'aime

Anatoli Vlassov marre des oppostions, marre des exclusions, envie des relations antagonistiquement dynamiques
5 juin, 01:01 · J'aime

Dekkiche Mustapha Ah la t es hegeliano vlassovien
5 juin, 02:16 · Je n'aime plus · 1

Anatoli Vlassov radicantien... celui qui fait pousser ses références au fur et à mesure qu'il avance... ça rime d'ailleurs
5 juin, 11:05 · Modifié · J'aime

Écrire un commentaire...

Discussion sur Facebook sur la notion du contemporain (2015)

Article dans Le Monde, 14 aout 2009
Faite à l'Abbaye de Royaumont.

Anatoli Vlassov : les projets fous d'un chorégraphe

Après des études de sociologie à Moscou au début des années 1990, puis de gestion à Paris, Anatoli Vlassov (35 ans) découvre la danse et l'improvisation avec l'Américain Steve Paxton. Avec neuf créations chorégra- phiques à son actif depuis 2003, l'artiste, qui vit à Paris, met en place un nouveau projet d'exploration du corps, en liaison avec les technologies médicales.

Il compte avaler une caméra-capsule endoscopique pour visualiser en direct, pendant le spectacle, les mouvements internes du corps. Un nouveau pari que prend cet as des sports de glisse, spécialiste des opérations décalées. En 1996, il a ainsi piloté un festival de planche à voile, avec rave en soirée dans une centrale nucléaire inachevée de Crimée. Un an plus tard, il rassemble des surfeurs sur les pentes des volcans du Kamtchatka, en Sibérie. Pour produire ces événements, il collabore avec la Communauté européenne aux projets de démantèlement des sous-marins nucléaires russes. Puis il met en scène, avec Julie Salgues, l'armada des engins de la propreté de Paris pour le festival Paris Quartier d'été 2004. En 2006, le chorégraphe renouvelle l'affaire avec les chasse- neige de Montréal. Il aura, en 2010, vécu autant en France qu'en Russie.

BIOs des principaux collaborateurs

ANATOLI VLASSOV, chorégraphe, plasticien et vidéaste

Né en 1973 à Moscou, Anatoli Vlassov est danseur, chorégraphe, plasticien et vidéaste avec une double culture franco-russe et un parcours composite. Il est titulaire d'une maîtrise en sociologie (GAU Moscou), un Master of Business Administration (ISG Paris) et a bénéficié de formations chorégraphiques professionnelles comme Transforme à Royaumont, EX.E.R.CE (troisième module) au CCN de Montpellier et DanceWEB Impulstanz à Vienne. Aujourd'hui il suit un Master 2 en «Arts de l'image & du vivant» à Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Depuis 2003, sa compagnie ID-Core gravite autour de trois pôles: Dans Danser la surface, il crée des chorégraphies en injectant la danse dans des corps de métier spécifiques. Avec la complicité de Julie Salgues, il chorégraphie un groupe d'éboueurs en France, de cols bleus au Canada et de cireurs de chaussure en Bolivie (Festival Paris Quartier d'Eté en 2004, Nuit Blanche à Paris en 2004, Nuit Blanche à Montréal en 2006 et Nuit Blanche à La Paz en 2012 - https://vimeo.com/75377066). Dans le second pôle, Danser le conjugué, il travaille dans le milieu du handicap depuis 2007 et, avec neuf performeurs autistes, crée des pièces comme TOUS pour le concours Danse élargie 2012 au Théâtre de la Ville de Paris (parmi les six finalistes) et NOUS pour le festival de danse à Paris Faits d'hivers 2014 (https://vimeo.com/90303401). Dans le dernier pôle, Danser l'étendue, il est question des limites du corps dansant. Dans L'envers du dehors, par exemple, il danse avec une caméra endoscopique sans fil PillCam (le festival Score à Tanzquartier à Vienne et Vinzavod à Moscou en 2012, le festival Artdanthé à Paris en 2013 https://vimeo.com/59439831). CORDER, son dernier projet où la voix étend le geste dansant, fait partie de ce volet (programmation au Plastique Danse Flore fin septembre 2015 https://vimeo.com/112951417).

BERNARD FILOCHE, médecin

Médecin avec l'équipe des ingénieurs de Given Imaging (notre partenaire industriel pour des capsules endoscopiques PillCam) Né en 1945. Professeur d'hépato gastro entérologie à la Faculté Libre de Médecine de Lille. Chef de service de pathologie digestive à l'hôpital Saint Philibert. Spécialiste de la recherche en endoscopie gastrique, il écrit de nombreux articles dans des revues internationales et prononce des conférences sur le sujet. Il est par ailleurs titulaire d'un diplôme de Yoga.

MATHIEU BOUVIER, plasticien, vidéaste et chercheur

Né en 1973, vit et travaille à Montreuil sous bois. Diplômé des écoles des beaux-arts de Saint-Etienne, de Lyon, et du Fresnoy, studio national des arts contemporains, Mathieu Bouvier est un artiste visuel tantôt plasticien, vidéaste, photographe, scénographe, et chercheur indépendant. Entres autres expositions et festivals, son travail artistique a été montré au Lieu unique à Nantes, au Fresnoy à Tourcoing, à la Galerie du Dourven en Côtes d'Armor, à La BF 15 à Lyon, et dans divers centres ou écoles d'art, où il intervient comme artiste invité. Une fréquentation assidue de la danse contemporaine, d'abord en tant que vidéaste, puis comme scénographe, oriente peu à peu son travail artistique et de recherche théorique vers la notion de « figure », ce trope qui opère des conversions signifiantes entre le corps, l'image et le langage. site internet : http://mathieu.mathieu.free.fr

DMITRI KOURLIANDSKI, Compositeur interprète

Né en 1976 à Moscou, Dmitri Kourliandski fait ses études au Conservatoire de sa ville et s'y perfectionne auprès de Leonid Bobylev. En 2003, il remporte le Grand Prix du concours international Gaudeamus (Pays-Bas). Invité du Berliner Künstlerprogramm en 2008 (artiste résident du DAAD), il est compositeur en résidence auprès de l'Ensemble français 2e2m en 2010. Sa musique est régulièrement jouée dans des concerts et des festivals en Russie, en CIS, Allemagne (Donaueschingen, MaerzMusik, Dresden Festival, Schleswig-Holstein), Italie (Biennale de Venise, Transart), Pays-Bas (Gaudeamus), Belgique (Music@venture), Suisse (Archipel), Grande-Bretagne (Huddersfield), Autriche (Aspekte, Klangspuren), France, Finlande (Musica Nova, Time of Music), Pologne (Warsaw Autumn), Grèce (Hellenic Festival), Serbie, Canada, Argentine, Japon. Dmitri Kourliandski a travaillé avec des chefs d'orchestre tels que Teodor Currentzis, Reinbert de Leeuw, Roland Kluttig, Zsolt Nagy, Jurjen Hempel, Giorgio Bernasconi entre autres. Ses compositions ont été jouées par de nombreux orchestres en Russie et par de nombreux ensembles européens (2E2M, KlangForum Wien, ASKO et Schönberg Ensembles, Intercontemporain, Contrechamps, KNM, Aleph, Slagwerkgroep den Haag, Champ d'action, Intégrales, Kairos quartet entre autres).

JULIE SALGUES, assistante à la chorégraphie

Julie Salgues suit sa formation en danse contemporaine au CNSMD de Lyon. Elle travaille ensuite avec plusieurs chorégraphes dont Dominique Brun, Brice Leroux, Laure Bonicel, Nathalie Collantes, Odile Duboc, Myriam Gourfink et Anatoli Vlassov. Elle co-écrit, avec Nathalie Collantes, le livre pour enfants «On danse ?» (Éditions Autrement) et crée «Une danseuse dans la bibliothèque». En 2003, elle crée un solo, J'aurais aimé être Vincent Cassel, au festival Les printemps à Lausanne. Elle organise, en collaboration avec Philippe Chéhère et Anatoli Vlassov, des ateliers de danse à l'hôpital de la Salpêtrière. Elle conçoit également, pour différentes structures (théâtre, festival…), des Ateliers du Regard qui questionnent la pratique du spectateur. Elle cosigne avec Anatoli Vlassov plusieurs projets avec la participation d'éboueurs professionnels.

CHARLES GOYARD, artiste développeur et interprète musical

Échappé d'une filiale d'Orange (streaming vidéo sur mobile, haute disponibilité), j'applique depuis 2008 en tant qu'accessoiriste les techniques numériques au spectacle vivant et aux arts plastiques : développement électronique sur mesure, détournement d'objets existants, programmation interactive temps réel. De collaborations pérennes dans le spectacle (compagnie 14:20, Vibrations et Notte ; Prue Lang, un réseau translucide ; Etienne Saglio, le soir des monstres, l'exposition magique) en rencontres dans le design (Cécile Planchais, salon de musique du MIM de Bruxelles ; Matthieu Briand ; Laurent Mareschal ; Ugly Design), j'enrichis mon répertoire des outils et des méthodes de chacun.

Texte d'un philosophe russe Smulyansky AE, spécialiste de Lacan, sur la Chorégraphie pour Engins

Tendresse à la pelle: Au-delà de l'hédonisme industrielle.

Sur les artères de la ville il ya des gens de la scène des pièces de danse autour de la machine responsable du nettoyage de la rue - tous leurs mouvements, ils expriment l'admiration de la technologie brute, flirtant avec elle et son encourageant à faire de même. Il est clair qu'ils ne sont pas tentés par les beaux contours des objets et battu l'harmonie qu'ils incarnent. Dans un tel cas, il devrait être intéressant, pour quels motifs peuvent ressentir une forme d'art?

Le thème éculé de la relation de l'individu avec la technologie sont maintenant intéressés seulement les excès dans lequel l'individu est en quelque sorte lui permet d'être mal à l'aise, et ne répond pas à ses «besoins» soi-disant. Ces incohérences attirent l'attention car il est devenu une fonction de la directive de pratique: chaque dispositif doit être noté que «la compréhension des besoins individuels» - vous avez besoin de parler sans aucune condamnation, décrivant un fait culturel. Par exemple, toutes les surfaces des véhicules individuels sont entrés en ligne avec la dimension anthropomorphique: nombre fauve à l'intérieur du corps, un organisme externe - à l'œil. De la machine est prévu pour compléter la volonté d'anticiper toutes les intentions du conducteur, y compris les tropismes corporelles les plus imprévisibles et mineurs: même secousses maladroit, armer néanmoins de trouver un levier ou un bouton, où ils sont à la recherche de. Bien que les voitures et sont spacieuses, la région elle-même est émis par les écoute en même temps comprimé, en éliminant les effets néfastes des réactions imprévisibles - afin que la voiture montre qu'il «sait» besoins humains, y compris la façon dont un tel aspect irrationnel, qui ne connaît pas l'utilisateur.

Tous ces faits anthropomorphisation dispositifs de consommation sont bien connus et sont faits largement connus conclusions critiques, faisant écho à l'autre dans les mêmes termes. Ainsi, l'éthique de l'aile traditionaliste témoigne une préoccupation obsessionnelle sur le retrait de l'objet de l'unité avec «début naturel», oubliant leurs «propres sources». Le sujet de «perdre le contact» avec l'environnement naturel qui a donné naissance à son corps physique, et il est lourd, comme nous sommes assurés, les conséquences les plus désastreuses.

Zabyvshem histoire de compassion sur ses racines l'individu se répète encore et encore. Mais si vous parlez de la «oublié» en gardant devant les yeux d'une voiture confortable, il peut être considéré que l'utilisation de celui-ci est oublié est pas vrai coexistence avec la nature, mais, au contraire, la réalité qui est la matrice de toute la technique - la réalité industrielle. Dernière même évincés dans la preuve visible de son existence: dans la révélation des formes industrielles, encadrant l'espace de vie. Les villes modernes sont disposés de sorte que leurs corps prononcées soutien de la vie à l'extérieur et forment une zone spéciale, la perception de ce qui nécessite plus d'endurance que la contemplation décorer la ville et les zones centrales de l'enceinte du musée. Que des balades en voiture à la périphérie de l'espace urbain - la façon dont il va chez les usines, magasins, embranchements ferroviaires, plates-formes et ont commencé à la réparation, et parfois abandonnés à la moitié des bâtiments. Santé précaire remplacé structures sublimement terrifiantes,

mais dans l'individu confortablement à côté du corps de sa voiture n'a pas vu - paysage industriel n'a pas été inquiet, il ne savait pas l'ancêtre du mécanisme délicat, qui porte maintenant ses désirs.

Il convient de souligner que dans cette méconnaissance est le plus intéressé est pas le sujet, mais le mécanisme. Machine tolère l'individu est pas afin de le séduire et lui faire mépriser «l'environnement», mais, au contraire, de devenir le plus notable. Elle est la propriétaire du fast-talk exclusivement à le distraire des circonstances de son origine des bâtiments industriels géants, de la cour de l'usine - des endroits où tout le monde ne ose passer la nuit parce qu'ils ont peur de pas moins de cimetières et les morgues.

Parce que, au lieu de rappeler sa généalogie, gardant ainsi la tension de l'individu, la voiture semblant sujet identique, en frottant sa confiance. Et il mimicric tentatives couronnées de succès - si par cet utilisateur et «clôturées», si juste ce qui est industrielle dans toute sa réalité terrifiante. L'utilisation des mécanismes se déroule sans oublier que la «nature», qui deuil constamment les défenseurs idéologiques du «naturel naturel», mais, au contraire, le caractère naturel du paysage industriel de protomatière dont le mécanisme est né.

Parce que le sort de l'objet de la cohabitation avec la nature technique de radicalement atténuées. Si premières voitures portaient le cachet de la «race» et de ses contours angulaires trahi sa propre origine industrielle, la machine actuelle tout genre d'essayer de renier cette origine. Le mécanisme dans sa souplesse et la douceur imite idéales naturel, mais pas à cause de la rivalité idéologique, et alors seulement pour enterrer dans l'oubli de leur famille, dont il a honte.

Du point de vue de la critique trivial de la société de consommation présente une situation binaire, brisant à deux alternatives - soit impuissante appel pour l'abandon des êtres «contre nature», ou de la poursuite du développement de la coexistence à l'aise avec la technologie. Mais est biaisée polarité trouver un moyen dans lequel la sensualité du sujet au moment n'a pas envoyé, même si un certain nombre d'expériences et encourage cette voie départ. Ceci est la façon dont la sacralisation de l'industrie, où les installations industrielles, le plus frappant, sont au cœur du sujet.

Pour suivre cette voie, vers les danseurs, démontrant esthétiques machines de la rue de l'admiration. Tout d'abord, ces dispositifs sont frappantes leur nonanthropomorphic; Contrairement à une voiture, de tels mécanismes non seulement ne pas hésiter sur son origine, mais si mettre sur l'écran. La vérité de leur naissance, le lieu même d'où ils viennent, ils ne sont pas cachés et exposé indépendamment du fait qu'ils travaillent dans les zones industrielles, ou dans la ville. Alors qu'ils sont certainement «fonctionnelle» - et dans un sens beaucoup plus large qu'une

voiture de prestige - mais il est dans leur attitude de «fonctionnalité» est extrêmement difficile de dire: un but utile cacher complètement la vue impressionnante que ces dispositifs sont connus pour, et en raison de laquelle même les détails la réalisation de l'objectif de la machine, regardez effrayant et absurde. Donc, la question ne peut pas parler seulement telle machine «avantages», «favorise une existence plus confortable», etc. At-elle fait quelque chose comme ça, mais pas parce que obéissant à la volonté humaine, mais seulement parce que d'un accident. Vous pouvez demander le sujet à moment inattendu - un enfant, à la fin - que ce soit par l'impréparation de supposer que ces dispositions «servir l'intérêt public?» La réponse est assez évidente - le très bon sens dicte que seulement un coup de chance provoque ces gueule de faire quelque chose pour la personne, de ne pas détruire son espace habituel. Mais voilà ce qui les rend imprégnés d'un sentiment spécial, se demandant: que leur assure l'obéissance? Et, puisque la question reste sans réponse, il n'y a rien dès que les testant gratitude infinie.

Ces machines sont totalement étrangère à l'organisme humain, mais précisément parce qu'ils évoquent une sorte de plaisir sacré. Dans cette situation, pas une machine rapide parler le corps humain, mais, au contraire, ces derniers se sacrifie, il prend un risque en ce qui concerne le corps mécanique - pas pour la dernière, bien sûr, mais uniquement pour engager les ressources du sacré qui attendent juste pour la réalisation de la raison. Lanceurs plus âgés avec laquelle l'individu cherche à se décharger à travers vostorganie sacré, ne sont plus valables; extatique sur les valeurs traditionnelles ne sont plus possible. Mais il est impossible en raison de l'appauvrissement de la nature humaine, mais plutôt parce qu'elle est à la recherche dans le sacré est pas seulement des biens et des valeurs (qui sont tous de la culture traditionnelle, elle dit maintenant, course à pied), mais, au contraire, que pourrait offrir le meilleur sensations intenses. Et ces sentiments si elles veulent obtenir de la puissance doit toujours être ambiguë - peur et le rejet en eux plus que l'amour et l'approbation inconditionnelle, qui connaît actuellement des «individus culturels» par rapport à leurs propres valeurs.

Le fait que les machines travaillent pour la communauté est vraiment sacré, il prouve le fait que dans l'état normal inutileme nt eux d'essayer de rester loin. Selon la description etnoantropologov tellement sacré et travaille dans la communauté - les non-initiés sans rappels et interdictions contourner les sites et installations sacrés. Dans l'état d'esprit normal les signes de l'acte sacré sur les sens trop gênant - ils sont insupportables pour l'individu. Mais il arrive un moment pour la sublimation extatique, et tout change. Machine épouvantable, semblable à rêver cauchemar (en fait, pas si rares rêves dans lesquels ces mécanismes sont à la poursuite d'un homme), est l'objet de l'extase. La jeune fille pressa sa joue à la rude labeur ternie par une pelle mécanique chasse-neige; un groupe de jeunes gens obtantsovyvayuschaya pelle et en étendant ses mains dans un élan de convivialité ...

Ne croyez pas que leurs actions sont typiques du ritualisme de subsistance tribale. Intention rituel primitif est généralement sous forme réfrigérée de vénération externe, l'éducation sert plus de sentiments sociaux, plutôt que de préparer le terrain de la passion transcendante. Au contraire, l'individu moderne, est tombé en amour avec la brutale technique met en oeuvre beaucoup plus ancienne, l'étape la plus archaïque de culte, où le sacré est pas encore exploité la mécanique de répétition et non chargé sur la collecte de travail en dehors de la communauté - la tribu unie problème et non pas sociale, mais seulement un mélange de peur et admiration pour l'objet. Et fonctionnalités utiles du rituel en tant que pratique de fixation abstraite elle-même est alimenté aux réserves

d’énergie qui ont été accumulés au cours de la période de coexistence avec le nu sacré - l’énergie produite à partir de l’ambivalence, ils affectent la bipolarité locale.

En soi, l’aversion attrayante causé par les machines de travail conduit au fait que, au plus haut point qu’ils deviennent des objets d’une étrange tendresse. Machines de danse est non seulement de rendre hommage - ils se baignent littéralement dans la libido humaine. La peur les transforme confiance, mais celui qui est sur le bord - il ne bercent pas l’objet, mais, au contraire, agit sur lui budorazhasche - une fiducie que chaque seconde peut être dupe, et cette circonstance est la confiance extrêmement vivifiant. Non seulement furieux, mais juste même tombé dans un état de mécanisme actif ne vaut rien, et pousser pour écraser une créature anthropomorphe accrochait à lui partout. Mais rien de tel ne se passe - Machines sont délicates, gardez vos distances et maladroit diligence dérouler, chiffres dociles de la danse, qui a impliqué. L’obéissance est la plus précieuse qui menace de rompre à chaque seconde, et il ne faut pas oublier - la machine est domestiqué, mais seulement se comporter de cette manière volontairement. Il est en cela indique un délice de danse exprimant à la démission inattendue de ce que des mécanismes bruts montrent. Seulement de cette façon, avec une admiration né des craintes non confirmées, et vous pouvez prendre le travail «utile et tous les jours» qu’ils exercent.

Smulyansky AE