



HAL
open science

La notion de l'identité dans la création chorégraphique contemporaine : une étude de cas à partir du projet EgoDocument du collectif K-LI-P

Dyala Ghanam

► To cite this version:

Dyala Ghanam. La notion de l'identité dans la création chorégraphique contemporaine : une étude de cas à partir du projet EgoDocument du collectif K-LI-P. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03435929

HAL Id: dumas-03435929

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03435929>

Submitted on 19 Nov 2021

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.

**La notion de l'identité dans la création
chorégraphique contemporaine : Une étude de cas à partir du projet
EGODOCUMENT du COLLECTIF K-LI-P**



GHANAM

Dyala

UFR - LLASIC

Rapport de recherche de Master 1 - 16 crédits - Soutenance le 23/06/2021

Parcours : Création artistique – Arts de la scène

Sous la direction de Martin GIVORS

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma gratitude.

Je tiens à remercier les membres du jury Mme Gretchen Schiller et M. Martin Givors pour leur présence, pour leur lecture attentive ainsi que pour les remarques qu'ils m'adresseront lors de cette soutenance afin d'améliorer mon travail.

Je remercie mon directeur de recherches M. Martin Givors, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

J'adresse mes sincères remerciements à tous les professeurs, intervenants et toutes les personnes qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions et ma recherche.

Une sincère gratitude aux artistes de la COLLECTIF K-LI-P, la chorégraphe Christel Brink Przygodda et le plasticien Philippe Veyrunes de m'avoir ouvert chaleureusement la porte de chez eux, de m'avoir guidée et encouragée tout au long de cette recherche.

Je remercie également ma chère amie Claire Fondain pour le temps qu'elle a consacré pour relire ce travail. Et ma meilleure amie de tous les jours, ma mère, pour son encouragement et support physique et moral.

Enfin, je voudrais exprimer mon plein soutien à tous les professionnels du secteur culturel qui sont chaque jour confrontés aux difficultés à travailler pendant cette crise sanitaire. Leur détermination à poursuivre à créer pour le bien de l'humanité est admirable.

Table des Matières

Introduction	7
Partie I : Fiches de lecture	13
1. L'identité narrative aux sciences sociales	14
1.1. Avant-propos de Johann Michel	14
1.2. L'identité narrative Ricœurienne	15
1.3. Universaliser l'identité narrative ricœurienne	16
1.4. L'identité narrative dans d'autres narratologies savantes	18
2. Le corps migrant	21
2.1. Inbetween dance cultures de Guy Cools	22
2.2. Avancer et reculer : un corps migrant	23
2.3. Le débat de théorie critique sur la notion de l'identité	24
2.4. Les différents genres des identités	25
3. L'identité subjective de Virginie Valentin	29
3.1. Emotion, narration et subjectivité	29
3.2. D'un affect primitif à un effet émotionnel	30
3.3. La place des émotions dans le processus artistique	32
4. « L'artiste comme ethnographe » de Hal Foster	34
4.1. Une Vision ethnographique de l'art	34
4.2. Une notion quasi-anthropologique	35
4.3. Une envie d'ethnographe partagée	36
5. Ecrire sur les répétitions	36
5.1. Le développement de Rehearsal studies par Gay McAULEY	37
5.2. Des observations introductives	38
Partie II : Les études de cas	40
Avant-propos	41
1. Le projet EGODOCUMENT du COLLECTIF K-LI-P	41
1.1. Présentation générale des projets	41
1.2. Les éléments constitutifs d'EGODOCUMENT	46
1.2.1. Des récits personnels	47
1.2.2. Les ateliers chorégraphiques et la chorégraphie	48
1.2.3. Les textes – matériaux	53

1.2.4. Outils artistiques – Installation	54
1.3. Modèles de participation et lieux de travail	56
1.3.1. La participation et les participants	57
1.3.2. Les lieux de travail	60
2. Franchir la nuit de Rachid Ouramedane	61
2.1. Présentation générale de Franchir la nuit	61
2.2. Pratique corporelle et chorégraphique	62
2.3. Un projet artistique participatif	64
2.4. Le spectacle et l’approche de travail	66
2.5. Un regard critique	67
3. Entropic Now de Christophe Haleb	68
3.1. Présentation générale d’Entropic Now	69
3.2. Le processus de travail	70
3.3. La représentation à LUX	72
3.4. Le travail cinématographique	73
Conclusion	76
Bibliographie	78
Table des illustrations	86
Table des annexes	87

INTRODUCTION

L'identité est bien un énoncé performatif.
L'affirmation du nom suffit à faire exister
la chose¹

Cette recherche mène une réflexion autour des processus de créations dans un contexte de dialogue entre corps, éléments visuels et expériences individuelles d'exil et de migration. A partir d'une observation du COLLECTIF K-LI-P, nous distinguons deux aspects de création entre le travail du corps de la chorégraphe allemande Christel Brink Przygodda et le travail visuel du plasticien français Philippe Veyrunes. Dans leur projet *EGODOCUMENT*, mené avec des personnes en migration en France et en Allemagne, les artistes interrogent la notion de notre identité en essayant de répondre à la question : « qui sommes-nous ? ». Cette notion n'est pas, pour la chorégraphe Christel Brink Przygodda « qu'est-ce que tu deviens ? »². Cet enjeu de l'identité provient d'un intérêt personnel en tant que Syrienne vivant en France à définir mon identité, en se retrouvant dans une culture entre deux ; et en tant que participante depuis 2017 aux projets de performance installation du K-LI-P³.

Notre identité vient de nos expériences vécues, de nos quotidiens et de nos souvenirs accumulés. Quand l'univers artistique de l'artiste est largement construit autour de son identité, il cherche à transformer ces éléments de la vie et ce récit du soi, à travers une variété de médiums pour en faire une œuvre d'art ou un événement artistique partagé au spectateur. Cela provient d'un certain engagement ou d'une raison qui peut être personnelle ou même parfois politique et qui reflète cette identité dans son actualité. L'élément de l'autobiographie cherche parfois à mettre davantage en jeu l'émotion mais a aussi pour but d'apporter des témoignages et de faire vivre des souvenirs personnels et expériences vécues, de librement exprimer ses sentiments ou bien d'exposer et partager une réalité quelconque.

Les questions posées dans les sciences humaines et par les artistes sont les mêmes, mais elles sont déplacées. Dans la danse, ces questions se retrouvent dans les

1 LAPLANTINE, François, *Je, nous et les autres*, Le Pommier, Paris, 2010. p. 21.

2 Entretien avec Christel Brink Przygodda, Annexes n°1 p. 92 du rapport.

3 L'appellation K-LI-P ou COLLECTIF sera utilisée au lieu de (COLLECTIF K-LI-P).
L'utilisation de la majuscule est un choix des artistes.

mouvements du corps, c'est une séquence qui entraîne des questions. Dans la chorégraphie, c'est le mouvement du corps qui devient un questionnement posé aux spectateurs. Pour la chorégraphe, danseuse et plasticienne allemande Christel Brink Przygodda, il était assez important d'associer « le mouvement et la personne à un espace architectural, que ça soit dans la nature ou dans l'urbaine »⁴ et d'« écrire [...] autour d'un corps »⁵. Dans le cas de la chorégraphe, elle se penchait sur son propre corps, avant d'inviter d'autres corps sur scène. Ces interprétations autobiographiques possèdent en elles une singularité qui affirme une identité réelle. Cela met en scène la notion même de l'identité qui nous conduit tout au long du projet *EGODOCUMENT*⁶. Mais au moment où on a choisi de parler de notre propre vie, on choisit de réaliser un pacte avec nos spectateurs ou lecteurs, où Philippe Lejeune, a défini l'autobiographie comme :

Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.⁷

En questionnant donc notre identité nous questionnons notre société et nos relations humaines, mais c'est aussi le reflet de nos propres histoires, nos fondements et notre mémoire. Pour certaines personnes, il s'agit du périple de leur vie, dans lequel s'est formée leur identité ; ce qui renvoie l'image de qui nous sommes, face à nous-même et aux autres. En travaillant et collaborant à proximité des artistes du collectif, je peux constater la présence de cet élément autobiographique et cette projection de soi. Puisque ce travail est relié à une expérience réelle et il faut sentir cette expérience au réel, il y a « un processus qui rend la personne une personne, et ne pas une transposition à quelque part »⁸ selon Christel Brink Przygodda. De se raconter ou même inviter, dans son univers, l'autre à se raconter et à témoigner de la présence de son identité, cela nous renvoie à ce que le philosophe Paul Ricoeur appelle une « identité narrative »⁹, non pas dans le sens épistémologique mais dans « son application directe aux sciences sociales

4 Entretien avec Christel Brink Przygodda, Annexe n°1 p. 89 du rapport.

5 *Ibid.*, p. 90.

6 BÜHLER, Kathleen, « Ego Document est le concept générique qui désigne tout type de témoignage personnel autobiographique. L'autobiographie est plus qu'un autoportrait : elle porte un regard rétrospectif et met en scène la quête d'identité individuelle comme le ferait un processus narratif ou documentaire. », Kunstmuseum, Bern, 2009.

7 LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Editions du seuil, Paris, 1975. p. 14.

8 Entretien avec Christel Brink Przygodda, Annexe n°1 p. 94 du rapport.

9 RICOEUR, Paul, « L'identité narrative », *Esprit*, n°140-141, 1988.

»¹⁰, ce qui permet d'avoir des « modes de narrations hétérodoxes »¹¹. Un mélange de plusieurs genres de représentation de soi, qui donne une ouverture vers une pratique artistique plus capable à interroger notre vivre ensemble. Une pratique que les artistes de K-LI-P visent à appliquer dans leur travail, en confrontant deux univers artistiques, chorégraphique et plastique, à travers des éléments premiers qu'ils rencontrent, ils représentent des récits des corps migrants, une représentation qui aboutit, au fur et à mesure, à une transformation.

Le dramaturge Guy Cools a parlé de ce corps migrant qu'il a mis en relief dans son ouvrage, *In between dance cultures*¹², référence culturelle académique sur l'importance de la notion de l'identité, et ce qui amène à penser la transformation culturelle vers une pratique artistique plus prouvée avec un contexte social. À ce propos, surgit un concept auquel K-LI-P se relie, qui est le concept d'hybridité, développé par le chercheur en *cultural studies* Homi K. Bhabha, et auquel il associe une théorie sociolinguistique postcoloniale de l'identité, celle du « tiers-espace »¹³. Là où les termes hybridité et différence culturelle (et non pas diversité culturelle) fragmentent l'identité et en font une forme complexe d'intersection et de négociation entre des espaces spatiaux, des temps historiques et de multiples sites personnels, il explique :

En m'appuyant sur le concept de différence culturelle, j'essaie d'occuper cette position liminale, cet espace productif où la culture est produite comme différence, dans un esprit de différence [otherness] ou d'altérité [alterity].¹⁴

Le critique d'art Hal Foster portait quelques réserves sur cette altérité, notamment sur la façon dont les artistes la représentaient à travers leurs productions artistiques. Il mettait en garde sur le danger pour l'artiste de parler à la place de l'autre, et ajoute qu'« une telle réflexivité a grandement perturbé les hypothèses réfléchies sur les positionnements du sujet »¹⁵. Un positionnement que K-LI-P essaie de proclamer en proposant une situation de partage avec l'autre et non pas une représentation théâtrale.

10 MICHEL, Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales*, n° XLI-125, 2003, pp.125-142. [en ligne] < <https://doi.org/10.4000/ress.562> > Consulté le 15 avril 2021. p. 125

11 *Ibid.* p. 141.

12 COOLS, Guy, *In between dance cultures : On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan*, Valiz, Amsterdam, 2015.

13 BHABHA, Homi K., et Rutherford, Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, 2006/3, n° 26, pp.95-107. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/mult.026.0095> > consulté le 20 mars 2021.

14 *Ibid.*

15 « Such reflexivity has done much to disturb reflex assumptions about subject positions », FOSTER,

De la notion de l'identité de soi et de la manière de laisser l'autre se raconter ou se raconter soi-même, nous revenons toujours au thème de l'autobiographie. À travers cette double transformation, entre image et réel, en intégrant la narration, nous interrogeons le réel et nous pouvons se retrouver « dans le passé mais aussi dans le présent ou dans le futur »¹⁶ comme l'explique la chorégraphe Christel Brink Przygodda. On peut ainsi s'interroger : comment le COLLECTIF K-LI-P élabore-t-il des ego documents de personnes ayant une expérience migratoire (des corps migrants) au moyen de pratiques chorégraphiques et plastiques ?

Pour répondre à cette question, je vais développer l'analyse, la construction et le processus de création de ces séries d'*EGODOCUMENT* en m'appuyant sur une méthodologie d'étude de terrain effectuée pendant quatre mois. Je prends également en considération mon propre vécu et expérience personnelle lors de mes participations dans les différents processus de travail de K-LI-P depuis 2017. J'aborderai cette partie par le biais de deux perspectives et deux voix qui s'entremêlent, une contextuelle et objective et une plus subjective, du fait de ma propre participation au projet. Il y a un certain avantage à être près du sujet de notre observation, cela est certain, cependant la fondatrice des *rehearsal studies* Gay McAULEY a exprimé que :

Écrire sur les répétitions nécessite donc de naviguer sur une ligne fine entre trahir les confidences en racontant trop et ne pas s'engager dans la réalité de la pratique en racontant trop peu.¹⁷

Par contre, le fait de s'engager si profondément dans la pratique conduit à en raconter trop peu. En tissant alors entre ces deux voix, nous découvrirons ensemble le processus de construction de ces egodocuments. Nous allons à travers les séries d'*EGODOCUMENT* de K-LI-P, construire une image de soi, mais aussi une perception de la personne en tant qu'individu à part entière. Nous percevons plusieurs individualités qui interviennent avec leurs différents témoignages, leurs corps en mouvement, dans une durée déterminée et dans un espace plastique ; ce qui nous amène

Hal, « The Artist as Ethnographer? » In: Marcus G. E. ed., MYERS Fred R. ed. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 304. [Notre traduction].

16 Entretien avec Christel Brink Przygodda, Annexe n°1 p. 95 du rapport.

17 « Writing about rehearsal, thus, requires navigation of a fine line between betraying confidences by telling too much and failing to engage with the reality of the practice by telling too little », McAULEY, Gay, *Not Magic but Work: an ethnographic account of rehearsal process*, UK, Manchester University Press, 2015. p. 8. [Notre traduction].

à une fiction de soi-même dans la création, à travers l'image et la vidéo, où nous percevons, écrivait l'anthropologue François Laplantine, « d'un côté la forme et de l'autre côté le fond. D'un côté l'imagination et la fiction, de l'autre la réalité des faits »¹⁸. Un croisement entre l'égo document et la narration fictive, construit à partir du réel ou la mémoire du réel et qui interroge les thématiques posées.

Dans un premier temps nous décèlerons l'aspect performatif, mené par la chorégraphe Christel Brink Przygodda, présenté à travers un travail du corps qui part de l'improvisation vers une construction des partitions. Nous découvrirons également l'approche proposée de la danse, que je vais détailler dans les études de cas. Ce travail est basé sur une mise en scène de sa propre existence, tout en intégrant des partitions individuelles et collectives dans un déroulement global. La création se fait en donnant la liberté aux interprètes d'être dans l'espace et de choisir leur propre chemin. D'une certaine manière il s'agit aussi d'accomplir une tâche ou une traversée mais en allant toujours en avant, en prenant, néanmoins, l'élément de l'espace en compte. En prenant conscience de soi et en prenant sa place face à leurs histoires et leurs vies, les participants sont amenés à agir à certains moments par rapport à autrui. Nous sommes devant un processus de dialogue qui amène de temps en temps à des situations collectives. Les histoires des participants sont le moteur du travail physique qui donne la motivation d'avancer, de se situer et d'être dans l'espace, dans une dramaturgie qui se déroule à partir de plusieurs éléments. Cette dramaturgie a une approche chorégraphique conceptuelle de la technique Cunningham¹⁹ et découpe le mouvement dans l'espace en sorte que « le corps en mouvement n'est plus considéré comme la conséquence ou l'expression des émotions. Il en est l'origine »²⁰ pour le dire selon les mots de François Laplantine.

Le deuxième aspect est la composante visuelle et le côté plastique du travail de l'installation vidéo, mené par le plasticien Philippe Veyrunes, qui structure chaque

18 LAPLANTINE, François, « Corps, rythme, gestes et langage. Quand l'ethnographie comme polygraphie rencontre la création de formes artistiques », *Les mises en scène du divers. Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques*, Cahier ReMix, 2018/11, n° 09, [en ligne] < <http://oic.uqam.ca/fr/remix/corps-rythme-gestes-et-langage-quand-lethnographie-comme-polygraphie-rencontre-la-creation-de> > consulté le 12 mai 2021.

19 Avec la technique Cunningham, la danse devient une question physique, dont le but est de donner à voir le mouvement et son organisation dans l'espace-temps. Il n'y a pas de sens caché, c'est à chaque danseur de trouver son chemin dans son œuvre. Le spectateur est alors appelé à être actif, puisqu'il n'y a pas de sens qui lui soit donné, il est libre de voir ou d'entendre ce qu'il veut, selon son propre désir. Dans le travail chorégraphique de K-LI-P, l'émotion n'est pas l'origine du mouvement, elle peut venir l'accompagner à postériori.

20 LAPLANTINE, François, *Op. cit.*

performance dans un espace lumineux. Les installations conduisent les différents déroulements de chaque performance. Un travail qui vise avec plusieurs éléments (son, lumière et vidéo) à donner un sens, une perception et à créer toujours de nouvelles situations. Les témoignages de jeunes, d'adultes, et d'artistes professionnels vivant actuellement en migration en Europe forment une partie de l'univers sonore mixé avec la musique diffusée de Matija Strnisa²¹ qui donne une globalité à l'espace.

Après avoir présenté dans mes fiches de lectures plusieurs concepts de différents auteurs : la notion de l'identité narrative de Paul Ricœur, le corps migrant de Gay Cools, l'identité subjectif de Virginie Valentin, le tournant ethnographique de l'art d'Hal Foster et la méthodologie des *rehearsal studies* de Gay McAULEY, nous passerons à l'application de ces concepts théoriques. Ce qui nous fait réfléchir aux relations entre identité et danse. J'ai mis en écho le travail du K-LI-P avec deux créations de deux autres artistes, *Franchir la nuit* de Rachid Ouramdane et *Entropic Now* de Christophe Haleb. Nous explorons à travers ces projets des aspects qui peuvent ressembler au travail du K-LI-P en tant que projets participatifs et qui partagent donc une certaine dimension sociale et territoriale. Mais d'autres aspects divergent, notamment dans la manière de représenter l'autre et par le choix de métissage des éléments et la manière dont ils sont présentés.

Rachid Ouramdane part dans son travail d'une pensée phénoménologique de l'identité qui se remodèle en conséquence. Pour cela, il se réfère à la pensée de la philosophie de Gilles Deleuze qui a créé un concept plutôt cartographie, contre une conception essentialiste de l'identité logique et ontologique²². C'est une vision disons géographique de l'identité, tandis que Christophe Haleb nous fait voir par un travail métissé, la relation entre l'identité de l'humain et les lieux qui ont une identité.

21 Matija Strnisa est un compositeur de musique de film d'origine slovène basée à Berlin.

22 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

Partie I

Fiches de Lecture

1. L'identité narrative aux sciences sociales

La notion de l'identité narrative est à la base de la réflexion des egodocuments du COLLECTIF KLIP, ce qui permet aux gens de se raconter à travers les différents médias, tout en révélant des aspects politique, social, ou psychologique par exemple. Ils le font de manière implicite et s'inscrivent dans cette identité qu'on raconte sur scène.

Par l'article *Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales*, Johann Michel a révélé le concept de l'identité narrative de Ricœur, basé sur le champ de la philosophie avec ses limites, et dont il s'est inspiré pour l'élargir vers les sciences appliquées. Il rend cette notion d'identité assez souple pour pouvoir la révéler et en voir les facettes en fonction des différents terrains où la question de l'identité narrative devient un phénomène à observer, non seulement un concept, mais aussi une pratique et un processus, pour voir comment chacun construit ses identités narratives et ses différentes manières de se raconter.

1.1. Avant-propos de Johann Michel

Johann Michel est un philosophe, politicien, professeur, docteur et chercheur en phénoménologie sociologique, l'herméneutique, l'épistémologie de l'histoire et des sciences sociales. Il est aussi membre du Conseil scientifique du Fonds Ricœur et du conseil de laboratoire du CEMS-IMM/EHESS. Il a co-fondé en 2010 en collaboration de Scott Davidson et George Taylor le journal académique *Études Ricœurienne/Ricœur Studies (ERRS)*.

En expliquant et observant le concept de l'identité narrative de Paul Ricœur, Johann Michel essaie dans cet article de voir comment nous pouvons donner une plus grande flexibilité au concept de l'identité narrative. Il tente de savoir dans quelles conditions il est possible de l'appliquer dans les sciences humaines et sociales et les limites qui peuvent le contraindre à être universel.

L'auteur indique que son propos s'intéresse seulement aux conditions qui permettent l'application de ce concept. Prenons la mythos aristotélicien qui définit la façon d'écrire et les transferts observés dans la littérature. Au-delà de son contenu purement littéraire, la construction de l'identité personnelle, et la construction et déconstruction du récit peuvent s'appliquer vers le concept de l'identité narrative, en espérant en « faire un usage dans les sciences sociales »²³. Il ne cherche pas à l'appliquer nécessairement d'une manière directe aux sciences sociales, mais il a pour but en premier lieu de comprendre la construction de l'identité personnelle qui est pour Ricœur un concept abstrait.

1.2. L'identité narrative Ricœurienne

Pour comprendre le positionnement et l'applicabilité de l'identité narrative, le questionnement doit se faire dans le contexte de l'identité personnelle. Quelles sont les compositions de l'identité personnelle ? Et quelles sont les limitations du concept de l'identité narrative ?

Partant de l'essai *Traité de la nature humaine* de Hume, l'auteur indique que le problème se présente avec le propos cartésien critiqué par Hume et qui considère l'âme, étant stable et éternelle, comme une garantie à la présence permanente du sujet, en négligeant la pluralité de ses courants de conscience. Ce qui est difficile à prouver, selon Hume, vue l'origine métaphysique de ce propos qui le rend ambiguë. C'est pourquoi il revient à l'observation de soi, de percevoir des états de conscience par l'accès direct et le retour sur soi du sujet. Selon Michel, le seul moyen d'observation serait à partir de la perception. À cet égard, nous ne pouvons pas limiter la « permanence de soi-même » à une simple conviction fictive.

L'auteur explique que Ricœur vise à explorer la continuité de soi-même loin de la métaphysique. Et pour mieux développer le concept, en prenant en compte le récit de la vie de la personne, qui affecte la construction de son identité personnelle et de s'élargir vers des composants plus vastes « que sont les sociétés, les groupes, les classes, les peuples »²⁴.

23 MICHEL, Johann, *Op. cit.*, p. 125.

24 *Ibid.*, p.126.

À ce propos, Ricœur a identifié trois modalités de la « permanence de soi-même » qui correspondent à trois composantes de l'identité personnelle ; *l'identité-idem*, *l'identité-ipse* (ou moi-même) et finalement à la dernière composante qui est *l'identité narrative* ; qui assemble le récit, l'unité d'une vie par le récit inventé, l'imagination et l'éthique. Cela se fait grâce à un « double transfert » une transmission qui passe du raisonnement qui domine la narration en arrivant aux personnages et d'un autre côté le transfert de ce raisonnement à l'identité personnelle.

Inspiré par la Poétique d'Aristote, Ricœur revient à la *dialectique configurative* entre la concordance et la discordance, où il faut prendre en considération la succession des événements pour que la narration soit cohérente, en bien comprendre le rôle de hasard et les changements qui peuvent affecter le récit dans le contexte de l'intrigue. Ce qui en fait une transition bien structurée, du statut initial au statut final.

Ricœur insiste sur le fait que relire l'histoire de la fin jusqu'au début permet de restituer toutes les contradictions à la composition du personnage et de comprendre les effets de ces événements occurrents sur la construction de l'identité de personnage. À ce moment de transformation de l'identité du personnage en devenant une identité personnelle, on trouve le *qui* narratif que Ricœur appelle la *refiguration*.

Il y a toujours une interaction entre récit et lecteur par l'acte de lecture où on constate l'identité narrative, car nous sommes toujours capables de tisser différentes intrigues sur notre propre existence. Le "je suis" est défini en tant qu'une narration qui unifie le sujet à partir de sa capacité de construire une concordance à travers toutes les péripéties de son existence. Ricœur a donné une définition de l'interaction entre le récit et le lecteur beaucoup plus vaste que Hume, d'une manière qu'on peut se construire avec, en proposant un récit qui va aussi résonner dans notre propre histoire de vie.

1.3. Universaliser l'identité narrative ricœurienne

L'identité narrative est-elle universelle ? Est-ce que le modèle de Ricœur peut être appliqué sur tous les types de récit ? Est-ce que le récit appartient ou doit appartenir à la tradition narrative ?

Au XXème siècle, l'apparition du roman d'apprentissage se caractérise par le thème d'un protagoniste central qui suit l'évolution de son personnage sous forme sociale et psychologique. L'intrigue est centrée sur lui. Avec le roman du « flux de conscience » qui, lui, présente plusieurs possibilités de narration dans une chronologie fragmentée et déviée, et la forme ricœurienne basée sur le *muthos* aristotélicien, sera miné avec un éloignement du récit traditionnel. L'exemple de l'écriture de Virginia Woolf en est une preuve, et cette forme disparaît totalement dans le « nouveau roman ». L'innovation en matière d'intrigue consiste pour Ricœur à suivre des règles et utiliser son schéma qui est le modèle d'Aristote. Mais ce qui a changé, avec les autres types de récit c'est la manière d'appliquer ce schéma.

Le critique Bobillot, dit que Ricœur a sous-estimé tout ce qui se fait dans la littérature moderne, car selon l'auteur, Bobillot a une tendance à ne voir dans la littérature moderne qu'une fascination pour l'informe et la déconstruction de l'unité interne. Mais selon Ricœur, tous les romans modernes ne sont pas des déconstructions narratives, mais en revanche cette déconstruction narrative remet en question, mutuellement, la généralisation de son propre modèle. Si le récit contemporain va plus dans l'informe et la dissonance, le lecteur ne va pas pouvoir construire son identité. Et à l'opposé de l'ambition de Ricœur qui dit que le récit doit conduire à la construction de l'identité personnelle, Bobillot aime y être plongé. Si nous manquons d'ordre entre les événements dans le temps, les personnages vont disparaître et perdre leur identité, ce qui met le lecteur dans la confusion.

L'auteur dit que Ricœur a une référence culturelle, un événement et un concept, et qu'il ne peut pas penser plus loin parce que, relié à son propre passé, il ne peut pas accepter l'informité du récit car il ne va pas s'y retrouver. Il a eu un traumatisme qui l'a poussé à dire que c'est le récit qui va donner une certaine harmonie et cela doit être présent, sinon, cela n'a plus de sens pour lui et ça l'effraie. Ricœur dit que la Bible est le récit de tous les récits et il a appliqué cette thèse à son concept. Son approche, comme étant construite sur sa croyance, est reconnue par les critiques comme Bobillot qui n'a pas les mêmes approches que Ricœur. Le récit, le *muthos* aristotélicien, la dialectique de concordance-dissonance et l'identité narrative personnelle forment donc la base sur laquelle Ricœur s'appuie.

Ici, la question de l'universalité est mise en question car elle se base sur ses propres convictions notamment judéo-chrétienne et sur son passé, où nous trouvons un certain besoin du récit avec l'introduction de la bible. Alors, il n'y a plus d'universalité,

c'est une approche subjective entre les dires de Ricœur et ses propres convictions. Ricœur ne peut donc pas affirmer que le lecteur attend une fin close et sensée sauf si cela est rapporté au modèle aristotélicien ; mais le lecteur anticipe peut-être autre chose, les attentes peuvent changer.

Enfin nous pouvons raconter selon le modèle de Ricœur qui est plus prescriptif que descriptif, qu'il est plus proche d'une éthique que d'une théorie narrative générale. Nous pouvons la laisser comme elle est, et nous pouvons en faire une normativité narrative, mais dans ce cas il faut renoncer à l'usage descriptif de ce concept puisqu'il ne couvre pas l'ensemble des pratiques narratives. L'identité narrative qui amène l'identité personnelle et met en jeu le lecteur, se construit peut-être avec ces déformations et si Ricœur insiste autant, nous présumons que nous devons regarder d'une autre manière. Si on sort de la manière dont Ricœur parle de ce concept en observant sa personnalité et le contexte éthico-politique, nous allons regarder à quoi il tient et c'est là qu'entre en jeu sa propre histoire et son appartenance. C'est là que la question d'un récit ou d'une manière de raconter universelle est remise en cause. Nous pouvons s'appuyer sur le modèle de Ricœur comme une éthique narrative sur laquelle nous pouvons nous baser ou pas.

1.4. L'identité narrative dans d'autres narratologies savantes

Comment et dans quelles conditions peut-on appliquer l'identité narrative aux sciences sociales et humaines ?

Selon l'auteur, il y a deux voies qui peuvent s'envisager, soit nous limitons son application aux identités personnelles où domine le principe aristotélicien, soit il faut le dépouiller de sa charge éthico-politique et religieuse et ne plus être lié à la croyance ricœurienne ni d'où il vient, en le rendant plus ontologique.

Si on enlève du concept de Ricœur l'empreinte de la guerre, conviction judéo-chrétienne et le récit par la bible ; nous allons vers les sciences sociales. En effet, en regardant le récit, la narration, on va voir tous les aspects et la façon dont on va se construire et se raconter. Si on suit le chemin de Carr on le voit ouvrir le récit au sens plus large et sans le contraindre à un seul modèle rigide, parce que dans les sciences

sociales on va observer l'Homme dans ses activités et on va constater qu'il y a récit. En ethnologie, dans les sociétés ancestrales, on trouve des transpositions à la manière de faire récit, soit dans des symboles, on se demande alors s'il s'agit d'un langage, ou par des choses qui se transmettent oralement, et c'est cependant des récits. Cela deviendra du chauvinisme si on a négligé ce type de narration seulement parce qu'il n'était pas conservé en forme écrite.

Ricœur propose ce qu'il appelle *le modèle kérygmatisé* qui se présente par l'interprétation de la signification de l'Ancien Testament, rentré dans le modèle aristotélicien, qui est considéré comme des événements fondateurs. Pour cela les rapports de Jahvé à Israël, selon ce module qui privilégie l'histoire contre la structure, et qui le considère comme événements fondateurs, n'ont aucune référence théologique. Cependant, le travail théologique (sur l'Ancien Testament) en fait une histoire ordonnée, ce qui devient dans le temps historique. Ce n'est pas l'histoire du sujet mais une « interprétation historique de l'historique »²⁵ qui suit un « développement qui a une unité signifiante impossible à projeter dans un système »²⁶. Cette interprétation de sa propre tradition a finalement donné à l'actuel Israël son identité.

En privilégiant l'historique, on comprend mieux pourquoi l'identité narrative d'Israël n'a pas arrêté de se transformer. D'autres exemples de pays montrent que leur identité narrative est construite selon des événements marquants passés, comme par exemple la révolution française qui avec le temps et les différentes interprétations, vont former une représentation dont on se souvient. On va se le raconter, mais ça ne s'est pas exactement passé comme ça. Ce qui est remarquable c'est que, à un moment donné, on truque l'histoire, et si son interprétation n'évolue pas, l'histoire devient universelle, et non plus historique.

Ce qui nous montre qu'il y a d'autres modes de narration comme la narration orale des traditions de mythes et de légendes qui se transfère seulement dans le milieu familial sans s'appuyer sur un texte écrit. C'est pour cela qu'elles disparaissent petit à petit ou elles apparaissent autrement. Cette transformation de ces bribes d'événements d'une génération à une autre se manifeste par des objets qui portent une narration comme un album photos par exemple, et qui à leur tour construisent l'identité de telle

25 *Ibid.*, p. 137.

26 *Idem.*

ou telle famille. Donc, l'histoire réapparaît chaque fois en se basant sur le passé de la famille et non pas sur la mise en intrigue à partir des récits archivés.

La photographie appelle à son tour une narration car elle est, selon Barthes, une trace de la présence spatio-temporelle du réel, qui a pour fonction de raconter et non pas seulement, selon l'article de Peroni, «d'accomplissement des entités collectives : comme chose à voir, comme chose à faire, comme chose à être »²⁷. C'est intéressant de dire que les images parlent et qu'elles sont elles-mêmes des récits. Les gens peuvent s'identifier par rapport aux événements racontés à travers une photo. Pareillement, en regardant une peinture on va s'imaginer quelque chose. Alors, la photographie fabrique ou nous invite à fabriquer un récit à travers une narration orale.

Avec ce dispositif (la photographie), on arrive à dévoiler et comprendre la signification de quelque chose ou d'un événement en faisant appel à la mémoire qui, par sa continuité, est le résultat de l'identité personnelle. On trouve dans la narration sociale une sorte de discontinuité et la tendance d'utiliser d'autre manière de raconter. Pour des raisons morales, politiques ou même émotionnelles nous n'arrivons pas toujours à raconter selon des intrigues traditionnelles. En commémorant un événement passé par exemple ou en regardant un documentaire, on peut avoir des détails qu'on a oubliés et qu'ils seront reconstitués par la vitalité ou le mouvement sur la narration sociale. Ce qui formule des intrigues incohérentes présentées par le jeu de corps qui allège le fardeau de l'impact des mots, qui sont considérés selon l'analyse ethnographique de Gobille une narration à « demi-mots », ajoutant cependant « un ordre et une intelligibilité à la narration »²⁸. Nous faisons appel à la mémoire à travers un regroupement des charges narratives (photos, mouvements, gestes) qui rejoignent dans un ordre intelligible et se raconte, car il serait peut-être difficile de se raconter quand on est traumatisé où « l'inconscient empêchant la mémoire consciente d'y accéder »²⁹.

De l'impossibilité à se raconter, comme le cas des survivants des camps nazis ou des guerres, l'identité personnelle semble affaiblie, « mais le "mutisme narratif " est encore un mode de la narrativité. »³⁰. Cette abstention à raconter peut se référer non seulement à des raisons psychologiques mais aussi à un refus d'appartenir à une certaine

27 PERONI, Michel, « Epiphanies photographiques », *Réseaux*, n. 94, 1999, p. 96.

28 MICHEL, Johann, *Op. cit.*, p. 139.

29 *Ibid.*, p.140.

30 *Ibid.*, p. 141.

identité et s'inscrit dans un événement passé. En s'absentant, cela nous pousse à découvrir une identité individuelle ou une identité collective.

En conclusion, en pensant l'identité narrative ricœurienne et la faisant sortir de sa normalité et limitation, nous pourrions enfin investir de ce concept dans des recherches de sciences sociales. Cela peut introduire différents modes de narrations et d'autres voies de construction des identités narratives qui correspondent plus aux sociétés contemporaines, ce que Ferry appelle une nouvelle sémiologie sociale, « c'est-à-dire l'ensemble des façons et des moyens langagiers par lesquels une société se représente ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle peut devenir. »³¹. En s'écartant de ce dogme nous nous ouvrons sur d'autres modes de narration qui peuvent se former par l'association de discordances pour avoir un récit. Celui-ci peut être présenté à partir d'une œuvre d'art, d'un film, d'un spectacle, d'une performance, d'un programme télévisé...etc. Ce qui pousse en avant le lieu, le fonctionnement et l'utilisation du concept d'identité narrative.

2. Le corps migrant

Dans l'introduction de son livre *In-between Dance Cultures : On the migratory artistic identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan*, Guy Cools a fait un état des lieux de la notion de l'identité, en resituant certains des principaux débats contemporains. Il essaie d'autre part de voir comment ils s'appliquent dans le champ de la danse avec les cas de deux danseurs Akram Khan et Sidi Larbi Cherkaoui, en cherchant à faire un lien entre la question de l'identité plus conceptuelle et la création chorégraphique. Il est amené de cette façon à retravailler ce terme de corps migrant qui est au cœur de mon analyse de travail du COLLECTIF K-LI-P. Cela nous apporte aussi une réflexion sur la limite du terme de corps migrant et sa pertinence.

31 POPOVIC, Pierre, « De la sémiologie sociale au texte : la sociocritique », *Signata* [en ligne], 5, 2014, < <http://journals.openedition.org/signata/483> > Consulté le 26 décembre 2020.

2.1. *Inbetween dance cultures* de Guy Cools

Dr. Guy Cools est chercheur et dramaturge en danse. Il a travaillé comme critique de danse, commissaire de danse et dramaturge de production. Il a plusieurs publications sur les études de danse et l'art de la performance, et il a développé une série d'ateliers qui visent à soutenir les artistes et les chorégraphes dans leur processus de création.

Dans son livre, Guy Cools a accompagné deux chorégraphes pendant 15 ans, le belgo-marocain Sidi Larbi Cherkaoui et le britannique-bengali Akram Khan, à qui il se réfère comme les déterminants de la première décennie de l'histoire de la danse contemporaine du 21^e siècle. Compte tenu de leurs origines respectives et des pratiques qu'ils poursuivent, leurs univers artistiques sont largement construits autour de leur identité entre les cultures de la danse. Dans ce livre, l'auteur mélange au moins trois voix distinctes ; une qui est plutôt personnelle et autobiographique, une académique qui situe leur travail dans un débat critique plus large sur l'identité post-moderne et post-migrante, et une voix artistique qui détaille certaines de leurs pièces chorégraphiques emblématiques en tant que dramaturge de danse.

Dans un premier temps, Guy Cools parle de sa propre expérience en tant que corps migrateur. Ensuite, il se concentre sur la manière dont la théorie critique a abordé la notion de l'identité et comment les deux artistes Sidi Larbi Cherkaoui et Akram Khan ont intégré leurs propres productions artistiques dans ce discours. Enfin, il discute individuellement avec Sidi Larbi Charkaoui et Akram Khan de leur processus créatif, et la manière dont l'identité à travers les cultures est une source pour mener leur travail.

Finalement, l'auteur nous réaffirme, à partir de sa propre voix, sa foi dans le dialogue comme un fondement de pratique dramaturgique et qu'entre écouter et articuler se trouve la possibilité de créer une nouvelle vision sociale indispensable. Il propose un regard complémentaire sur les questions d'identité culturelle en prenant la conscience somatique et la connaissance du corps du danseur contemporain comme point de départ.

2.2. Avancer et reculer : un corps migrant

L'auteur dit que le corps, en tant que vaisseau de tous nos vécus, nos mémoires, nos sentiments et nos expériences accumulées, détermine par son mouvement, comme dans la vie, nos choix et notre voie. Selon l'écrivain Salman Rushdi, cela correspond à une liberté de choix et de mouvement. Il a d'ailleurs discuté le thème de traverser des frontières, franchir des lignes de toutes sortes ; que Guy Cools commente en ajoutant un troisième thème qui est "les pistes que nous laissons derrière nous".

De sa propre expérience en tant qu'un corps migrant, il exprime un sentiment d'auto-traduction, et que « le changement de langue nous change aussi »³². Mais cette identité mixte est la base d'une culture créative riche qui offre une opportunité de créer et avec la danse comme outil supplémentaire. Guy Cools clarifie le dilemme auquel sont confrontés les gens issus de migration, tout comme les deux chorégraphes Sidi Larbi Charkaoui et Akram Khan qui doivent équilibrer leur double culture. Ce genre d'expériences a été abordé par différents théoriciens et par les artistes eux-mêmes, comme le concept de « l'esthétique migratoire » introduit par la théoricienne culturelle Mieke Bal. Cette dernière définit « le modificateur "migratoire" comme la qualité du monde dans lequel la mobilité n'est plus l'exception mais la norme »³³. Pourtant, l'auteur dit qu'il faut être prudent de ne pas utiliser les métaphorisations d'une manière superficielle parce que c'est à la mode, en faisant la différence entre ceux qui ont immigré par la force et ceux qui ont eu la liberté de décider de le faire volontairement, comme lui. Le fait de vivre une identité européenne nomade fait que sa propre narration intègre le terme migrant. Cette approche superficielle peut être ainsi évitée, comme la philosophe Rosi Braidotti l'argumente³⁴, en intégrant les différents récits dans des histoires et des géographies spécifiques.

32 « The change of language changes us », Guy COOLS, *In-between Dance Cultures: On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Charkaoui and Akram Khan*, Valiz, Amsterdam 2015, p. 17. [Notre traduction].

33 « The modifier migratory as quality of the world in which mobility is no longer the exception but the standard » in *Ibid.*, p. 20. [Notre traduction].

34 BRAIDOTTI, Rosi, « Nomadic European Identity » in GIELEN, Pascal, ed., *No Culture, No Europe: On the Foundation of Politics*, Valiz, Amsterdam, 2015, pp.97-114.

2.3. Le débat de théorie critique sur la notion de l'identité

La notion de l'identité reste une ressource fondamentale pour de nombreux artistes dans leur pratique créative. Si le débat académique dans les études culturelles sur l'importance de la notion de l'identité nous semble décroître, la discussion est toujours présente. La pertinence des réflexions critiques et la pratique artistique concernant le corps migrant a considérablement augmenté à travers de nombreux projets artistiques sur ce thème-là dans des pays européens qui visent à apporter une nouvelle vision sociale. Mentionnant plusieurs études et recherches, l'auteur nous présente plusieurs réflexions sur la notion de l'identité en danse. Soit en accordant l'identité à la politique ou au genre, soit la prise de position sur le monde postcolonial dans une phase post-identitaire où l'identité et l'altérité sont pertinentes pour comprendre le monde dans lequel nous vivons et le monde imaginaire.

En prenant comme référence le sociologue Stuart Hall et l'arrivée d'une théorie culturelle occidentale sur le discours de l'identité dans la seconde moitié du XXe siècle, Guy Cool indique la domination d'une vision occidentale post-moderne de l'identité. Une première vision moderne, celle d'une dichotomie essentialiste vers des identités fragmentées et fracturées, depuis laquelle des identités peuvent surgir à partir de la fictionnalisation et la narrativisation de soi. Ainsi qu'une autre vision qui voit la modernité comme une invention euro-américaine, qui s'affirme en niant la tradition.

D'autres contributions ont suivi cette vision de Stuart Hall en distinguant deux modules de la production des identités. Le premier qui suppose que toute identité a un contenu essentiel basé sur une origine commune ou structure d'expérience commune, l'autre définit les identités comme relationnelles et incomplètes toujours en processus. Ce dernier module est défini et distingué par des termes comme la différence, la fragmentation et l'hybridité.

Le philosophe Homi K. Bhabha a développé son propre concept de l'hybridité comme une manière de questionner la culture autoritaire et qui est liée à d'autres concepts tels que le « tiers-espace »³⁵, deux concepts qui sont liés à un contexte postcolonial. L'auteur partage les craintes de Homi K. Bhabha dans son avertissement de la tendance de restauration de cette conception du monde moderniste occidentale,

35 BHABHA, Homi K., & RUTHERFORD, Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, 2006/3 n° 26, pp.95- 107, disponible sur < <https://doi.org/10.3917/mult.026.0095> > consulté le 23 mai 2021.

qui éloigne les changements géopolitiques et les transformations qui marquent le début du XXI^e siècle, non seulement en politique mais aussi en art. Une modernité occidentale qui cherche à rétablir une hiérarchie dans l'art avec des valeurs représentées par la pureté et l'originalité. Un phénomène qui s'étend également aux musées d'art contemporain qui embrassent la danse.

L'originalité et l'innovation, deux concepts toujours présents dans l'époque postmoderne, et avec les médias orientés, continuent à être capitaux dans les caractéristiques de l'art contemporain. À cet égard, il y a des voix qui demandent l'utilisation du concept d'improvisation au lieu d'innovation, car il est plus génératif et parce qu'en accélérant un processus de création qui doit être transformatif, organique et lent, on risque de le dénuer de sens et le rendre incompréhensible. Cependant, le concept d'originalité dénie toute influence ou histoire individuelle ou collective et se relie seulement au moment présent.

2.4. Les différents genres des identités

Sidi Larbi Cherkaoui était le premier belge d'origine étrangère à diriger l'une des plus importantes institutions culturelles flamandes, le Ballet Royal. Il était le pont qui a donné une sorte d'équilibre entre le patrimoine ballétique et le domaine de la danse flamande contemporaine. Mais les médias se sont concentrés sur son identité en tant que deuxième génération de migration. Sidi Larbi Cherkaoui a exprimé dans un article la nature ambivalente et problématique de son identité post-migrante, en abordant le sujet de sa candidature comme l'une des vingt-cinq personnalités influentes d'origine migrante en Belgique. Puisque le migrant doit venir d'un autre pays, dit-il, il ne doit pas être nommé car il est né en Belgique « mais apparemment le mot migrant est transférable et colle aussi à vos enfants »³⁶. Ce qui le définit comme post-migrant ce n'est pas ses racines mais c'est son nom, il appelle donc à une approche qui reconnaît tous les différents aspects de son identité.

Un débat surgit de l'identité post-migrante qui est définie spatialement comme un déplacement géographique, ou définie temporellement par obligation à négocier

36 « But it seems the word “migrant” is transferable. It also sticks to your children. » in COOLS, Guy, *Op. cit.*, p. 35. [Notre traduction].

entre différentes traditions, cultures et identités. Selon Homi K. Bhabha, ce chevauchement ouvre un espace culturel, un « tiers-espace », ce que l’auteur considère comme une seule négociation entre différentes expériences temporelles. Et selon des exemples de l’enfance d’Akram Khan, qui a toujours dû négocier, il nous semble que « les expériences spatiales et temporelles sont toujours interdépendantes et difficiles à séparer »³⁷. Alors que Sidi Larbi Cherkaoui explique la difficulté d’être catégorisé, et qu’échapper à cette appartenance raciale est un privilège blanc. Pour cela, il définit systématiquement son identité comme une identité *in between*.

Dans sa réflexion sur les approches de la théorie critique sur la notion de l’identité, Guy Cools aborde plusieurs concepts de l’identité ; l’identité liminale entre-deux, l’identité polyphonique multiple et l’identité comme narration. L’auteur assimile le concept d’hybridité, le tiers-espace et la liminalité de Homi K. Bhabha, au concept d’entre-deux présenté par le philosophe et psychiatre français Daniel Sibony qui voit qu’on doit s’intégrer avec « l’étranger », et distinguer cela de la « différence », alors que la difficulté d’accepter cette oscillation constante entre les deux polarités engendre une sorte d’une crise d’identité. Il dit que notre identité se renouvelle en permanence et nos origines sont impures, elles sont notre point de départ et que le danger du fanatisme nous menace lorsqu’on s’enfonce dans une fausse idée d’origine pure, fragmentée et stéréotypée.

Élevés entre deux parents, deux langues et deux cultures, nos deux chorégraphes Sidi Larbi Cherkaoui et Akram Khan ont grandi en traduisant ces langages pour créer une identité à eux, qui leur appartient. Akram Khan attribue son travail classique de Kathak à son père qui est très formel et strict à l’opposé de la douceur et le corps de sa mère qui se réinvente en permanence et à laquelle il attribue son travail contemporain. Pour Akram Khan, cet *entre-deux* est culturellement plus homogène et enraciné. Quant à Sidi Larbi Cherkaoui, Il est attaché à sa ville de naissance mais ressent un besoin de voyager, et son identité est enracinée dans le voyage qui le transforme à chaque nouvelle rencontre. Son père n’a jamais accepté son homosexualité et sa poursuite de la danse. Il était dans un triangle entre deux parents, deux cultures et deux religions, où il identifie certaines créations dans son travail à un pôle plus qu’à l’autre.

37 « Spatial and temporal experiences are always interrelated and hard to separate. » in *Ibid.*, p. 36. [Notre traduction].

Daniel Sibony définit la danse comme un mouvement entre deux corps : corps-mémoire et corps actuel, et le passage entre les deux prend toujours deux directions en va et vient. Un appel au présent et un rappel au passé. On peut bien remarquer ce lien entre la mémoire du corps et sa présence dans la création *bahok* (2008) d'Akram Khan. On peut bien observer dans les créations de Sidi Larbi Cherkaoui et Akram Khan l'utilisation du corps-mémoire de leur identité, en laissant le corps interagir avec cette mémoire, faisant appel aux spectateurs à faire de même.

L'écrivain Libanais Amine Maalouf dans son livre *Les Identités Meurtrières* a présenté ce terme de l'identité multiple, composée et développée lors du passage d'un état à un autre, d'un lieu à un autre ou entre deux cultures. Il parle de l'identité, ses circonstances et les conflits qui peuvent en résulter, selon le comportement humain, en distinguant entre deux directionnels des identités : horizontal qui définit nos choix dans la vie et vertical déterminé par notre héritage, race, religion ethnique et nationalité. Un migrant qui vit à la frontière de tous ces différents aspects de son identité, dans un monde globalisé a la possibilité d'être un pont entre les différentes cultures, et cela vaut mieux en encourageant l'individu à vivre sa diversité au lieu de le pousser à appartenir à un seul composant. Le conflit se réside quand une identité défie ou règne sur les autres identités, comme le cas de Sidi Larbi Cherkaoui qui se trouve en conflit avec son identité en tant qu'Arabe et homosexuel. Il questionne le besoin de la modernité d'être original en niant la source de nos inspirations.

Les histoires de quelqu'un représentent sa banque de mémoire, d'où vient l'impulsion créative des artistes à créer leur propre récit. Mais la mémoire est souvent sélective et subjective. Entre les mythes et le symbolisme, on trouve une *re-collection* de la mémoire culturelle collective, où une construction d'un récit personnel et individuel se fait en parallèle au récit réel et imaginaire se trouve côte à côte avec la réalité physique ou géographique. Tim Ingold dit que certaines connaissances ne se transmettent qu'à travers un apprentissage par observation, comme la connaissance culturelle, en proposant la notion de « légendaire »³⁸ qui revalorise l'échange et la transmission orale et somatique. On connaît l'autre et on se relie à l'autre à travers son histoire, c'est ainsi pour les identités où on constate une transformation à travers la remémoration et la narration. De cette transformation de l'identité culturelle on aperçoit

38 INGOLD, Tim, « notion of storied knowledge », *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011, P. 158-164

une transformation de l'identité somatique. Ce va et vient entre les différentes polarités et leurs multiples identités est bien enraciné dans la pratique artistique de nos deux chorégraphes.

Suite à ce chevauchement culturel au niveau identitaire et somatique, on peut constater, chez les danseurs ayant de multiples identités culturelles, un potentiel pour influencer et contribuer à la culture hôte, la pousser vers une appréciation de cette différence et ouvrir la porte aux nouvelles possibilités pour cette hybridité. On voit clairement la preuve de cette acceptation dans le travail d'Akram Khan *Kaash* et comment il était embarrassé en tant que danseur contemporain britannique. Mais le conflit reste pour lui d'être labellisé, comme de nombreux d'autres chorégraphes britanniques d'origine sud-asiatique, géopolitiquement comme postcolonial ou postguerre.

Cette hybridité et l'échange interculturel existe depuis longtemps, on le voit chez Martha Graham, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis et dans une direction opposée à Bollywood... etc. Le danseur est comme un traducteur, il s'inspire des sources, interprète une autre identité que la sienne dans son propre langage et médium corporel. Cependant, la "confusion" résultant de ce franchissement des frontières et glissement entre les cultures, entre l'identité culturelle et l'identité somatique des questions sur l'orientalisme, l'appropriation culturelle et l'authenticité peuvent être soulevées, un chevauchement qui est parfois impossible à séparer. Cette confusion somatique peut donner un sentiment d'effacement de l'originale avant que celle-là nous revienne dans une nouvelle définition, un processus qui demande du temps.

On peut aussi séparer la « fusion » et la « confusion », qui selon Akram Khan, revient à mélanger deux choses en excluant et en effaçant la différence, tandis que la confusion reconnaît cette différence et l'accepte, en lui laissant la possibilité de coexister avec l'autre et s'influencer mutuellement. Alors, la notion de confusion nous relie clairement à la notion de tiers-espace de Homi K. Bhabha, car il permet à la différence d'émerger positivement et donne un espace de création pour de nouvelles visions sociales, dont nous avons besoin.

3. L'identité subjective de Virginie Valentin

L'article *Identité subjective et travail émotionnel dans la création chorégraphique contemporaine* de Virginie Valentin donne d'une part une clef de lecture émotionnelle qui sera présente dans le travail du COLLECTIF K-LI-P représenté au-delà du travail corporel, avec d'autres approches. D'autre part, l'article souligne un contre point et une nuance entre le travail des danseurs présentés où les émotions sont au centre du processus de composition chorégraphique et le travail du K-LI-P où les émotions émergent de la mise en parallèle du corps et des éléments de l'installation.

Virginie Valentin, docteure en anthropologie sociale et historique de l'Europe et diplômée en psychopathologie, travaille sur les identités (culturelles, sexuées et professionnelles) et la transmission des arts et de la culture dans le cadre de projets culturels, sur la fabrique culturelle du genre en lien avec l'esthétique culturelle et sur la négociation identitaire dans une perspective de clinique de la culture. Elle mène également des projets de recherche-action et d'anthropologie clinique pour des publics de jeunes précaires.

3.1. Emotion, narration et subjectivité

Dans cet article, Virginie Valentin vise à approfondir la réflexion sur le processus de la construction identitaire et de subjectivation. Elle suit le développement identitaire des huit hommes danseurs-chorégraphes contemporains, après deux ans d'enquête de terrain, d'observation et des entretiens, (menés par l'auteur), sur leurs travaux auto-chorégraphiques solo, Virginie Valentin met en évidence la place du travail des émotions dans leur construction identitaire. En analysant leurs œuvres, elle constate l'indissociabilité entre l'identité de l'homme et de l'artiste, en mettant à jour la manière dont l'art contemporain constitue une « technique du corps »³⁹.

39 MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol.32, 1935, pp. 271-293.

Comme le remarquent Marcel Mauss et Jean-Marc Leveratto, deux sociologues-anthropologues, le corps est le premier outil technique pour l'être humain, et les émotions sont le centre de cet outil qui illustre, selon le fondateur de la psychanalyse Freud, des sensations corporelles représentant le mécanisme mental, d'où émane cette subjectivité. Vincent De Gaulejac, un des représentants français du courant de la sociologie clinique, souligne que la narration est une sorte de subjectivation créative liée à la façon dont chacun construit son identité à travers un récit de soi en lui donnant du sens. Cela se fait pour les danseurs, à travers la créativité artistique par le corps, un langage non-verbal, à la fois kinesthésique et émotionnel qui permet de faire passer des émotions.

En partant de la fiction chorégraphique en tant que moyen de subjectivation qui est à la fois dépendant de la transformation des émotions passées en des émotions partageables, et qui sont valorisées socialement et culturellement, puis matérialisées en tant qu'outils artistiques, les artistes performant et transforment leur identité masculine et obtient une reconnaissance professionnelle. Il y a ceux qui ont choisi de performer leur identité sur scène, et d'autres ayant une double culture qui s'approprient subjectivement leur passé en racontant un récit de leur histoire. Passant de l'inconscient au conscient, on constate cette transformation de soi.

3.2. D'un affect primitif à un effet émotionnel

Dès l'apparition de la Nouvelle danse française, de la charnière entre XXe et XXIe siècle, qui a révolutionné l'art chorégraphique, le solo chorégraphique devient une figure de la modernité. Un retour du solo émanant du désir de devenir soi, de résister à une idéologie conformiste et de représenter un travail plus intime et autobiographique. Avec un intérêt pour mettre en scène des affects et des émotions. Cependant, une question de genre se pose dans la création chorégraphique, en considérant la danse comme un domaine féminin. Ces danseurs-chorégraphes ont choisi d'utiliser cet espace chorégraphique pour travailler sur la question de la possible masculinité chorégraphique.

Marc⁴⁰, dans son solo, a choisi de questionner des modèles masculins d'une manière caricaturale et humoristique, et de présenter ainsi le sujet de la circoncision, dans sa pièce *Cir con cis*, en faisant référence à sa propre culture juive. Il propose et réfute deux modèles masculins, celui de l'homme-danseur ou efféminé et l'homme viril qui satisfait les désirs de l'autre. Il alterne entre les deux par un changement de costumes, et la manière de danser tout en utilisant son corps comme instrument pour découper l'espace scénique et écrire avec son corps.

L'auteur ramène ce découpage dans le mouvement au thème de circoncis et au titre de sa pièce. Les hommes à travers cette procédure deviennent les porteurs de la loi, un découpage rituel qui marque cette loi sur son corps masculin. « Il ramène ainsi l'homme à un des éléments de sa condition humaine »⁴¹ par une présentation visuelle et microscopique en réfutant cette interprétation et il se met alors à nu devant le spectateur. Selon Jean Clair, on peut retracer le terme séparation à celle du terme sacré et à la Bible, et le désir à la connaissance d'Adam et Eve lorsqu'ils ont découvert leur différence sexuelle. Une première connaissance accompagnée par une soumission à la mort. Et ainsi de suite, d'après Freud, ce découpage sexuel et le premier affect qu'il provoque serait une loi première « liée à notre vision de la réalité et à la condition humaine à laquelle on s'approprie dans un mouvement subjectif »⁴².

Tandis que Jules, danseur de Jazz d'une trentaine d'années, a voulu, dans son solo, transmettre et offrir au spectateur les moyens de changer, pour lui c'était son art, et faire voir qu'achever le rapport entre le "je" et le "nous" nécessite un grand effort. Une performance solo qui se transforme en duel improvisé entre le jazzman et un danseur, l'un proposant un processus qui nous renvoie à un lieu éphémère, épris d'une relation thérapeutique. D'une observation ethnographique de la performance de Jules, l'auteur constate que si les émotions envahissent l'homme, elles agissent sur l'humain. Selon André Leroi-Gourhan, les émotions constituent la source de tout mouvement et celle de l'art. Donc, pour pouvoir jouer et être en harmonie avec l'autre, il nous faut de l'amour afin de pouvoir achever un développement affectif le plus satisfaisant possible.

40 L'utilisation des prénoms des danseurs est un choix fait par l'auteure de cet article.

41 VALENTIN, Virginie, « Identité subjective et travail émotionnel dans la création chorégraphique contemporaine », *Influxus*, n°5, 2015. [en ligne] < <http://www.influxus.eu/article1023.html> > Consulté le 09 mars 2021.

42 *Ibid.*

3.3. La place des émotions dans le processus artistique

De nombreux danseurs-chorégraphes issus d'une double culture avouent que leur trajectoire vers la danse est inscrite dans la recherche de leur identité et le besoin de trouver une identité masculine qui leur correspond. Angelin Preljocaj, un danseur d'origine albanais, était élevé par son père pour « devenir l'homme albanais ». Grandissant en France, il sent qu'il ne correspond pas à cette identité. De même pour le chorégraphe Joseph Nadj, né en Yougoslavie (actuelle Serbie), qui a choisi la danse pour sortir d'une identité que son père a voulu lui transmettre et qui ne lui parlait pas. La chorégraphie pour eux, est un moyen de façonner une identité en travaillant les émotions inscrites dans leur mémoire, comme le cas de Karim et Réda.

Karim est un danseur algérien qui a commencé par la danse hip-hop, puis arrivant en France il s'est formé en danse contemporaine contre le gré de son père. Dans son solo, le danseur veut rendre hommage à son père décédé, qui a combattu pendant la guerre, et il transmet le regret de n'avoir pu lui parler davantage et de l'avoir peu connu. Il confie qu'il s'agit d'un travail de deuil et de recueillement, entre se débattre et se battre.

Entre le passé et l'avenir, à travers la création artistique, Karim constitue une sorte d'actualisation de ses traumatismes et des émotions dont elles émanent, le tout accompagné par cette confusion des temps qui crée une ouverture vers autrui. L'auteur a remarqué que son solo témoigne de la place des émotions dans le processus créatif, en évaluant les émotions enfouies et en les faisant surgir, on arrive à une perception. Une reconnaissance socio-professionnelle conditionnée par ces retrouvailles qui se fait à travers l'acheminement de ces émotions passées, des souvenirs vers le présent. Comme le disait Freud, entre inconscient et conscient, les émotions font « la matière privilégiée pour faire de son passé une œuvre d'art, notamment en pacifiant des émotions violentes. ». ⁴³ On constate cela dans son travail du corps, une extrémité qui provoque un changement de posture entre debout et allongé ou en équilibre sur la tête un instant. Il cherche dans sa danse une traduction corporelle de ses affects, avec une chorégraphie métissée comme sa culture entre cet attachement aux racines de la danse

43 *Ibid.*

hip-hop et le côté intime et personnel qui l'amène dans le mouvement de la danse contemporaine.

Réda, danseur de hip-hop issu d'Algérie, rend également hommage à son défunt père via deux solos chorégraphiés successivement, dans une volonté de créer sa propre compagnie. Il interprète son propre rôle et celui de son père, dans une danse nerveuse qui montre un mélange de colère contre son père et aussi de la perte, une rage envers un père absent qui aimait jouer aux cartes et qui battait sa femme. Il exprime à la fois sa propre souffrance et celle de son père. Malgré la violence de ses émotions envers son père, il a respecté la forme d'un hommage dans son solo, en présentant à la fin des vidéos des paysages de l'Algérie et des témoignages de femmes de la famille qui commémorent le défunt.

Alors que dans sa deuxième chorégraphie, explique l'auteur, réalisée au sein d'une autre compagnie d'une chorégraphe contemporaine, très émue par sa danse et sa poésie, ce travail était métissé entre le hip-hop et la danse contemporaine, témoignant une redéfinition de l'identité à travers un travail sélectif de la mémoire et un contexte imaginaire de la chorégraphie. On aperçoit des mouvements plus fluides et détendus que lors de son premier solo, une socialisation de son œuvre qui montre la nature de la sublimation, où le danseur symbolise une nouvelle époque pour lui, une renaissance lui donnant une reconnaissance artistique. Dans le contexte psychanalytique, il y a un trajet qui s'effectue du deuil à la sublimation qu'on peut remarquer et qui « permet ainsi un véritable travail de subjectivation »⁴⁴.

On constate dans ces solos présentés et accueillis par le public, un véritable travail sur le rapport entre soi et autrui, l'émotion fait partie de sa construction, et on voit l'importance de la présence du public dans le processus d'autonomisation du sujet. Par le processus créatif de la chorégraphie en solo de ces danseurs-chorégraphes, on constate également un vrai travail émotionnel et de transformation de soi. Une transformation esthétique de l'émotion, dont la mise en scène maîtrisée la rend plus partageable et socialisante, qui enrichit la communauté et élabore des affects liés à ces autres (morts ou vivants). Ils se réalisent en tant qu'hommes et affirment leurs propres valeurs en tant qu'artistes en même temps.

44 *Ibid.*

4. « L'artiste comme ethnographe » de Hal Foster

Dans l'article *The Artist as Ethnographer?* de Hal Foster, on trouve d'une part la question de la participation et de la place que l'on accorde à celui qui participe au projet, et d'autre part on pose un questionnement sur la prise de parole : est-ce que l'artiste parle au nom des participants ou est-ce qu'il a créé un dispositif pour que ces derniers puissent prendre la parole ? Ce questionnement est un enjeu assez important dans ma recherche par rapport à l'observation de deux processus différents entre le travail du COLLECTIF K-LI-P et le travail de Rachid Ouramdane dans *Franchir la nuit*.

Harold Foss "Hal" Foster, est un critique d'art et historien américain. Dans *Recordings* (1985), il promeut une vision du postmodernisme qui engage simultanément son histoire d'avant-garde et commente la société contemporaine. La critique de Foster se concentre sur le rôle de l'avant-garde dans le postmodernisme. Il considère ses rôles de critique et d'historien d'art comme complémentaires plutôt qu'opposés.

4.1. Une Vision ethnographique de l'art

Dans son essai *The Artist as Ethnographer?*, Hal Foster a placé le "tournant ethnographique" de l'art contemporain au premier rang des priorités des études culturelles. Hal Foster a une tendance dans les pratiques artistiques et productions, à montrer une similarité notable entre l'anthropologie et l'ethnographie. En théorisant la différence culturelle et les pratiques de représentations, il porte un intérêt à problématiser les manières de communiquer ces retrouvailles et visions ethnographiques. Il critique un paradigme considéré gauchiste d'un « art ethnographique ». Il a développé une notion critique forte qu'il appelle le paradigme quasi-anthropologique dans l'art contemporain. Il questionne la "contextualisation" de l'altérité qui amène à créer *au nom* ou *pour le bien* d'un autre culturel ou ethnique, et qui remet en cause son applicabilité et ses limitations.

4.2. Une notion quasi-anthropologique

Suite à l'appel de Walter Benjamin dans son texte *The Author as Producer*, en direction d'artistes de gauche et demandant de se ranger du côté du prolétariat, Hal Foster relaie ce paradigme productiviste, une approche qu'il considère assez radicale. Il soulève le fait que ce modèle questionne l'institution bourgeoise et donc l'autonomie de l'art face au modèle quasi anthropologique de l'artiste en tant qu'ethnographe. La différence d'association de sujet qui était alors le prolétariat devient l'autre culturel et/ou ethnique.

Hal Foster remet en question ce que signifie créer *au nom* ou *pour le bien* d'un autre culturel et / ou ethnique. Selon lui, plusieurs artistes qui se sont tournés vers l'ethnographie ont présumé que le lieu de la transformation artistique est ailleurs, plus précisément là-bas dans le champ de l'autre : le postcolonial opprimé, le subalterne ou le *subculturel*. Il reproche à ces artistes d'avoir supposé que cet « autre » est toujours à l'extérieur et que cette « altérité » est le fondement de la subversion de la culture dominante. En outre, la perception de l'artiste en tant qu'autre ou pas, lui donne ou ne lui donne pas accès à cette altérité transformatrice. Et c'est là où réside le danger d'un « patronage idéologique » pour l'artiste en tant qu'ethnographe.

On peut noter dans des cas précédents du paradigme quasi-anthropologique, deux mouvements, le surréalisme dissident et la négritude, qui ont lié le potentiel transgressif de l'inconscience avec l'altérité radicale de la culture de l'autre mais limité dans leur association primitiviste. Cette fantaisie primitiviste réside toujours dans le paradigme quasi-anthropologique d'aujourd'hui, mais il garde en elle cette supposition réaliste que l'autre est dans le réel. L'auteur explique qu'il est devenu problématique de situer « l'autre » dans un « monde extérieur », car « dans notre économie mondiale, la supposition d'un extérieur pur est presque impossible »⁴⁵, et que les artistes et critiques postcoloniales ont poussé davantage la pratique et la théorie vers une relation de différence.

45 FOSTER, Hal, « The Artist as Ethnographer? » In: Marcus G. E. ed., MYERS Fred R. ed. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 304.

4.3. Une envie d'ethnographe partagée

Hal Foster déclare que cette focalisation sur l'altérité chevauche toujours notre propre inconscient, elle donne la caractéristique d'un « autre » au soi plus qu'un « soi » à l'autre. Une telle « auto-altération » passe facilement à l'auto-absorption, avec le danger que le projet de « façonnage ethnographique de soi » devienne une pratique de narcissisme philosophique ⁴⁶. Il met en garde en outre des rapports pseudo-ethnographiques déguisés en récit de voyage pour le marché de l'art mondial. Foster conclut, sceptique, à l'égard de ce virage vers l'ethnographie.

Ce qui l'inquiète, c'est le rôle de la pseudo-ethnographie assumée par l'artiste, où l'hypothèse de l'autorité ethnographique est renforcée plus qu'elle n'est remise en question, et élude de la critique institutionnelle, tel que les projets qui engagent des communautés ciblées pour une certaine collaboration avec une institution. Il constate qu'il y a eu une série de méconnaissances entre l'art et l'anthropologie, car les deux parties ont non seulement montré de l'envie pour l'entreprise d'autrui, mais aussi une ignorance de la manière dont les méthodes, les paradigmes et les traditions ont été établis dans chaque domaine. On peut également noter parmi les critiques d'études culturelles et du nouvel historicisme et parmi les artistes, une envie d'ethnographe partagée.

Il remet ainsi en question la supposition selon laquelle un site de transformation artistique est aussi un site de transformation politique et soulève un certain nombre de questions qui continuent à mener le débat contemporain sur la relation entre l'art et l'anthropologie ainsi que sur l'évaluation des pratiques, des processus et des produits qui peuvent se situer à son intersection.

5. Ecrire sur les répétitions

En utilisant dans ma méthodologie de recherche une approche ethnographique, Gay McAuley dans la première partie appelée « Writing about rehearsal : some

46 *Ibid.*

preliminary observation », de son livre *Not magic but work : An ethnographic account of a rehearsal process*, montre comment les arts de la scène peuvent utiliser les outils d'ethnographie et élargir le regard et la dimension. On ne s'intéresse donc pas seulement à la dimension esthétique ou dramaturgique mais aussi à l'aspect social et relationnel, en impliquant la notion de *thick description*. Cette notion propose des niveaux de description sur ce que l'on voit et considère. En faisant une étude de terrain, celle-ci reflète sur les deux dimensions, une dimension opérationnelle qui est une question de la temporalité et une deuxième dimension qui aborde l'idée d'avoir un regard ethnographique sur le processus de création. Et la singularité de cela vient du fait qu'on ne s'intéresse pas seulement au geste de la création mais aussi au contexte, au lieu et aux relations.

5.1. Le développement de *Rehearsal studies* par Gay McAULEY

Gay McAuley est chercheure émérite au département d'arts dramatiques et de théâtre du Royal Holloway de l'université de Londres. Pendant plus de 20 ans, elle a animé un programme de recherche sur les processus de création dans les arts du spectacle vivant. De retour à Londres depuis 2011, elle est couramment Honorary Associate dans le département de théâtre du Royal Holloway de l'université de Londres⁴⁷.

Dans son livre, Gay McAULEY tente de décrire un seul processus de répétitions, en faisant un compte rendu de la mise en scène du Belvoir street theater création de *Toy Symphony* de Michael Gow. Elle répond au manque de critique existant sur les études du théâtre australien contemporain et sa pratique. À travers cette étude de cas, elle donne aux lecteurs une idée plus vaste de la communauté théâtrale de Sydney et plus largement d'Australie. C'est un aperçu intéressant du processus des pratiques de travail de Michael Gows, Neil Armfield et l'acteur Richard Roxburgh ainsi que de la compagnie B de Belvoir.

47 Biographie de Gay McAULEY, performance Lab, université de Grenoble Alpes, 2018. < <https://performance.univ-grenoble-alpes.fr/actualite/actualite-du-pl/rencontre-avec-gay-mcauley-chercheure-emerite-du-royal-holloway-de-l-universite-de-londres-767902.htm?RH=1540460152247> > Consulter le 15 avril 2021.

Dans la première partie du livre, l'auteur présente un récit chronologique précis du processus de répétition et le résultat de ce processus de travail impliquant tout talent artistique à stimuler la créativité des autres participants et conduit à cet effet d'appréciation chez son public. Quant à la deuxième partie, elle dévoile comment les idées contradictoires de l'écrivain de la pièce, du metteur en scène et des comédiens qui représentent une paternité partagée dans la production et le développement du scénario de la pièce. Elle offre ainsi une bonne compréhension de ce processus particulier de mise en scène et de l'importance de l'interaction personnelle ainsi qu'un sens de la socialité dans la réalisation de la production.

5.2. Des observations introductives

Dans l'introduction de son livre, Gay McAULEY commence par définir le mot anglais *rehearsal*, qui correspond au mot français répétition, en constatant qu'il vient du vieux mot français « re-herser » qui est un terme agricole se référant à la préparation du sol avant de planter des graines. Pendant des années, le mot a gardé ce sens et a eu d'autres connotations, et dans la langue moderne française, ce terme désigne la planche auprès de laquelle les lumières de la scène sont accrochées dans le théâtre. De là, on voit le lien sémantique et l'utilisation du mot *rehearsal* en anglais, qui vient de l'agriculture étendue au théâtre, au lieu du mot français « répétition ». Il y a sûrement une similitude entre les deux, car le processus de travail théâtral nécessite également de bien préparer le terrain pour que le développement de l'œuvre atteigne le résultat souhaité.

L'auteur répond à la question : comment les chercheurs en théâtre, les étudiants et les artistes pourraient savoir ce qui se passe lors des répétitions auxquelles ils ne participent pas ? Pendant trois mois en 2007, Gay McAULEY a obtenu un accès illimité pour observer, analyser, documenter et enfin écrire sur les répétitions et le processus de production de la compagnie B de Belvoir de la pièce *Toy Symphony* de Michael Gow. Cet accès parle non seulement de sa carrière en construisant des relations de confiance avec les artistes de théâtre en Australie, mais aussi de l'intégrité du processus.

En se positionnant comme une observatrice participante, comme elle se décrit, elle se réfère souvent à la théorie ethnographique et anthropologique pour encadrer son

analyse et fait preuve de l'apport méthodologique et académique de l'ethnographie dans cette nouvelle discipline. Elle introduit des théories d'ethnographie, en particulier le concept de « *thick description* »⁴⁸ de Clifford Geertz pour ainsi aborder l'histoire de *rehearsal studies*. Finalement, à travers cette étude de cas, Gay McAuley fournit une étude de la répétition en tant qu'ensemble d'interactions sociales ancrées dans la culture et fréquemment ritualisées, par laquelle le sens est négocié et la signification est attribuée.

48 Clifford Geertz aborde dans « *thick description* » la question délicate des rapports entre description et interprétation. Il emprunte pour cela une voie [...] de la réconciliation entre philosophie analytique et herméneutique [...], afin d'établir les fondements d'une « anthropologie interprétative ». Paul COSTEY, « Description et interprétation chez Clifford Geertz. La *thick description* chez Clifford Geertz », *Revue de Sciences humaines*, Tracés, 04, 2003. [en ligne] < <https://doi.org/10.4000/traces.3903> > Consulté le 04 avril 2021.

Partie II

Les études de cas

Avant-propos

Ces études de cas introduisent trois projets artistiques différents. Une étude principale, sur le projet d'*EGODOCUMENT* de K-LI-P, et deux autres qui sont en écho avec mon projet principal : *Franchir la nuit* de Rachid Ouramdane et *Entropic Now* de Christophe Haleb, où je m'intéresse plutôt au processus de création en soi qu'au spectacle. Trois projets considérés comme des projets participatifs, avec des processus de création différents ; qui permettent de voir la manière dont la perspective identitaire est abordée dans la pratique artistique. Ces études interrogent aussi le choix des artistes de parler de soi ou de l'autre, de présenter une identité précise d'un groupe de personnes, ou de partager ces identités en tant qu'un récit de soi dans son actualité ou dans la société.

1. Le projet *EGODOCUMENT* du COLLECTIF K-LI-P

Je présente dans cette étude de terrain le processus de création du projet *EGODOCUMENT* de K-LI-P et ses deux parties chorégraphiques et plastiques où chaque élément travaillant de son côté viendra enfin se rajouter pour construire un déroulement performatif. Nous observons le corps dans son mouvement, présenté dans un univers plastique qui joue un rôle important dans la construction des éléments autobiographiques des personnes participantes. En outre, le résultat plastique de l'installation peut être exposé indépendamment. Ce travail vient d'une envie d'inviter des personnes à partager le plateau et prendre un rôle.

1.1. Présentation générale des projets

En 2017, j'ai commencé à participer aux séries du projet *EGODOCUMENT* du COLLECTIF K-LI-P, qui est un projet de performance chorégraphique et d'installation sonore et visuelle initié en 2016 par la chorégraphe allemande Christel Brink Przygodda et le plasticien français Philippe Veyrunes, avec la participation des personnes ayant

vécu une expérience migratoire. Ces séries sont constituées de plusieurs processus de création, *EGODOCUMENT Mise en scène de sa propre Existence* en 2016-2017, *RUTH & ANTON* en 2017, *RUTH & ANTON SUITE* en 2018, *EGODOCUMENT Portraits en Exil* du 2018 à 2019 et finalement *INVENTAIRE Faire état de richesses d'une communauté* qui est un nouveau cycle de processus débuté pour l'année 2021-2022. Après avoir présenté brièvement chaque processus, je vais détailler les processus de création de projet et élaborer d'une manière plus précise les étapes de travail.

La notion de notre identité est au centre de recherche mené par le COLLECTIF depuis 2005. Et avec la question « Qui sommes-nous ? » les artistes du collectif essaient de questionner et refléter, dans l'actualité, notre construction en tant que sujet⁴⁹. Venant d'une génération très engagée, ayant des valeurs à défendre dans la société des années 80 en Allemagne, la chorégraphe Christel Brink Przygodda est arrivée dans sa carrière à un certain questionnement sur son engagement. Elle se repose des questions sur sa propre histoire, ses racines et plus généralement sur l'histoire et commence alors à faire des mises en scène avec la question centrale : « Qui sommes-nous ? » où à chaque fois la mise en scène change d'entrée. Dans une envie de partage, Elle a par la suite proposé un travail egodocuments en invitant des gens sur son tapis de danse.

Fin 2015 - début 2016, le retour de la chorégraphe dans son pays, l'Allemagne a coïncidé avec la vague des migrants qui sont venus en détresse, notamment de la Syrie. L'Allemagne avait un programme d'accueil y compris des structures culturelles et des théâtres ont donné de la place à ces migrants. Le Centre de Production International Schloss Bröllin à Mecklenburg-Vorpommern était une de ces structures qui ont accueilli vingt personnes. En posant la question de ce qu'ils peuvent faire en plus de leur donner à manger et un espace pour dormir, la chorégraphe a présenté son projet *Mise en scène de sa propre Existence*⁵⁰ qu'elle était en train de monter. Depuis lors, une collaboration avec le centre Schloss Bröllin à Fahrenwalde en Allemagne a été mise en place, et elle a travaillé avec six personnes et mené le premier processus en Allemagne en 2016 puis organisé une rencontre au K-Salon à Berlin en 2017.

Pour faire suite au projet *Mise en scène de sa propre Existence* en France, une collaboration avec l'Espace Paul Jargot de Crolles a été mise en place en novembre

49 Compagnie K-LI-P, « COLLECTIF K-LI-P » [en ligne] < <https://compagnieklip.wixsite.com/k-li-p/le-collectif> > consulté le 19 mai 2021.

50 L'appellation *Mise en scène de sa propre Existence* sera utilisé pour le projet *EGODOCUMENT Mise en Scène de sa Propre Existence*.

2016, et la chorégraphe était à la recherche de participants amateurs ou professionnels, à Grenoble et en Isère. J'ai alors été mise en contact avec elle par un ami commun et nous avons pu échanger sur le projet. Pour ce processus en France, nous étions cinq participants, et nous avons fait une représentation au Cité Danse à Grenoble en juin 2017 et à la MIG en septembre 2017.



Fig. 1 Performance Egodocument Mise en scène de sa propre Existence, MIG, Grenoble, le 21 septembre 2017. © Philippe Veyrunes

Par la suite le COLLECTIF K-LI-P a commencé en 2018 un nouveau projet de création *Portraits en Exil*⁵¹ qui à son tour, est constitué de différents processus et différentes versions dans lesquels ma participation différait d'un processus à l'autre. En premier temps, il y avait un pré-projet à Grenoble avec des jeunes mineurs isolés étrangers accueillis par l'association 3aMIE. Le projet a pour objectif « de mettre en relief d'une façon positive nos capacités à construire notre identité face à un changement de territoire radical »⁵² afin d'apporter « une compréhension

51 L'appellation *Portraits en Exil* sera utilisée pour le projet *EGODOCUMENT Portraits en Exil*.

52 Compagnie K-LI-P, « Performance - EGODOCUMENT Portraits en Exil » [en ligne] < <https://compagnieklip.wixsite.com/k-li-p/egodocument-portraits-en-exil> > consulté le 19 mai 2021.

interculturelle, de créer de nouveaux niveaux de communication et d'encourager ainsi des processus d'intégrations »⁵³. Une première performance *Work in progress* a eu lieu en juin 2018 dans le cadre de l'Assemblée Générale de l'association à la Maison Diocésaine à Grenoble. Faisant suite à cette première expérience, un nouveau processus avec les jeunes était mis en place dans le cadre d'une résidence au théâtre 145 de Grenoble du 28 novembre au 08 décembre 2018.



Fig. 2 Performance « Work in progress », 29 juin 2018, Grenoble. Interprète : Ester. © Philippe Veyrunes

Après cela, et suite à la rencontre en 2017 à Berlin, les artistes du K-LI-P ont approfondi le contact établi avec Christine Schmidt et sa structure Fenster Zum Osten-Shibak Sharqi qui leur a permis de rencontrer trois danseurs professionnels de la compagnie Harake⁵⁴ en septembre 2018 pour une première approche chorégraphique et lancer l'idée à Berlin. Le COLLECTIF m'a invité et m'a intégré dans ce processus mené dans le cadre d'une résidence à Ufer_Studio à Berlin du 25 février au 10 mars 2019, avec deux représentations le 9 et 10 mars.

Suite à une invitation par le centre Schloss Bröllin en Allemagne en mars 2019, une résidence a été mise en place pour une reprise de travail en mai sur un nouveau cycle d'*EGODOCUMENT* à Mecklenburg - Vorpommern, avec des participants de l'association « Pasewalk hilft », qui accueille des réfugiés et qui était déjà impliqué dans le projet en novembre 2016. Une performance a eu lieu en juin dans le cadre de la manifestation « Kunst offen », où deux participantes ont partagé le plateau avec les artistes du collectif, suivi par un échange avec le public.

53 *Idem.*

54 Le mot arabe *Harake* signifie "mouvement" en français. Compagnie Harake : Mohammed Diban : danseur et chorégraphe syrien, Ghaith Noori : danseur Irakien et Aseel Qupty : danseuse palestinienne.

En 2019 suite à un processus mis en œuvre dans le Trièves, deux performances ont eu lieu, après une résidence au théâtre Le Pot au Noir à Rivoiranche. De novembre 2018 à novembre 2019, un groupe des participantes du territoire a été formé, dont je faisais partie, et nous avons fait une représentation le 24 juillet 2019 et une reprise de la performance a eu lieu le 23 novembre au théâtre Le Pot au Noir dans le cadre de la Guinguette Danse.

Fig. 3 Photo provenant de la captation vidéo de la performance le 23 novembre au théâtre Le Pot au Noir.



En décembre 2019, une reprise du processus Berlin et une exposition⁵⁵ de tous les éléments des processus *Portrait en Exil* à Grenoble a pris lieu au parvis des droits de l'Homme de la MIG⁵⁶ du 04 au 20 décembre 2019. Les trois danseurs de la compagnie Harake sont venus de Berlin à Grenoble pour participer, et moi-même, à la performance du vernissage de l'exposition le 05 décembre 2019. Une performance de finissage a eu lieu dans la même salle le 19 décembre 2019 avec des jeunes mineurs de l'association 3aMIE, avec qui j'ai aussi partagé le plateau.

En raison de la situation sanitaire et la propagation du coronavirus, l'année 2020 était une année triste et brutale pour la création artistique. Les compagnies et les structures culturelles ont très peu travaillé. Le COLLECTIF K-LI-P a essayé de son mieux de continuer à mener des performances pour le public, et a dû reporter une partie de son travail sur le nouveau cycle de série de projets *EGODOCUMENT* à l'année 2021-2022.

Cependant, deux rendez-vous ont eu lieu en juillet 2020 dans le cadre de l'ÉTÉ Culture[s] à Grenoble. Le 24 juillet j'ai partagé le plateau avec les artistes du collectif place d'Agier pour une reprise de *Portraits en Exil* et un deuxième volet de cette reprise

55 Annexe n°6, p. 116 du rapport.

56 L'appellation MIG sera utilisée pour « la Maison de l'internationale de Grenoble ».

a eu lieu le 31 juillet au parvis de la MIG⁵⁷ où trois jeunes migrants ont partagé le plateau avec les artistes du collectif. Une autre reprise de performance a eu lieu en octobre 2020 à l'Espace Vallès à Saint-Martin-d'Hères avec la participation de deux jeunes ayant déjà participé à la performance du 31 juillet.

Fin 2020 début 2021 le COLLECTIF commence à préparer un nouveau cycle de projet *EGODOCUMENT* intitulé *INVENTAIRE Faire état des richesses d'une communauté* pour l'année 2021-2022. Ce projet est différent des anciens processus que j'ai évoqué, par rapport aux installations et à l'écriture chorégraphique qui sera élaborée dans un contexte qui mène plus vers des aboutissements.

1.2. Les éléments constitutifs d'*EGODOCUMENT*

Conformément à une forte inspiration plastique, le travail de K-LI-P se situe aux frontières les arts vivants et plastiques. Dans ce sens-là, la construction de ces séries de projets qui sont basées sur des egodocuments, est composée d'un côté performatif inspirés par le concept de travail de Cunningham, ainsi que des différents éléments constituant les matières visuelles et sonores de l'installation qui forme l'œuvre plastique qui vient d'une inspiration aux formes comme les œuvres de Walter de Maria, Nam June Paik, Joseph Beuys et autres. Ces éléments, travaillés chacun de leur côté, sont superposés le jour du spectacle dans une rencontre artistique ouverte sans laisser une forme prédominante sur l'autre et tous les éléments coexistent finalement pour former un tout. Cela étant dit, il est important de noter que ces processus sont menés dans le contexte d'une argumentation artistique et non pas d'une documentation. La vision n'est pas uniquement esthétique mais aussi sociétale et d'actualité, qui s'intéresse à une horizontalité de rapports. C'est dans le désir de parler de notre histoire qui est existante partout dans le monde et que l'on met de côté tout de même.

57 Annexe n°9 p. 119 du rapport.

1.2.1. Des récits personnels

Un des éléments fondamentaux des egodocuments est représenté par les témoignages et les récits des personnes que la chorégraphe extrait de ses entretiens avec les participants. Dans chaque processus les entretiens sont effectués avec des questions différentes pour aborder l'histoire de déplacement et de l'exil. Un questionnaire est mis en place par la chorégraphe qui varie chaque fois en fonction du sujet abordé dans chaque processus de création.

Pour la création *Mise en scène de sa propre Existence*, les participants racontent leur histoire de départ depuis leur terre natale et l'arrivée dans un nouveau territoire, comment ils sont arrivés dans ce nouveau pays d'accueil et pourquoi ils se trouvent en exil. Comme tout autre processus de création, les entretiens se sont réalisés d'une manière individuelle, dans une discussion, un échange, pour faire connaissance l'un et l'autre. La personne se présente, en mentionnant son prénom, et son nom si elle le souhaite, sa date et lieu de naissance, où elle habitait, ce qu'elle a fait ou faisait dans la vie, ce qui lui est arrivé ainsi que les circonstances dans lesquelles elle a dû quitter son pays.

Alors que le projet de *Portraits en Exil*, à son tour, constitue différents questionnements et différentes versions. Avec les jeunes mineurs c'était hors de question de leur demander comment ils sont arrivés en France ou de parler d'une manière précise des détails de leur vécu, dès lors, les questions se sont portées sur l'aspect des sentiments et les ressentis, qui je suis et comment je me suis senti en arrivant en France ? Quelle première rencontre ? Quels rêves ? Quelles dynamiques ? Quelles projections ? Quels sont les problèmes et à quoi se heurtent-ils ?

Cependant, les entretiens du processus Berlin de *Portraits en exil*, avec moi et les trois danseurs professionnels, ont été menés en anglais et ont abordé cette fois nos émotions, de comment nous sentons-nous dans un nouveaux pays, de ce qui nous manque de notre pays et ce que nous définit en tant que nous, ainsi que des questionnements sur les thèmes de la liberté, l'égalité, la fraternité, le vivre ensemble et le sentiment d'appartenance.

1.2.2. Les ateliers chorégraphiques et la chorégraphie

Les ateliers chorégraphiques menés par la chorégraphe Christel Brink Przygodda sont divisés entre un temps de travail individuel et un temps de travail collectif et consistent sur un travail de mouvement qui « cherche une physicalité signifiante qui n'est pas une danse de geste »⁵⁸. Ce travail est conduit sur un tapis de danse. Et selon le projet, il s'agit soit de se développer, soit de faire des traversés sur cette espace carré d'une manière assez simple pour nous permettre de voir comment le mouvement va dire quelque chose de soi aux autres. Des mouvements découpés, ralentis pour affirmer la présence du corps et faire résonner les autres éléments, et basés sur une technique de transfert de poids qu'on peut trouver dans les mouvements de tous les jours comme dans la marche, tout en cherchant « l'extrémisme dans la grandeur de mouvement de corps »⁵⁹.



Fig. 4 Répétitions à UFER_Studios, Berlin - Interprète : Aseel Qupty. © Dawoud Adeel.

Une technique inspirée de la technique de Merce Cunningham qui met l'accent sur la clarté de la forme, la coordination du torse et des jambes et la précision rythmique,

58 Entretien avec Christel Brink Przygodda, Annexe n°1 p. 95 du rapport.

59 *Ibid.*, p. 96 du rapport.

ainsi que la conscience spatiale et qui permet « à arriver à une pureté physique de mouvement dans l'espace-temps »⁶⁰. Cette technique qui propose une approche non émotionnelle de mouvement permet ainsi une communication d'émotions qui se fait à partir de la totalité du travail et de tous ses composants en laissant la place pour les spectateurs d'aller les chercher sans les illustrer à travers le mouvement.

Lors des ateliers, la séance commence par des échauffements et des étirements pour préparer le corps au mouvement et travailler le corps dans sa dimension articulaire. Ces exercices permettent le travail des fondamentaux du mouvement que sont le transfert du poids, l'opposition, le découpage de mouvement afin de se développer en gardant ces sensations dans le corps et de donner à voir le mouvement et son organisation dans l'espace et dans le temps. De marcher par exemple dans l'espace on va avoir une sensation d'être dans un poids, tout en étant sensible par rapport au centre du corps et comment il est situé au-dessus des jambes. On peut constater ainsi trois exercices d'étirement et de transfert du poids qui se répètent en permanence lors des répétitions :

- **Premier exercice :**

On peut commencer avec cet étirement global pour bien étaler les différentes forces du corps, dessiner un peu dans l'espace, et penser en volume dans la sensation de mouvement, trouver l'opposition ainsi que pour travailler un peu les jambes. Debout, les pieds en parallèle, les bras en bas relâchés sur les côtés, les paumes des mains ouvertes, on inspire et on commence à glisser les bras tendus, en caressant lentement l'espace de deux côtés vers le ciel jusqu'à arriver au maximum en haut. On plie lentement les jambes jusqu'à ce qu'on ait deux directions et une opposition, une vers le haut et l'autre vers le bas, tout en tenant notre centre et sentant ce qu'on fait. Ensuite, on expire et on passe par devant avec les bras, comme si on poussait l'espace devant nous. Les paumes des mains ouvertes vers le bas, on étale les jambes doucement, et on revient à la position initiale. On répète cela plusieurs fois.

- **Deuxième Exercice :**

Pour travailler un peu la partie frontale, l'élasticité du corps et la double direction. On commence debout, les pieds en parallèle, on met les mains dans le bas du

60 *Idem.*

dos au niveau des reins et on frotte un peu pour donner de la chaleur. Ensuite on va faire un point fixe où on pose les mains et on enroule avec la tête comme un plongeur en gardant ce qu'on arrondit. On va faire glisser les mains, et on va les suivre et on se regroupe complètement en bas. Puis on avance avec les mains un pas et on lâche le poids vers l'avant. Puis on monte le bassin et les ischions en tirant le dos et les jambes et en poussant sur ses orteils pour s'étirer en haut. Ensuite, on pose les talons et on marche avec les mains vers les pieds et on plie. on avance les genoux, on descend le Coccyx, on lâche la tête qui est en bas, on déroule et on pousse en amont en retrouvant les reins, dans la sensation, en prenant le même chemin qu'on a fait au début mais à l'envers.

- **Troisième exercice :**

Cet exercice de rouler par terre nous permet de trouver la spirale dans le corps. On commence alors allongé par terre sur le dos, en s'appuyant sur le corps, les bras étalés sur les côtés, et on va croiser la jambe droite comme si on faisait un pas en cherchant une grande diagonale entre jambe et bras, on continue à étirer et bien sentir le bassin puis on tourne sur le ventre avec les mains étalées loin du corps. Ensuite, on glisse la main gauche en bas et comme un espace de levier, on amène le bras vers le haut vers la tête et on déroule avec le dos et avec la main qui surfe dans l'air puis on se pose en arrivant à notre position initiale sur le dos avec les bras étalés sur les côtés. On répète le même exercice avec la jambe gauche.

- **Quatrième exercice :**

Pour travailler sur la sensation du transfert du poids, debout, les jambes un peu écartées, on fait un grand pas vers devant avec la jambe droite, tout en amenant le poids avec nous en avant dans la jambe droite. Et on plie. On prend bien conscience que le pelvis est devant, comme si on veut aller chercher vers le sol. Cela donne une sensation qu'on peut tout à fait avoir un relevé avec la jambe gauche. Puis on se repousse, tout en ayant une force égale, on amène le poids vers l'arrière dans la jambe gauche cette fois, on prend un appui avec et on revient avec la droite qui la rejoint, pour qu'on se trouve à nouveau dans position de départ. On répète cela avec l'autre jambe aussi et on peut le faire plusieurs fois. On exagère juste au début pour faire sentir le poids qui va nous permettre de former cette force égale dans notre repoussé.

Dans ce sens, la chorégraphe Christel Brink Przygodda invite alors chaque participant à improviser et essayer de trouver son chemin en cherchant une chorégraphie de hasard, afin de créer des partitions chorégraphiques écrites, où tout le monde sait ce qu'il va faire. Dans *Mise en scène de sa propre Existence*, le développement de mouvement était fait à partir de milieu du tapis où chaque participant est au centre de son récit et se développe dans une petite évolution, et dans *Portrait en Exil* le travail constitue plutôt sur des traversés où les participants traversent d'un côté du tapis à l'autre et « qui était symboliquement important »⁶¹. À cet égard, on peut bien constater que le travail chorégraphique et le mouvement dans *Mise en scène de sa propre Existence* et dans *Portrait en Exil* étaient réalisés dans l'urgence où l'engagement dans le mouvement constitue le motif d'accomplir une tâche, ou de prendre sa place et de simplement d'être présente dans son récit. Si le mouvement se suspendait à un moment, il y avait toujours une pulsion, un drive, et quelque chose qui tissait en avant, même si c'était dans l'absolu, car on est, avec ces deux créations, dans un voyage complet.



Fig. 5 Répétitions à UFER_Studios, Berlin - Interprète : Dyala Ghanam, © Dawoud Adeel

61 *Ibid.*, p. 96 du rapport.

On trouve dans l'écriture une transposition où la chorégraphe vise à créer des vocabulaires et différentes situations collectives avec une base qui est la partition propre, personnelle et individuelle qu'on découpe pour donner plusieurs variations possibles. Une sorte de manipulation chorégraphique qui va donner une tenue aux participants, parce que d'une part il faut que chaque participant soit seul dans sa partition et d'autre part de voir comment tout le monde va être présent dans un groupe, et donner une possibilité dans l'ensemble. Comme par exemple ; dans le processus Berlin de *Portraits en Exil*, on voit chacun avec sa partition. Ensuite s'interrogent des variations des situations à quatre, où il y avait deux danseurs sur le tapis, deux à l'extérieur du tapis et après un changement des places (voir Fig. 6) pour avoir différentes combinaisons qui, dans le sensible, nous raconte quelque chose de la vie et que dans la bande-son cela va déplacer dans la réflexion commune sur des notions comme la liberté, l'égalité et la fraternité.



Fig. 6 Répétitions à UFER_Studios, Berlin – Les interprètes : Christel Brink Przygodda, Dyala Ghanam, Ghaith Noori et Aseel Quity. © Dawoud Adeel

Finalement les partitions ou le travail chorégraphique exécutés pendant les répétitions sont toujours filmés pour les utiliser dans l'installation visuelle menée par le plasticien Philippe Veyrunes, mais aussi pour garder une trace de ce que les participants ont fait en tant que référence qui permet de suivre le développement de la

phrases de chacun lors des futures séances. Et il convient de mentionner que la chorégraphe prend en considération la condition psychologique des participants, elle discute toujours avec les participants pendant les ateliers pour mieux comprendre leur situation, et échange avec eux sur la vie, leurs pensées, quotidien, les difficultés auxquelles ils font face, leurs projets et leurs ambitions ou désirs. La participation dans ce projet, comme l'a dit Binta N'ba lors d'un atelier « témoignages » organisé par l'association APARDAP et Migrant en Isère, est « une façon de nous dépasser et de nous permettre d'aller loin, de garder espoir sur la scène de vivre »⁶².

1.2.3. Les textes - matériaux

Pour avoir un fondement et un engagement, le choix de travailler sur la Déclaration universelle des droits de l'homme⁶³ a été fait parce que c'est un texte que tout le monde peut partager. Ce sont des mots qu'on connaît tous, qui sont traduits dans nos langues respectives et qu'on peut remettre en jeu comme étant notre engagement, nos rêves et nos désirs. Dans le processus *Mise en scène de sa propre Existence*, la chorégraphe demande aux participants de travailler seulement sur le préambule de la Déclaration des droits de l'homme en choisissant les mots qui leur parlent le mieux.



Fig. 7 Performance au théâtre 145, Grenoble – Interprète : Chance. © Zoé Bonafe

62 Observatoire des Politiques Culturelles, « Vers une politique de la Relation ? Table ronde 2 : Reconnaître, relier, soigner l'hospitalité », OPCulture, 25/03/2021. [en ligne] < <https://www.youtube.com/watch?v=DdvGpmD02fI> > Consulté le 25 mai 2021.

63 Organisation des Nations Unies, « La déclaration universelle des droits de l'homme », *ONU Documents*, 10/12/1948, Paris. [en ligne] < <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/> > Consulté le 04 mai 2021.

Tandis que, dans le processus de *Portraits en exil*, il y avait un travail sur la totalité du texte de la Déclaration, chaque participant va découper le texte différemment en accentuant les phrases qui correspondent à ses propres pensées, valeurs, et sentiments. Ces phrases seront projetées sur les écrans accompagnés par le nom de la personne qui a fait le découpage.

1.2.4. Outils artistiques - Installation

Le plasticien Philippe Veyrunes, qui œuvre dans un intérêt à la forme et une inspiration de l'art minimal et conceptuel américain, confronte alors son univers plastique avec l'univers de la chorégraphe Christel Brink Przygodda. Il met en place l'installation qui forme le monde visuel et sonore du travail dans une manière « basé sur la perception avec l'outil de lumière »⁶⁴. Pour faire cela, il se sert des écrans et des vidéoprojecteurs. Il joue toujours avec l'élément de la lumière en utilisant les vidéoprojecteurs pour éclairer les corps des danseurs sur le plateau, qui peuvent servir non seulement à avoir de la lumière qui vient directement sur les danseurs, mais aussi à avoir une lumière latérale et diagonale de face et de derrière pour avoir un contre-jour qui va donner du volume au corps et l'éclairer sans l'écraser dans l'image. Et si une représentation a lieu dans un théâtre il utilise « la lumière de spectacle vraiment comme un outil plastique »⁶⁵.

En ce qui concerne les images utilisées et les vidéos filmées, c'est toujours une question d'échange entre les deux artistes, ils partagent entre eux des idées et c'est Christel, en tant que directrice artistique, qui valide les idées présentées. Mais dans son processus de travail, Philippe monte une bibliothèque d'images sur les choses qui l'intéressent, et toutes les images « ont toujours le sens de ce qui se vit mais elles n'illustrent pas un sujet »⁶⁶.

En traversant des routes pendant leurs voyages, les deux artistes peuvent croiser des paysages qui sont intéressants, par exemple les paysages qu'on voit dans *Mise en scène de sa propre Existence*, étaient filmés par le plasticien à l'est de l'Allemagne, un

64 Entretien avec Philippe Veyrunes, Annexe n°2 p. 100 du rapport.

65 *Idem*.

66 *Ibid.*, p. 102 du rapport.

paysage sur des plaines qui avait une lumière très spéciale où il faisait beau mais aussi nuageux. Cette image sera ensuite traitée d'une manière plastique afin d'avoir une boucle des paysages qui sera collée à l'image de la route et ainsi de suite. Tandis que dans les différents processus de *Portraits en Exil* on peut bien remarquer la route du Trièves qui est restée tout le temps à travers les différents processus (voir Fig.8) ainsi que le côté de route entre Bröllin et Pasewalk en Allemagne.



crédit photo Peter van Heesen, interprète : Christel Brink Przygodda

Fig. 8 Performance Egodocument Portraits en Exil, Schloss Bröllin, 2019 - Interprète : Christel Brink Przygodda © Peter van Heesen

Pour ces deux projets on parle d'un sujet global du déplacement de populations et c'était vraiment un voyage pour aller vers. Donc c'était important pour le plasticien Philippe Veyrunes de trouver des points sur ces histoires de déplacement. On voit par contre qu'il n'y avait pas tout le temps des images de la ville sauf dans le processus de Berlin, où on voit des images de la ville de Berlin.

On peut alors dire, qu'à côté de ces images de paysages où des routes sont présentées après le traitement d'image, comme une matière assez vivante, il y a les images de la danse que la chorégraphe filme pendant les répétitions avec les participants qui interviennent. À cela s'ajoutent les différents textes de la Déclaration des droits de l'homme qui vont être projetés puis les selfies des participants avec lesquels le plasticien constitue des puzzles (voir Fig. 9). Ils apparaissent une après l'autre d'une manière aléatoire, mais adaptée au tempo, pour montrer cette présence avec les personnes participantes.

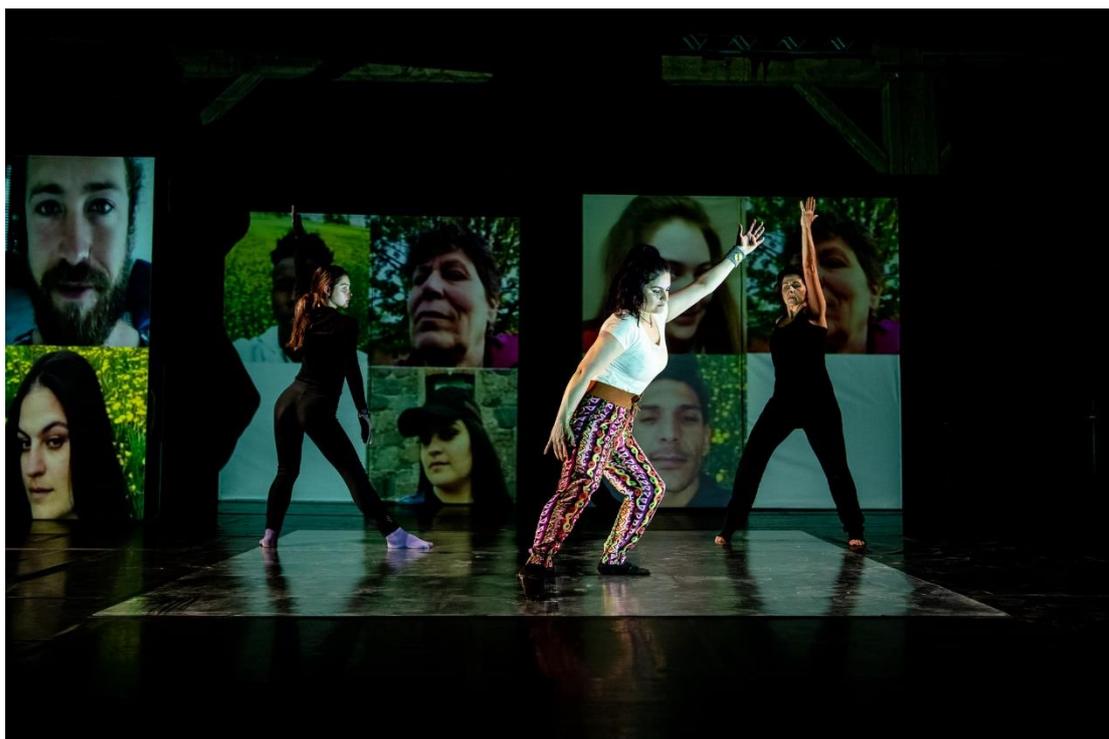


Fig. 9 Performance Egocument Portraits en Exil, Schloss Bröllin, 2019. © Michael Vick

Enfin, cette matière lumineuse est portée par un univers sonore, que ce soit les extraits des témoignages ou bien la musique composée par le musicien slovène Matija Strnisa basé à Berlin. En effet s'il y avait uniquement du silence, cela ne donnerait pas du tout la même puissance. Tous les éléments qui se portent entre eux que ce soit par la pensée, par le son ou dans l'image vont en s'assemblant rendre un travail homogène et donne également la possibilité d'avoir des installations dans lesquelles les spectateurs peuvent se balader, alors qu'une boucle d'images qui se répète et les extraits des entretiens qui continuent⁶⁷.

1.3. Modèles de participation et lieux de travail

Avant chaque processus, le COLLECTIF s'invite auprès des différentes structures associatives qui accueillent des personnes en migration et lance un appel à participation pour ceux qui ont envie de partager leurs histoires par le mouvement et les mots, et de participer à la création des éléments visuels et sonores. Donc, il y a des

⁶⁷ Fig. 21 et Fig. 22, Annexe n°6, p. 112 du rapport.

gens qui participent seulement à cette partie-là de création et il y a ceux qui vont aussi être présents lors des performances et partager le plateau avec les artistes du collectif.

1.3.1. La participation et les participants

Pour la création *Mise en scène de sa propre Existence* et le processus mené en Allemagne en novembre 2016, la chorégraphe a travaillé avec des participants de l'association « Pasewalk hilft », qui accueille des réfugiés qui venaient de de l'Afghanistan, de la Syrie, et de l'Irak, dans le cadre d'une résidence à Schloss Bröllin à Fahrenwalde. Pour la version menée en France, dans le cadre d'une résidence et une collaboration avec l'espace Paul Jargot à Crolles, une rencontre avec des potentiels participants est mise en place en mars 2017 ainsi qu'une prise de contact avec l'association Migrant en Isère pour compléter le groupe des participants. Enfin, il y avait trois participants de la ville de Crolles ; un français d'origine rwandaise (ayant vécu le génocide) et deux françaises venant d'autres régions, ainsi que deux participants de Grenoble ; moi-même originaire de Syrie et un autre jeune syrien.



Fig. 10 Répétitions au Studio 47 49 de François Veyrunes, Grenoble, 2017. Dyala, Sophie et Abdullah. Photo provenant des vidéos des répétitions.

Un espace de partage et un mélange s'est créé dans ce projet où l'on pouvait s'exprimer. Grâce à cette rencontre avec les autres participants, qu'ils soient français ou migrant, où chacun/e partage sa propre histoire particulière, son vécu et ses expériences, on a trouvé ce qui est commun entre nous et ce qui nous rapproche les uns les autres en tant qu'êtres humains. Après cette expérience, j'ai trouvé ma place dans ce projet qui

est devenu pour moi un engagement personnel, et qui m'a donné envie de continuer à travailler avec le COLLECTIF.

Fig. 11 Répétitions à l'Espace Paul Jargot, Crolles, 2017. Natalie et Claudien. Photo provenant des vidéos des répétitions.



Tandis que pour *Portraits en Exil*, en tant que travail qui est constitué des différents processus, on trouve une variété des participants qui se diffèrent à chaque processus. Par exemple, en travaillant avec les mineurs isolés de l'association 3aMIS, les participants changent constamment en raison de leur situation particulière et du fait qu'ils peuvent déménager ailleurs. Les jeunes étaient toujours accompagnés par un volontaire en service civique durant les ateliers et c'était ainsi plus logique qu'ils restent en groupe, bien que la chorégraphe travaille avec chacun, elle le faisait en présence de tout le groupe. Lors du premier processus en juin 2018 quinze jeunes ont participé au projet et six parmi eux ont enfin partagé le plateau avec les artistes du collectif. Ce processus a donné une première vue des « difficultés d'organisation liées à la participation d'un public de mineurs isolés très insécurisé et mobile »⁶⁸.

Le fait d'être bénévole depuis 2016 à l'association Accueil Demandeur d'Asile (ADA) à Grenoble, une association qui aide des migrants dans leurs procédures administratives et leur demande d'asile, était un avantage, parce que j'étais en communication avec des personnes venant de différents milieux et de différents pays, ce qui m'a donné une perspective plus diversifiée. C'était donc un soulagement pour la chorégraphe que j'ai pu être présente lors des répétitions dans le processus conduit au théâtre 145 à Grenoble où dix jeunes de l'association 3aMIE ont participé dont sept qui ont finalement partagé le plateau les artistes du collectif.

68 Compagnie K-LI-P, « Performance - EGODOCUMENT Portraits en Exil » [en ligne] < <https://compagnieklip.wixsite.com/k-li-p/egodocument-portraits-en-exil> > consulté le 19 mai 2021.

Ma présence a rassuré les jeunes et leur a donné un aperçu et une perspective du travail de quelqu'un qui a déjà participé à ce genre de projet. Je l'ai aidé ainsi pendant les répétitions en travaillant avec les jeunes sur leurs partitions afin d'affiner les mouvements chorégraphiés. J'ai performé avec les jeunes pour les accompagner, être présente avec eux et partager cette expérience avec eux. Je n'étais pas cette fois dans mes propres paroles ou mon récit, mais j'étais dans le récit des autres. La chorégraphe et danseuse Christel partage bien sûr toujours le plateau avec nous.

Pour le processus du Trièves, lors d'une résidence au théâtre Le Pot au Noir à Rivoiranche en novembre 2018 le COLLECTIF a pris contact avec le CART (Collectif d'Accueil de Réfugiés en Trièves) et mis un temps d'ateliers au Pot au Noir. Puis de janvier à mars 2019 il y avait des rencontres avec des structures et autres personnalités du territoire pour faire relais sur le projet. D'avril à juin 2019, un appel à participation était lancé par le théâtre Le Pot au Noir où le Collectif a mis un calendrier de travail pour des ateliers chorégraphiques et les entretiens avec des habitants du territoire. Deux performances ont eu lieu lors de cette résidence où moi-même et quatre femmes françaises venant d'autres régions de la France et habitant dans le Trièves, avons partagé le plateau avec les artistes du collectif en juillet et novembre 2019.

Alors que le travail dans le processus de Berlin de *Portraits en Exil* était différent du fait que Le COLLECTIF travaillait avec des danseurs professionnels cette fois-ci et moi j'ai été invité et intégré dans ce processus. On était donc quatre participants, trois danseurs professionnels (un syrien, un irakien et une palestinienne) de la compagnie Harake liée à la structure Fenster Zum Osten - Shibak Sharqi à Berlin et moi-même. Nous avons fait la performance à Ufer_Studio en mars 2019

On constate que selon chaque processus et sa sensibilité, ainsi que la nature des participants, la chorégraphe décide si elle va effectuer une ou deux séances individuelles avec les personnes en premier temps avant de les inviter à travailler ensemble en collectif ou pas. Les participants sont toujours reliés au territoire dans lequel le processus se déroule. En France ce sera les habitants du département de l'Isère, et ses différentes communes et régions comme Grenoble et ses environs, Crolles ou bien la région du Trièves. En Allemagne, la chorégraphe a travaillé avec les habitants de la région de Vorpommern et la ville de Pasewalk dans l'est de l'Allemagne et d'autres participants à Berlin.

1.3.2. Les lieux de travail

Étant co-chorégraphe de la Compagnie 47 49 de François Veyrunes, la chorégraphe Christel Brink Przygodda effectue la plupart de ses ateliers chorégraphiques du COLLECTIF K-LI-P et ses entretiens au studio de la compagnie situé à Grenoble. Un petit studio partagé par trois compagnies, une compagnie théâtrale, une compagnie de danse folklorique et la Compagnie 47 49. Il est donc important pour chacun de respecter la période de temps qui lui est réservée.

Il y a des répétitions qui se déroulent dans le lieu de résidence artistique dans laquelle le COLLECTIF va performer, ou bien au studio à Grenoble. Dans *Mise en scène de sa propre existence* il y avait des répétitions qui se sont déroulées à l'espace Paul Jargot à Crolles ainsi qu'au studio, et une générale qui a eu lieu au Cité Danse lors de la performance là-bas ainsi que des répétitions et une performance à la MIG en 2017.

Pour les processus de *Portrait en Exil*, en 2018 les ateliers et les répétitions avec les jeunes mineurs se sont déroulés lors d'une résidence au théâtre 145 à Grenoble, mais il y avait aussi des séances qui ont eu lieu au studio de la Compagnie 47 49. Cependant, de temps en temps, selon la nature de la performance et les participants, il est tout à fait possible de faire les répétitions collectives ou la générale au studio. Par contre, toutes les rencontres et les ateliers individuels ont toujours eu lieu dans le studio de la Compagnie 47 49. Pour le processus du Trièves, le COLLECTIF était en résidence au théâtre Le Pot au Noir à Rivoiranche, donc il n'y avait pas d'ateliers ou des répétitions sur Grenoble mais tout le travail était mené là-bas dans la région.

Et lors de la performance le 05 décembre 2019 à Grenoble avec les danseurs de Berlin les répétitions se sont déroulées au studio de la Compagnie 47 49 ou à la MIG tandis qu'avec les jeunes il y avait des ateliers qui ont eu lieu au Studio Les Planches à Grenoble ainsi qu'à la MIG. En Allemagne, à Berlin, les répétitions ont eu lieu à Ufer_Studio lors d'une résidence, et pour les processus menés dans l'est du pays, les répétitions et les performances se sont déroulées dans les locaux du Centre de Production International Schloss Bröllin en Allemagne à Fahrenwalde.

2. *Franchir la nuit* de Rachid Ouramedane

J'ai choisi de parler de *Franchir la nuit* de Rachid Ouramedane dans mon corpus secondaire parce que ce travail fait écho au travail du K-LI-P sur deux dimensions : tout d'abord le fait qu'il est un projet participatif et également qu'il représente des corps migrants. En prenant en compte que dans le travail de Rachid il n'y a pas une représentation des portraits individuels comme on trouve chez K-LI-P.

2.1. Présentation générale de *Franchir la nuit*

*Franchir la Nuit*⁶⁹ est une création de danse contemporaine d'une conception et chorégraphie de Rachid Ouramedane, menée en 2018 à la Biennale de la danse de Lyon. Elle a été présentée à Bonlieu à Annecy, à L'opéra de Lyon, à la MC2 de Grenoble et au théâtre de Chaillot à Paris et autres lieux. Ce travail s'est fait en collaboration avec le vidéaste plasticien, photographe Mehdi Meddaci qui travaille depuis longtemps sur les populations en mouvement, et avec l'assistante à la chorégraphie Agalie Vandamme et des ateliers d'écriture avec les jeunes et les enfants de l'école Verderet de Grenoble et de l'EPD Le Charmeyran, foyer de l'enfance de La Tronche menés par Fanny Vuailat.



Fig. 12 *Franchir la nuit* – Chorégraphie Rachid Ouramedane © Patrick Imbert.

69 Musique de Deborah Lennie-Bisson, décors de Sylvain Giraudeau, lumière de Stéphane Graillot, le son par Laurent Lechenault, costumes faits par Sigolène Petey et Sarah Chabrier.

Franchir la nuit était pour Rachid Ouramdane une réaction au choc de voir les images diffusées dans les médias en 2015 de l'enfant Kurde Aylan de 3 ans retrouvé mort sur une plage turque et le débat qui a suivi ce drame autour des exilés et des migrants⁷⁰. Il a abordé la notion de l'identité d'après une situation géographique à travers le thème de l'exil dans un spectacle créé avec des enfants issus de la migration, en posant la question quelle place laisse-on à cette enfance particulière qui est celle des enfants migrants ? Comment accueille-t-on cette enfance-là et comment l'écoute-t-on ? Ainsi on s'interroge sur ce que l'on entend par enfance quand on vit une expérience violente de migration et de voir ces enfants non pas en tant que migrants, mais en tant qu'enfants⁷¹.

Pour cette création, Rachid Ouramdane voulait associer à la danse une dimension sociale et projeter l'actualité à travers les yeux de ces enfants. Il a mené donc des ateliers chorégraphiques avec des enfants et jeunes migrants, certains d'entre eux ont partagé le plateau avec des danseurs professionnels.

2.2. Pratique corporelle et chorégraphique

Dans son écriture qui interroge les parcours des enfants, Rachid Ouramdane voulait partager sa vision chorégraphique en amenant une dramaturgie par la représentation du corps de l'enfant migrant, et intégrer des enfants à une création. Il cherche à inventer un art chorégraphique en contact direct avec le monde réel et en contact avec les gens qu'il rencontre, qui n'appartiennent pas nécessairement au milieu artistique. Rachid Ouramdane explique dans un entretien avec le Biennale de la danse à Lyon, qu'il a dû travailler en parallèle pour avancer dans sa recherche et production artistique et « essayer de transformer le quotidien de ces personnes »⁷². Pour pouvoir

70 TNB - Rennes, « *Entretien avec Rachid Ouramdane à l'occasion de la présentation de saison 2018/2019 du TNB – Rennes* », 13/06/2018. [en ligne] < <https://www.theatre-contemporain.net/video/Video-sans-titre-par-francois-12535> > Consulté le 25 avril 2021.

71 PAIN, Jean-Christophe, [reportage] de BORRELLY, Damien, « Dans "Franchir la nuit", Rachid Ouramdane fait danser des jeunes... grenoblois et réfugiés », *France 3 Auvergne-Rhône-Alpes*, [en ligne] < <https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/franchir-nuit-rachid-ouramdane-fait-danser-jeunes-grenoblois-refugies-1537454.html> > Consulté le 08 mai 2021.

72 La Biennale de Lyon / Danse, « 18e Biennale de la danse : Rachid Ouramdane / Franchir la nuit », *YouTube*, 07/06/2018. [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=AY7p1XarYNU&ab_channel=LaBiennaledeLyon%2FDanse > Consulté le 15 mai 2021.

produire un travail avec des personnes qui, à priori, n'avaient aucun intérêt particulier pour l'art chorégraphique, il fallait installer un premier temps une complicité et une confiance qui permettent l'émergence de la parole, selon Rachid Ouramdane, qui essaie d'impacter le monde réel à travers son travail artistique et de dire avec la danse « ce qu'on n'a mal à dire avec les mots »⁷³.

Cinq danseurs professionnels ont partagé le plateau avec une foule d'enfants. Ces enfants sont choisis dans chacune des villes en fonction des représentations. De décembre 2017 à mars 2018, pour les représentations menées à Lyon, Annecy et Grenoble, Rachid Ouramdane a travaillé avec quinze jeunes mineurs isolés âgés de 12 à 16 ans originaires du Mali, Niger, la République Démocratique du Congo ou de la Sierra Leone, placés dans le foyer de première urgence à Charmeyran-La Tronche⁷⁴ et des élèves de cm2 de l'école Verderet à Grenoble. Il a aussi travaillé à Paris avec vingt-neuf jeunes enfants de l'école Chaptal et douze mineurs non accompagnés migrants, accueillis par Gaïa 94 du groupe SOS pour la représentation à Paris⁷⁵. Ces participants ont suivi des ateliers hebdomadaires pour travailler « sur l'acte de toucher, et sur la façon de faire corps avec l'autre »⁷⁶.

La chorégraphie s'appuie sur deux aspects, le mouvement de foule et le toucher qui vient à la fois du geste ordinaire de l'incontrôlable humain tel que donner main à l'autre, et le geste fondamentalement athématique de l'histoire de la danse comme un porté. Il a représenté le geste de se tenir la main comme un privilège d'être ensemble ainsi qu'une structure rythmique de la chaîne. Le porté, qui fait partie de la chorégraphie, est un mouvement qui construit le danger de gravité sur une confiance absolue donnée au partenaire dansant, il est aussi historiquement associé à un des aspects du ballet. Mais ici le porté n'est pas pris dans sa structure estimée habituelle de porter et être porté, où on voit le plus grand qui porte le plus petit. Un des enfants participant à cette interprétation de la pièce a dit que « quand on se porte c'est comme si on allait franchir pour aller dans un autre pays »⁷⁷.

73 PAIN, Jean-Christophe, *France 3 Auvergne-Rhône-Alpes*, *Op. cit.*

74 BOISSEAU, Rosita, « La danse sur l'eau de Rachid Ouramdane », *Le Monde-le Magazine* 14/12/2018. [en ligne], < https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2018/12/14/les-exiles-de-rachid-ouramdane-dansent-sur-l-eau_5397669_450055.html > Consulté le 13 mai 2021.

75 NOISSETTE, Philippe, « Franchir la nuit, Rachid Ouramdane danse avec le réel », *les Inrocks*, 07/09/2018. [en ligne] < <https://www.lesinrocks.com/arts-et-scenes/avec-franchir-la-nuit-rachid-ouramdane-danse-avec-le-reel-173176-07-09-2018/> > Consulté le 12 mai 2021.

76 Conférence « On Hospitality and gesture », Annexe n°11 p. 124 du rapport.

77 PAIN, Jean-Christophe, *France 3 Auvergne-Rhône-Alpes*, *Op. cit.*

Les répétitions à Grenoble ont eu lieu à la MC2, ainsi, comme on le voit dans le reportage mené par France 3, des répétitions qui ont eu lieu à Bonlieu à Annecy avant la représentation en septembre 2018. Dans ce reportage, on voit Rachid Ouramdane en train d'expliquer aux enfants comment se diriger et se déplacer en prenant conscience de tenir une distance d'un bras entre eux. Dans les ateliers, ils essaient de se toucher et d'analyser profondément comment cela les affecte, car un toucher, ou la façon dont on perçoit un toucher dépendra du contexte. Rachid Ouramdane a voulu partager cette attention particulière du toucher que ces jeunes avaient, qui est quelque chose sur lequel il avait bien travaillé avec eux, et que « toutes les séquences de la pièce sont basées sur cela »⁷⁸.



Fig. 13 Des danseurs professionnels de Rachid Ouramdane avec les participants en répétitions au CCN2, Grenoble.
© Alfred Farrugia.

2.3. Un projet artistique participatif

Pour monter ce travail, Rachid Ouramdane a dû travailler avec le département judiciaire, des psychologues, les services médicaux, et le système éducatif parce qu'ils devaient s'occuper de ces enfants et jeunes qui étaient à leur charge. Rachid explique que « faire œuvre c'est créer un tissu de relations »⁷⁹.

Durant une conférence sur le thème d'hospitalité et le geste, Rachid Ouramdane a expliqué qu'il y a une dimension sociale et une forme d'hospitalité sociale dans ce travail⁸⁰. En premier temps il dit qu'il avait l'idée de partager des témoignages,

78 Conférence « On Hospitality and Gesture », Annexe n°11, p.124 du rapport.

79 *Ibid.*, p. 125 du rapport.

80 *Ibid.*, p. 123 du rapport.

finalement il ne voulait pas partager avec ces enfants un autre témoignage sur la monstruosité de ce qui est arrivé en Méditerranée, ni de partager l'environnement violent auquel ils ont dû faire face⁸¹, car on le sait déjà bien, explique Rachid Ouramdane. Il voulait rencontrer ces enfants, en menant un travail avec eux d'essayer de leur faire vivre autre chose que d'être seulement dans un foyer, afin qu'ils puissent être impliqués dans autre chose, une autre activité sociale et culturelle⁸².

Ce qui était assez impressionnant pour Rachid Ouramdane en travaillant avec ces jeunes, c'est la forme de maturité qu'ils ont par rapport à la relation du toucher entre eux. Il explique que ces jeunes qu'il a rencontré ont été très capables, selon lui, de prendre soin les uns des autres, « ils ont su soutenir la nuance dans la façon dont ils se touchent »⁸³ et il voulait donc partager cette maturité, qui était « une façon d'exprimer quelque chose d'assez spécifique de la part de ces enfants »⁸⁴.



Fig. 14 Les jeunes migrant en répétitions au CCN2, Grenoble © Alfred Farrugia.

Pour ces mineurs isolés, ce qui était important c'est qu'ils puissent venir au studio, rencontrer des gens et partager leurs réflexions. Le fait de montrer une pièce est secondaire pour eux et « le processus en entité et leur vie même était ce moment de

81 *Ibid.*, p.124 du rapport.

82 *Idem.*

83 *Idem.*

84 *Idem.*

partage de sensibilité, et c'était tout aussi important que le résultat »⁸⁵ selon Rachid Ouramdane.

2.4. Le spectacle et l'approche de travail

Rachid Ouramdane dans cette création ne fait donc pas le portrait de quelqu'un. Il a gardé son propre style chorégraphique de travailler sur la « murmuration » et le mouvement de foule, en proposant à ces enfants de venir découvrir un peu ses propres principes de compositions chorégraphiques et en les approchant à partir d'une notion des paysages et de construire là-dedans sur scène. Un parterre d'eau agitée de vagues est proposé pour le décor, où il ne faut que trouver sa place dans ces paysages et dans ces mouvements de foule. On peut alors bien constater quatre éléments qui constituent *Franchir la nuit* : l'eau, les paysages, les chants et les enfants.



Fig. 15 Les enfants et les jeunes participants en répétitions au CCN2, Grenoble, © Alfred Farrugia.

Le déroulement se fait dans un éclairage tamisé qui domine l'ensemble du spectacle, pénétré par des moments de transformation à plusieurs reprises par des images conçues et projetées par le vidéaste Mehdi Meddaci sur un large écran au fond de scène et qui fait partie de ces paysages. La projection d'une image d'un homme qui progresse lentement en se protégeant des averses de pluie, marque le début de la pièce,

85 *Idem.*

et donne la tonalité et l'unité du spectacle. Alors que l'eau éclairée dans cette sombre ambiance, éclaire à son tour les corps des danseurs.

Sur le fil d'un récit évoquant la solitude, le paysage et le rapport à la terre natale, Rachid Ouramdane voulait nous fait penser, avec ce parterre d'eau sombre, constamment perturbée par le ressac, à la Méditerranée et ses grands mythes, mais cela nous fait également penser à toutes les histoires de ces personnes qui ont quitté leur terre natale en traversant la mer pour se reconstruire ailleurs. Les danseurs qui roulent dans l'eau en va et vient dans des sens opposés apparaissent comme des corps oscillants dans la mer, représentant aussi ce côté choquant de l'actualité des migrants. On observe ainsi une apparition successive des danseurs et des jeunes amateurs dans le déroulement de la pièce, on passe de la solitude avec un seul danseur sur scène, à la foule qui forme une sorte d'essaim, dans un mouvement qui ressemble aux « murmuration » d'oiseaux.

2.5. Un regard critique

On voit une limite dans le discours Rachid Ouramdane une sorte de paradoxe et une contradiction entre le processus de création et le spectacle, au sens que le spectacle lui-même assigne les enfants à nouveau à leur rôle d'enfant migrant. Il y a aussi une sorte d'utilité sociale dans le fait de proposer aux enfants des activités ou de les intégrer dans quelque chose pour améliorer leur qualité de vie, et finalement dans le spectacle on voit une mise en scène des corps migrant où les enfants sont renvoyés malgré eux à leur image de migrant. Il y a notamment une sorte de confusion qui se crée entre les enfants qui viennent de foyer et les autres enfants. Si dans ce travail Rachid Ouramdane ne considère pas spécialement ces enfants comme des migrants mais comme des gens ordinaires auxquels il propose de faire des ateliers de danse, cela sera peut-être plus logique de les renvoyer finalement, dans la représentation, à l'image de migrant, même s'il ressemble pourtant à un stéréotype. Parce que nous voyons, cependant, une seule identité collective d'une masse de personnes marquée dans le choix de l'écriture chorégraphique à travers le concept des paysages choisis, le mouvement de foule et les murmures et également par l'utilisation de l'élément de l'eau ainsi que les costumes en uniforme.

Rachid Ouramdane a voulu bien transmettre la réalité épouvantable de ces enfants migrants et leur traversée, de faire un état des lieux d'aujourd'hui, sur ce que l'on fait de cette enfance particulière, dans une sorte de paysage, de percevoir la situation autrement, et de ne pas apporter un énième regard sur cette situation que les médias font. Mais, comme Hal Foster l'a dit, cela risque d'être un auto-façonnage ethnographique que « malgré les meilleures intentions de l'artiste, seul un engagement limité de cette "autre" cité est effectué »⁸⁶. Mais malheureusement, on ne voit pas la particularité de chaque identité, et cela fait écho à ce qu'on voit dans les médias et à l'image typique d'un migrant ou de cet *autre* étranger, que sont les enfants, donnant l'impression que Rachid Ouramdane parle à leur place.

Cette perception transmise, n'a illustré ni un rapprochement de cet *Autre* existant ici dans le réel, ni la place de l'hospitalité, dont Rachid Ouramdane a parlé lors de la conférence *On Hospitality and Gesture*⁸⁷, et le rôle qu'elle peut jouer. Par contre, il nous a reflété une vision collective unifiée envers les migrants sans prendre en considération la particularité de chaque identité dans tous ses aspects. Finalement, l'artiste a pris ce choix de la représentation du réel mais il a freiné l'accès à la singularité et la particularité de cette enfance comme l'était son intention.

3. *Entropic Now* de Christophe Haleb

Ce projet est un exemple qui correspond et fait écho au travail et au processus de création chez K-LI-P où on trouve plusieurs points communs entre les deux projets. Les deux sont des projets participatifs et représentent des portraits individuels de personnes, quoi qu'elles soient des migrants ou autre, et qui ont un certain attachement au lieu, tout en présentant différentes manières de se raconter. Cependant, chaque projet montre ces portraits différemment et métisse les éléments proposés autrement, soit au niveau chorégraphique ou visuel.

86 FOSTER, Hal, « The Artist as Ethnographer? » *Op. cit.*, p. 306.

87 Annexe n°11 p. 121 du rapport.

3.1. Présentation générale d'*Entropic Now*

*Entropic Now-Éternelle Jeunesse #1 Valence*⁸⁸ est un projet “in-situ”, métissé entre cinématographie et installation du « choréalisateur »⁸⁹ Christophe Haleb et sa compagnie La Zouze, mené entre août 2019 et décembre 2020 à Valence et qui sera poursuivi en 2021 à Romans-sur-Isère. Il s’inscrit dans un processus de création qui se déploie jusqu’à 2022 dans différentes villes. C’est un projet transversal et hybride mêlant le spectacle vivant, les arts plastiques, le cinéma et la vidéo danse.



Fig. 16 *Entropic Now*, Valence. © Sébastien Normand

Dans cette création Christophe Haleb, chorégraphe contemporain et compositeur écrit et met en scène le mouvement dans l’espace. Il s’est ainsi affirmé en tant que cinéaste et transmet des récits visuels et sonores, et cherche, avec le chef

88 Le projet est en coproduction avec Lux - scène nationale de Valence, soutenue par la Ministère de la culture - Direction générale de la création artistique en partenariat avec La Cinéfabrique, école nationale supérieure de cinéma de Lyon. La Zouze - cie Christophe Haleb est conventionnée par le Ministère de la culture et de la communication - DRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur et subventionnée par la ville de Marseille, la Région Sud Provence-Alpes-Côte d’Azur et le Département des Bouches-du-Rhône.

89 Catherine Rossi-Batôt, « Un désir d’éternité », in *Carnet de compagnonnage*, LUX Scène nationale de Valence et La Zouze - Cie Christophe Haleb eds., Valence, 2019-202, p. 5.

opérateur Alain Trompette et la complicité du photographe Sébastien Normand, à faire des courts métrages dans chaque ville comme Valence, Amiens, Lyon, Paris, Roubaix, Pont-Saint-Esprit et autres. L'idée est de mettre en scène des endroits et des lieux ayant une identité particulière, en cherchant la jeunesse toujours en mouvement et qui s'exprime avec son corps. Mettre en valeur des jeunes qui pratiquent dans leur environnement urbain, qui relie le lieu à l'humain, en présentant le lieu en tant que composante culturelle qui joue un rôle important dans la formation d'une identité spatiale et qui interagit avec l'environnement de l'individu.

Ces endroits racontent une histoire en parallèle et gardent en eux les empreintes des personnes qui y passent, une sorte de témoin de ceux qui les fréquentent et qui dans lesquelles elles prospèrent et progressent.

Par l'individualité de chaque portrait de ces jeunes, Christophe Haleb arrive à former une vision des groupes sociaux, une vision plus vaste de cette individualité. S'appuyant sur sa formation de chorégraphe et par ce récit visuel et sonore qui met en scène le chemin de ces jeunes, il établit une nouvelle « cartographie mentale »⁹⁰ de la fragilité et de la force, du désir et de la peur et des frustrations sociales d'une jeunesse en mouvement. Tout en montrant une relation entre individu et lieu qui s'exprime à travers des gestes qui, selon Yves Citton, « opèrent à la fois comme des sous-actes, comme des substrats d'actes, comme des démultiplicateurs d'actes et comme des substituts d'actes »⁹¹, et qui relie ces corps à leur environnement et à ses associations politiques et même écologiques.

3.2. Le processus de travail

Le casting est fait à partir des rencontres dans la rue avec des adolescents et jeunes adultes sur leur territoire, et à travers plusieurs appels à participation au projet auprès des structures institutionnelles et/ou universitaires. Un des participants, Antoine Boyer, 21 ans, qui fait du diabolo, témoigne de sa participation à ce projet quand il était à l'époque étudiant en troisième année de licence en arts du spectacle à Valence.

90 GIVORS Martin, « Le lieu, le geste, et la parole », *Carnet de compagnonnage*, LUX Scène nationale de Valence et LA ZOUZE – Cie Christophe Haleb, Valence eds., 2019-202, p. 15.

91 CITTON, Yves, *Renverser l'insoutenable*, Paris, Édition du Seuil, 2012, p. 159.

Antoine dit qu'il a répondu à un appel au projet fait par l'institution LUX du spectacle vivant au sein de son université. Il explique qu'il y avait plusieurs rencontres qui se sont mises en place avant de débiter, il a assisté à une première réunion avec d'autres jeunes adultes de son âge où l'artiste avec son équipe ont présenté le projet aux différents participants, leur ont montré un extrait d'un court métrage et proposé des jeux de parole et de danse. Il y avait ainsi plus d'échanges à travers les autres rencontres où l'équipe artistique enregistre ce que les participants disent.

Ensuite un calendrier de tournage a été mis en place entre 19 mai 2020 et 28 août 2020 où le tournage s'est déroulé dans un espace scénographique préparé et lié aux pratiques urbaines de ces jeunes. Christophe Haleb a demandé aux jeunes de faire des gestes et des mouvements à partir de leurs pratiques, le diabolo dans le cas d'Antoine. Christophe Haleb n'était pas intéressé par la complexité de ces mouvements exécutés mais plutôt par les détails de chaque mouvement. Ce qui lui évoque esthétiquement une certaine poésie, il s'arrêtait « sur chaque détail qui l'inspirait »⁹² dit Antoine à qui, devant la caméra au moment du tournage, Christophe demandait de faire du diabolo sans chercher des choses très techniques. Mais pour Antoine, ce n'était pas



ce qu'il cherchait, il voulait montrer davantage ce côté technique, « montrer quelque chose de plus concret »⁹³ avoue Antoine qui était assez perplexe par ce tournage.

Fig. 17 Antoine Boyer et son diabolo, photo provenant du film série Entropic Now-Éternelle Jeunesse #1 Valence.

Dans une approche anthropologique, Christophe Haleb mène un travail d'enquête et d'intégration dans un groupe sociétal, il cherche à passer du temps à « traîner » avec ces groupes de jeunes, de voir et de faire ce qu'ils font à Valence pour

92 Entretien avec Antoine Boyer, Annexe n°12 p. 129 du rapport.

93 *Idem*.

mieux les comprendre, en montant un travail « de contact et de l'humain »⁹⁴. Il les observe et tire ce qu'il lui semble fort, le note dans son journal de bord, et au moment du tournage, il donne des indications assez précises⁹⁵. À travers des portraits et des témoignages individuels des jeunes, qui expriment leurs pensées envers la société et le monde dans lequel ils vivent, le travail de Christophe Haleb englobe une vision unie de ces jeunes de Valence.

3.3. La représentation à LUX

À la fin du processus, une projection de la série filmique a eu lieu à l'institution LUX à Valence le 20 Septembre 2020 ainsi qu'une petite performance qui était mise en place lors du vernissage de l'exposition qui a duré du 20 Septembre 2020 au 29 octobre 2020. Christophe Haleb a voulu ainsi avoir une représentation sur le plateau avec tous les jeunes qui ont participé au projet à Valence pour que le public puisse voir ces jeunes dans le réel et non pas seulement à travers un écran, et pour montrer une sorte de cadre collectif.



Fig. 18 Performance Entropic Now, LUX – Valence, 2020.
© Sébastien Normand

L'équipe de la compagnie la Zouze avec l'artiste ont mis en place deux journées de répétitions avant le jour de la représentation, en essayant de faire intervenir tous les jeunes dans ce cadre collectif dans le but de « recréer un environnement »⁹⁶ et non pas de montrer un spectacle, explique Antoine, et de les mettre sur scène d'une manière assez spontanée et libre. L'équipe a décoré le plateau et

94 *Ibid.*, p.130 du rapport.

95 *Idem.*

96 *Ibid.*, p. 131 du rapport.

la salle avec des ballons et des bouées en aménageant un espace “fun” et un environnement propre à eux dans lequel les jeunes peuvent se balader et échanger comme ils le font dans leur quotidien. Antoine raconte qu’il y avait un groupe qui a chanté, d’autres qui ont dansé et lui, il a fait un peu de diabolo mais pas beaucoup car Christophe Haleb ne voulait pas trop développer les choses et « que ça reste un truc de groupe »⁹⁷.

Selon le témoignage d’Antoine, « il y avait un mélange très hétéroclite de jeunes »⁹⁸, des jeunes adultes, des collégiens et des lycéens, ce qui a limité l’échange entre les jeunes participants selon la tranche d’âge de chacun. Mais même si Antoine n’a pas trouvé quelque chose de spécifique en commun avec les autres, cependant, ils partageaient tous une passion, ils étaient chacun avec leur discipline certainement en mouvement, et cela a définitivement amené des rencontres. Pour Antoine, c’était intéressant de rencontrer Christophe Haleb et sa compagnie, mais il sent que cette expérience pourrait lui amener quelque chose de plus et « si j’aurais été plus jeune ça aurait été une expérience plus marquante pour moi »⁹⁹ et il se considère en tant que figurant dans ce projet sans avoir un portrait propre à lui.



Fig. 19 Performance Entropic
Now, LUX – Valence, 2020.
© Sébastien Normand

3.4. Le travail cinématographique

Tout ce processus de Christophe Haleb a donné lieu à une performance mais aussi à une forme filmique dans laquelle on entend à la fois les témoignages enregistrés,

97 *Idem.*

98 *Idem.*

99 *Ibid.*, p.133 du rapport.

les voix des participants en train de parler et on les voit en train de faire des gestes qui n'illustrent pas forcément ce qu'ils sont en train de dire. Il met côte à côte différentes manières de se raconter, où les participants se racontent en parallèle à travers leurs pratiques urbaines et en parlant de leurs angoisses actuelles et de leurs rêves.

À cet égard, on voit que la question des portraits chez Christophe Haleb est une alchimie de trois choses. Dans un premier temps, il y a une relation entre les gestes que les participants font, et pourquoi ils les font, et le fait que ces gestes en soi expriment quelque chose de l'individu. Dans un second temps les paroles qui font écho à ces gestes et enfin, le lieu où le choix du lieu en soi raconte quelque chose de la personne, et leur rapport aux éléments. Cependant les lieux ici, comme Martin Givors a expliqué dans son article, « ne seraient pas des illustrations des individus mais des partenaire de dévoilement »¹⁰⁰ qui racontent un peu de cette personne à travers une relation mutuelle.



Fig. 20 Photo provenant du film série Entropic Now-Éternelle Jeunesse #1 Valence.

Finalement, on peut bien constater que ce travail est mené dans une recherche anthropologique, en abordant la notion de l'identité par la relation de l'être humain au lieu et vice-versa. Ces relations d'influence, d'interaction et d'harmonie entre les deux ne se limitent pas à l'influence de l'être humain sur le lieu, mais le lieu crée aussi les propriétés de l'individu. La plupart des diverses activités qu'une personne entreprend est en fin de compte une forme d'appartenance au lieu.

100 GIVORS Martin, *Op. cit.* p. 13.

Ainsi, la relation de l'homme avec un lieu commence par la connaissance de celui-ci, dès lors, l'homme transmet les attributs d'un lieu aux idées à travers le résultat de son interaction et de son harmonie avec ce lieu aux différents niveaux parmi eux, physiquement et sensuellement, jusqu'à ce que l'homme trouve sa mémoire pleine de situations et d'événements qu'il ne peut pas oublier, mais qui vont affecter probablement son futur comportement face aux diverses situations. Peut-être que la plupart des choses qui se passent dans la mémoire humaine vient du contexte de la mise en place du lieu comme cadre contenant ces situations et ces souvenirs. Ce sont des lieux des fois oubliés mais qui ont une mémoire et qui sont pour Christophe Haleb « des moteurs pour l'expression des êtres, des déclencheurs de paroles et de gestes »¹⁰¹.

101 *Idem.*

CONCLUSION

En somme, les réflexions sur la notion de l'identité dans la création contemporaine ont apporté une analyse de la façon dont cette identité est présentée dans le projet d'*EGODOCUMENT* du K-LI-P à partir d'éléments qui jouent sur différents axes. Un portrait d'un corps migrant qui est présenté par une auto-documentation de soi. Nous trouvons ainsi l'élément historique qui intervient toujours quelque part associé à des valeurs et thématiques proposées : la liberté, l'égalité et la fraternité. Un egodocument qui se fait en rajoutant les extraits des récits personnels, la narration visuelle qui donne par l'image cette sensation fictive, et la musique pour avoir finalement un récit de soi qui résonne dans le temps, dans l'ensemble de travail. Ce corps migrant intervient ainsi de son récit réel et/ou dans un déroulement performatif.

D'autre part, à travers les trois projets de K-LI-P, de Rachid Ouramdane et de Christophe Haleb qui sont tous des projets participatifs, nous explorons les différentes manières d'aborder la narration et la représentation de soi ou de l'autre. Enfin, chaque artiste a présenté le récit de soi et le récit de l'autre en s'inscrivant dans un territoire précis :

- Grenoble, Isère, France et Schloss Bröllin, Berlin, Allemagne pour K-LI-P.
- Paris, France pour Rachid Ouramdane
- Valence, ses environs, France pour Christophe Haleb.

Cet ensemble détermine des approches différentes sur la notion de l'identité et le corps migrant tout en se rejoignant.

Le COLLECTIF K-LI-P nous amène dans un voyage à travers les différentes matières proposées. Nous parcourons deux univers, plastique et chorégraphique pour découvrir des portraits d'identités, de jeunes ou d'adultes, et d'un corps migrant en mouvement de personnes qui ont envie de partager leur histoire et de raconter leur vécu. Mais il amène également, en tant que *plateforme*¹⁰² installée par les artistes, un débat sociologique sur les pratiques artistiques et donne une place à un concept de « revendication ». Tandis que Christophe Haleb, dans son processus de travail, mène une forme cinématographique, mais aussi performative. Il montre des portraits précis, de la jeunesse de Valence en mouvement, en cherchant une transversalité entre eux et en

102 Être une « plateforme », est un attribut pensé et conféré par les artistes de COLLECTIF K-LI-P.

associant le lieu à l'humain. Cependant, Rachid Ouramdane a fait une représentation en paysages des corps migrants, en faisant un état des lieux de ce qu'on fait de cette enfance migratoire.

Par ailleurs, la narration et la représentation sont abordées par des biais différents : à travers sa création *Franchir la nuit*, Rachid Ouramdane veut montrer que les enfants n'ont pas besoin de parler pour dire qui ils sont. Leurs gestes suffisent pour se raconter et faire le récit de soi, bien que les chorégraphies aient été élaborées par Rachid Ouramdane lui-même. Tandis que chez Christophe Haleb, c'est une narration par les gestes, mais aussi la parole qui est surtout très important pour se raconter, ce que l'on retrouve également chez K-LI-P. Ce dernier utilise les extraits des entretiens qui forgent les egodocuments et soulignent les traversées chorégraphiques. Et comme chez K-LI-P, l'un n'illustre pas forcément l'autre, mais ils sont deux entrées, deux formes de narration, verbale et non verbale.

Tous ces projets par leurs différences et points communs nous amènent à aborder la notion de l'identité et de corps migrant par des axes élaborés par les artistes. Nous pouvons repenser le rôle de la création artistique dans les projets participatifs et nous demandons quel genre d'hospitalité et de partage elle offre pour aller du "je" vers le "nous" ? Faut-il aller plus loin dans la consolidation de la différence culturelle au-delà de la vision post-moderne ; vers une représentation de l'identité dans tous ses aspects à travers une pratique artistique plus hybride ?

BIBLIOGRAPHIE

1. Autour la notion de l'identité

BELGACEM, Dalila, « Identité et culture. Quelle construction identitaire pour l'enfant de migrant », *Les Cahiers Dynamiques*, 2012/4, n° 57, p. 51-56. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/lcd.057.0051> > Consulté le 15 mars 2021.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minituit, 1993.

LAMIZET, Bernard, *Politique et Identité*, Presses universitaires de Lyon, 2002.

REBAUDIERES-PATY, Madeleine, « De la question de l'identité culturelle à celle du sujet », *Enfance*, Tome 40, n°1-2, 1987, Identités, Processus d'identification. Nominations. pp. 11-26. [en ligne] < <https://doi.org/10.3406/enfan.1987.2940> > Consulté le 05 avril 2021.

SARTHOU-LAJUS, Nathalie, « Le souci contemporain de l'identité », *Études*, vol. Tome 412, no. 2, 2010, pp. 149-152. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/etu.4122.0149> > Consulté le 15 mars 2021.

SECHAUD Évelyne, « Perdre, sublimer... », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, no. 5, 2005, pp. 1309-1379. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/rfp.695.1309> > Consulté le 19 mars 2021.

VALENTIN, Virginie, « Identité subjective et travail émotionnel dans la création chorégraphique contemporaine », *Influxus* [en ligne], n°5, 2015 < <http://www.influxus.eu/article1023.html> > Consulté le 09 mars 2021.

VINSONNEAU Geneviève, « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu », *Carrefours de l'éducation* [en ligne], vol. 14, no. 2, 2002, pp. 2-20. < <https://doi.org/10.3917/cdle.014.0002> > Consulté le 20 mars 2021.

1.1. Autour de l'identité narrative

BOUBEKER, Ahmed, « L'homme capable à l'épreuve de l'invisibilité sociale », *Le Portique* [en ligne], 26 | 2011, < <https://doi.org/10.4000/leportique.2511> > Consulté le 20 février 2021.

CLOUARD, Chantal, « Narrativité et autobiographie : l'identité en question », *Journal de la psychanalyse de l'enfant* [en ligne], vol. 10, no. 1, 2020, pp.77-94. < <https://doi.org/10.3917/jpe.019.0077> > Consulté le 29 mai 2021.

COULOUBARITSIS, Lambros, « Les aléas de la configuration dans l'analyse littéraire de Paul Ricœur », *L'héritage littéraire de Paul Ricœur* [en ligne], Fabula / Les colloques, Université Libre de Bruxelles et Académie royale de Belgique < <http://www.fabula.org/colloques/document1887.php> > Consultée le 28 mai 2021.

MICHEL, Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales* [en ligne], n° XLI-125, 2003, pp.125-142, < <https://doi.org/10.4000/ress.562>> Consulté le 15 avril 2021.

RICOEUR, Paul, L'identité narrative, *Esprit*, n°140-141, 1988.

1.2. L'identité Hybride et le tiers-espace

BHABHA, Homi K., et RUTHERFORD, Jonathan, « Le tiers-espace », *Multitudes*, 2006/3, n° 26, pp. 95-107. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/mult.026.0095> > Consulté le 20 mars 2021.

MOLINET, Emmanuel, « La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité complexe », *Le Portique*, 30 | 2013. [en ligne] < <https://doi.org/10.4000/leportique.2647> > Consulté le 26 mai 2021.

MOLINET, Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, Varia 2006, [en ligne] < <https://doi.org/10.4000/leportique.851> > Consulté le 23 mai 2021.

1.3. La notion de l'autobiographie

DEKKER, Rudolf, « Jacques Presser's heritage: Egodocuments in the study of history », *Memoria y civilizaciòn*, n°5, 2002, pp. 13-37.

DUBAR, Claude, « Les contradictions de l'autobiographie comme temporalisation de l'identité personnelle », *Temporalités*, 17 | 2013. [en ligne]< <https://doi.org/10.4000/temporalites.2408> > consulté le 29 mai 2021.

INGOLD, Tim, « notion of storied knowledge » in *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011, P. 158-164.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Editions du seuil, Paris, 1975.

STRASSER, Anne, « De l'autobiographie à sa réception : quand les lecteurs prennent la plume », *Littérature*, vol. 162, no. 2, 2011, pp. 83-99. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/litt.162.0083> > Consulté le 25 mai 2021.

1.4. Histoire orale

DUCLERT Vincent, « Archives orales et recherche contemporaine. Une histoire en cours », *Sociétés & Représentations*, n° 13, 2002/1, pp. 69-86. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/sr.013.0069> > Consulté le 10 février 2021.

2. Autour du corps migrant

BRAIDOTTI, Rosi, « Nomadic European Identity » in GIELEN, Pascal, ed., *No Culture, No Europe: On the Foundation of Politics*, Valiz, Amsterdam, 2015.

CHEBILI, Saïd, « Corps et politique : Foucault et Agamben », *L'information psychiatrique*, vol. 85, no. 1, 2009, pp. 63-68. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/inpsy.8501.0063> > Consulté le 15 avril 2021.

COOLS, Guy, *In between dance cultures: On the Migratory Artistic Identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan*, Valiz, Amsterdam, 2015.

CROCE Cécile, « Quand l'art investit le corps migrant : la fabrique du réel », *Corps*, vol. 10, no. 1, 2012, pp. 193-201. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/corp1.010.0193> > Consulté le 15 mai 2021.

NANN, Stéphanie, « Les corps à corps migratoires », *Migrations Société*, n° 126, 2009/06, pp.35-42, [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/migra.126.0035> > Consulter le 23 mai 2021.

SCARPULLA Mattia, « Danses d'exil : Les chorégraphies contemporaines d'une identité étrangère face aux terres habitées par l'artiste et sa compagnie », *Travaux de l'Institut Géographique de Reims* [en ligne], vol. 33-34, n°129-130, 2007, Spatialités

de l'Art. p. 45-56. [en ligne] < <https://doi.org/10.3406/tigr.2007.1531> > Consulté le 23 mars 2021.

3. Anthropologie, Ethnographie et Art

Barrasso, Sandrine, « La technique Cunningham », *Repères, cahier de danse*, vol. 23, no. 1, 2009, pp. 13-15. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/reper.023.0013> > consulté le 5 juin 2021.

CITTON, Yves, *Renverser l'insoutenable*, Édition du Seuil, Paris, 2012.

COSTEY, Paul, « Description et interprétation chez Clifford Geertz. La thick description chez Clifford Geertz », *Revue de Sciences humaines, Tracés*, 04, 2003. [en ligne] < <https://doi.org/10.4000/traces.3903> > Consulté le 04 avril 2021.

FERREIRA ZACARIAS, Gabriel « Entretien avec Hal Foster », *Marges*, 25 | 2017. [en ligne] < <https://doi.org/10.4000/marges.1329> > Consulté le 18 mars 2021.

FOSTER, Hal, « The Artist as Ethnographer? » In: Marcus G. E. ed., MYERS Fred R. ed. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, 1995, pp. 302-309.

FRANCO, Susanne, « Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée », *Recherches en danse*, 7 | 2019. [en ligne] < <https://doi.org/10.4000/danse.2591> > Consulté le 15 avril 2021.

GOBILLE Boris. « La mémoire à demi-mots. Analyses d'une commémoration impossible » In : *Genèses*, 28, 1997. Étatsisations, sous la direction de Jean Leroy. pp. 95-110. [en ligne] < <https://doi.org/10.3406/genes.1997.1465> > Consulté le 15 avril 2021.

LAPLANTINE, François, et SINGLY François, *La description ethnographique*, Nathan, 1996.

LAPLANTINE, François, *Je, nous et les autres*, Le Pommier, Paris, 2010.

LAPLANTINE, François, « Corps, rythme, gestes et langage. Quand l'ethnographie comme polygraphie rencontre la création de formes artistiques », *Les mises en scène du divers. Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques*, Cahier ReMix, n° 09, 11/2018. [en ligne] < <http://oic.uqam.ca/fr/remix/corps-rythme-gestes-et-langage-quand-lethnographie-comme-polygraphie-rencontre-la-creation-de> > Consulté le 10 mai 2021.

- LAPLANTINE, François, « Penser en images », *Ethnologie française*, vol. 37, no. 1, 2007, pp. 47-56. [en ligne] < <https://doi-org.sidnomade-1.grenet.fr/10.3917/ethn.071.0047> > Consulté le 28 avril 2021.
- MARCUS, G. E., et MYERS, Fred R., eds., *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- MAMBRINO, Jean, « Merce Cunningham ou l'art de faire danser l'espace », *Études*, vol. Tome 367, no. 9, 1987, pp. 221-228.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol.32, 1935, pp. 271-293.
- McAULEY, Gay, *Not Magic but Work: an ethnographic account of rehearsal process*, UK, Manchester university press, 2015.
- McAULEY, Gay, « Biographie », *performance Lab de l'université de Grenoble Alpes*, 2018. [en ligne] < <https://performance.univ-grenoble-alpes.fr/actualite/actualite-du-pl/rencontre-avec-gay-mcauley-chercheure-emerite-du-royal-holloway-de-l-universite-de-londres-767902.htm?RH=1540460152247> > Consulter le 15 avril 2021.
- MEKDJIAN, Sarah, et MOREAU, Marie, « Re-dessiner l'expérience : Art, science et conditions migratoires », *antiAtlas Journal*, #01, 2016. [en ligne] < <https://www.antiatlas-journal.net/01-mekdjian-moreau-re-dessiner-l-experience-art-science-et-conditions-migratoires/> > Consulté le 09 mars 2021.
- Noland, Carrie. « Merce Cunningham: Corps à corps avec l'écrit, or, The Body in/and Writing », *Revue française d'études américaines*, vol. 153, no. 4, 2017, pp. 79-97. [en ligne] < <https://doi-org.sidnomade-1.grenet.fr/10.3917/rfea.153.0079> > consulté le 5 juin 2021.
- PERONI, Michel, « Epiphanies photographiques », *Réseaux*, n. 94, 1999, p. 96.
- POPOVIC, Pierre, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata*, 5, 2014. [en ligne] < <https://doi.org/10.3406/reso.1999.2141> > Consulté le 26 décembre 2020.
- SIBERTIN-BLANC, Guillaume, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, vol. Tome 39, no. 3, 2010, pp. 225-238. [en ligne] < <https://doi.org/10.3917/eg.393.0225> > Consulté le 10 mai 2021.

4. COLLECTIF K-LI-P

BÜHLER, Kathleen (curator), *Ego Documents The Autobiographical in Contemporary Art = das Autobiographische in der Gegenwartskunst*, cat. expo., Ego Documents The Autobiographical In Contemporary Art, Kunstmuseum Bern (14/11/2008 - 15/02/2009), ed. Kathleen Bühler, trad. Sue McRae et Nicholas E. Levis, Kunstmuseum Bern, 2008.

«Site officiel », *COLLECTIF K-LI-P* [en ligne] < <https://compagnieklip.wixsite.com/k-li-p> > Consulté le 29 mai 2021.

Kunstmuseum Bern, « EGO DOCUMENTS The Autobiographical In Contemporary Art », *calendrier d'exposition* [en ligne] < <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/today/76-lego-documentsr-120.html> > Consulté le 28 mai 2021.

Kunstmuseum Bern, « Ego document exposition », *Yumpu document*, 11/11/2008. [en ligne] < <https://www.yumpu.com/en/document/read/4246089/media-release-ego-documents-pdf-kunstmuseum-bern> > Consulté le 05 mai 2021.

Observatoire des Politiques Culturelles, « Vers une politique de la Relation », *Rencontre et Débats* [en ligne] < http://www.observatoire-culture.net/rep-edito/rub-index/ido-460/vers_une_politique_de_la_relation.html > Consulté le 25 mai 2021.

Observatoire des Politiques Culturelles, « Vers une politique de la Relation ? Table ronde 2 : Reconnaître, relier, soigner l'hospitalité », *OPCCulture*, 25/03/2021. [en ligne] < <https://www.youtube.com/watch?v=DdvGpmD02fI> > Consulté le 25 mai 2021.

Organisation des Nations Unies, « La Déclaration universelle des droits de l'homme », *ONU Documents*, 10/12/1948, Paris. [en ligne] < <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/> > Consulté le 04 mai 2021.

Les collections du Musée national de l'Éducation, « la Déclaration des droits de l'homme », *Réseau canopé* [en ligne] < <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/fr/museum/mne/declaration-universelle-des-droits-de-l-homme/e59f3783-7141-4938-926c-c01c02f97d77> > Consulté le 04 mai 2021.

« Merce Cunningham » in Britannica, *Encyclopédie Britannica*, 12/04/2021. [en ligne] < <https://www.britannica.com/biography/Merce-Cunningham> > Consulté le 30 Mai 2021.

VEYRUNE, Philippe, « Profile de l'utilisateur », *Vimeo* [en ligne] < <https://vimeo.com/user14877584> > Consulté le 05 avril 2021.

5. Franchir la nuit

TNB - Rennes, « Entretien avec Rachid Ouramdane à l'occasion de la présentation de saison 2018/2019 du TNB – Rennes », *TNB - Rennes* 13/06/2018. [en ligne] < <https://www.theatre-contemporain.net/video/Video-sans-titre-par-francois-12535> > Consulté le 25 avril 2021.

La Biennale de Lyon / Danse, « 18e Biennale de la danse : Rachid Ouramdane / Franchir la nuit », *YouTube* 07/06/2018. [en ligne] < https://www.youtube.com/watch?v=AY7p1XarYNU&ab_channel=LaBiennaledeLyon%2FDanse > Consulté le 15 mai 2021.

BOISSEAU, Rosita, « La danse sur l'eau de Rachid Ouramdane », *Le Monde-le Magazine* 14/12/2018. [en ligne] < https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2018/12/14/les-exiles-de-rachid-ouramdane-dansent-sur-l-eau_5397669_4500055.html > Consulté le 13 mai 2021.

NOISETTE, Philippe, « Franchir la nuit, Rachid Ouramdane danse avec le réel », *les Inrocks*, 07/09/2018. [en ligne] < <https://www.lesinrocks.com/arts-et-scenes/avec-franchir-la-nuit-rachid-ouramdane-danse-avec-le-reel-173176-07-09-2018/> > Consulté le 12 mai 2021.

BERTHET, Clément, « Des écoliers et des jeunes migrants ensemble sur scène », *Le dauphiné libéré*, 08/11/2018. [en ligne] < <https://www.ledauphine.com/isere-sud/2018/11/08/des-ecoliers-et-des-jeunes-migrants-ensemble-sur-scene> > Consulté le 28 mai 2021.

Des pas des figures, « Rachid Ouramdane Franchir la nuit », *YouTube*, 01/10/2018. [en ligne] < https://www.youtube.com/watch?v=8P_dTk-GJmc&ab_channel=despasdesfigures > Consulté le 13 mai 2021.

Ambassade de France aux États-Unis, « On Hospitality and Gesture », *Service culturel - événement*, mars 2021. [en ligne] < <https://frenchculture.org/events/13096-hospitality-and-gesture> > Consulté le 29 mars 2021.

PAIN, Jean-Christophe, [reportage] de BORRELLY, Damien, « Dans "Franchir la nuit", Rachid Ouramdane fait danser des jeunes... grenoblois et réfugiés », *France 3 Auvergne-Rhône-Alpes* [en ligne] < <https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/franchir-nuit-rachid-ouramdane-fait-danser-jeunes-grenoblois-refugies-1537454.html> > Consulté le 08 mai 2021.

« Rachid Ouramdane, Franchir la nuit » in *CCN2* [en ligne] < <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois-rachid-ouramdane/rachid-ouramdane/franchir-la-nuit/> > Consulté le 08 mai 2021.

« Franchir la nuit Saison 2018-2019 » in *MC2* [en ligne] < <https://www.mc2grenoble.fr/spectacle/franchir-la-nuit/> > Consulté le 08 mai 2021.

Collège Olympique, « Franchir la nuit - spectacle de danse de Rachid Oumramdane à la MC2 jeudi 8 novembre à 18h30 avec le FSE », *Collège Olympique - Grenoble* [en ligne] < <https://college-olympique-grenoble.web.ac-grenoble.fr/content/franchir-la-nuit-spectacle-de-danse-de-rachid-oumramdane-la-mc2-jeudi-8-novembre-18h30-avec> > Consulté le 08 mai 2021.

6. Entropic Now

LUX Scène nationale de Valence et La Zouze, Cie Christophe Haleb, eds., *Carnet de compagnonnage*, Valence, 2019-202.

La Zouze, « Entropic Now », *Christophe Haleb - Cie La Zouze* [en ligne], <http://www.lazouze.com/Page/Entropic-Now> Consulté le 09 mai 2021.

La Zouze, « Newsletter Terrain d'action et écritures plurielles de la danse, de l'image, de la ville », *Christophe Haleb - cie La Zouze*, 06/ 2020. [en ligne] < <http://www.lazouze.com/newsletter/NL26.html> > Consulté le 12 avril 2021.

La Zouze tv, « Éternelle Jeunesse #1-Valence », *Séries*, 2020 [en ligne] < <http://lazouzetv.com/episodes/eternelle-jeunesse-1-valence/> > Consulté le 12 avril 2021.

LUX Scène Nationale, « Entropic Now - Christophe Haleb / Cie La Zouze », *Calendrier LUX* [en ligne] < <https://lux-valence.com/calendrier/entropic-now/> > Consulté le 12 avril 2021.

Table des illustrations

Figure 1 : Performance Egodocument Mise en scène de sa propre existence, MIG, Grenoble.	43
Figure 2 : Performance Egodocument « Work in progress », Grenoble.	44
Figure 3 : Performance le 23 novembre au théâtre du Pot au Noir.	45
Figure 4 : Répétitions à UFER_Studios, Berlin - interprète : Aseel Qpty.	48
Figure 5 : Répétitions à UFER_Studios, Berlin- interprète : Dyala Ghanam.	51
Figure 6 : Répétitions à UFER_Studios, Berlin - Les interprètes	52
Figure 7 : Performance au théâtre 145, Grenoble – Interprète : Chance.	53
Figure 8 : Performance Egodocument : Portraits en Exil, Schloss Bröllin, 2019.	55
Figure 9 : Performance Egodocument : Portraits en Exil, Schloss Bröllin, 2019.	56
Figure 10 : Répétitions au studio de la Compagnie 47 49, Grenoble, 2017.	57
Figure 11 : Répétitions à l'Espace Paul Jargot, Crolles, 2017.	58
Figure 12 : Franchir la nuit – Chorégraphie Rachid Ouramdane © Patrick Imbert.	61
Figure 13 : Des danseurs professionnels de Rachid Ouramdane avec les participants.	64
Figure 14 : Les jeunes migrant en répétitions au CCN2, Grenoble.	65
Figure 15 : Les enfants et les jeunes participants en répétitions au CCN2, Grenoble.	66
Figure 16 : Entropic Now, Valence.	69
Figure 17 : Antoine Boyer et son diablo.	71
Figure 18 : Performance Entropic Now, LUX – Valence, 2020.	72
Figure 19 : Performance Entropic Now, LUX – Valence, 2020.	73
Figure 20 : Photo provenant du filme série Entropic Now-Éternelle Jeunesse #1 Valence.	74
Figure 21 : Installation EGODOCUMENT Portrait en Exil à la MIG, 2019.	116
Figure 22 : Exposition EGODOCUMENT Portrait en Exil à la MIG, 2019.	116
Figure 23 : Selfies - Flyer EGODOCUMENT Portrait en Exil - processus Berlin.	117
Figure 24 : Selfies de participants de Portraits en Exile - avril à juillet 2019.	118
Figure 25 : Répétitions 22 mai 2021, projet INVENTAIRE	120

Table des annexes

Annexe n°1 : Entretien avec la chorégraphe Christel Brink Przygodda.	89
Annexe n°2 : Entretien avec le plasticien Philippe Veyrunes.	100
Annexe n°3 : Synthèse des répétitions – ateliers chorégraphiques.	107
Annexe n°4 : Article « Amal, Berlin ! »	110
Annexe n°5 : La Déclaration universelle des droits de l'homme – ONU.	115
Annexe n°6 : installation – exposition EGODOCUMENT.	116
Annexe n°7 : Selfies - Flyer design de la performance, Berlin.	117
Annexe n°8 : Selfies des participants – Flyer design, le Trièves.	118
Annexe n°9 : Affiche <i>EGODOCUMENT Portraits en Exil</i> , performance 2020.	119
Annexe n°10 : Répétitions, projet INVENTAIRE, Grenoble.	120
Annexe n°11 : Conférence « On Hospitality and Gesture ».	121
Annexe n°12 Entretien avec Antoine Boyer.	128

ANNEXES

Entretien avec la Chorégraphe, danseuse et plasticienne Christel Brink Przygodda / COLLECTIF K-LI-P

Entretien effectué le 07 mai 2021 par Dyala Ghanam

Q1 : Comment le COLLECTIF K-LI-P est-il né ?

C : Il est né d'une envie de moi de retourner, à l'occasion d'une commande, vers mes racines performatives dans la danse. J'avais déjà, lors de ma première pièce en Allemagne, mis la danse à l'extérieur, où j'avais travaillé sur un espace restreint de ponton, et aussi dans un espace du parc. Donc, j'ai associé le mouvement et la personne à un espace architectural, que ça soit dans la nature ou dans l'urbaine. J'ai fait alors quelques pièces et aussi travaillé déjà avec des plasticiens. Parce que dans ma constellation, il y avait la danse mais les arts plastiques ont toujours joué un rôle. J'avais toujours des contacts, je connaissais des peintres, des vidéastes et des artistes plasticiens qui œuvrent dans ce sens-là, et nous avons souvent essayé de créer quelque chose ensemble.

Donc en 2005 j'ai eu une commande d'une chorégraphe grenobloise pour le printemps du livre, elle a voulu faire une occupation dans l'espace du jardin du musée de l'histoire naturelle de Grenoble. J'avais dit je veux bien faire quelque chose, mais ça m'intéresserait pas de faire juste un jet ou un solo de danse. Donc, j'ai tout de suite associé un musicien en direct avec moi, que j'avais mis comme une personne, un univers propre à côté de ce que je faisais. Et ça c'était la première chose. Ça veut dire il y a la danse ou le corps, la personne dans son mouvement, et il y a un univers musical qui a aussi figuré, ce n'est pas une musique où on appuie sur un bouton et voilà elle arrive, mais il figurait, donc elle est personnalisée. C'est un travail qui a pu résonner parce que c'était un petit travail court de 10 minutes ou un quart d'heure et j'avais eu envie par le retour de peaufiner. Alors on avait une occasion de pouvoir reprendre cette pièce et de la pousser plus loin au Pot au Noir. Et là, Philippe m'a dit qu'il aimerait faire plus que seulement éclairer ce que je fais, mais il voulait travailler avec des éléments éclairants pour construire un univers en parallèle dans lequel j'évolue.

Donc le premier travail du collectif qu'on a encore complété sur un autre jet, solo, c'était avec un vidéaste. Il y avait donc déjà des images de moi prises par moi-même et on a continué à travailler et à fournir différents éléments qui font une histoire. J'ai travaillé avec des accessoires, avec mon petit vélo et avec la notion du costume, sur une dramaturgie de comment enlever ou transformer un personnage et de le faire évoluer dans le temps à travers de l'habit. Et j'avais des partitions relativement abstraites mais qui ont accompagné un déroulement. Donc COLLECTIF K-LI-P qui a vu le jour avait eu envie de point de départ de mêler différents arts ensemble, pour écrire ensemble autour d'un corps, d'une personne, la mienne.

Q2 : Pourquoi travaillez-vous autour de la notion de l'identité ?

C : Alors après cette initiative qui était un solo, mais qui n'était pas vraiment un solo, parce que je n'étais pas toute seule. Elle a été aussi une initiative à moi, pour prendre très vite l'outil de la caméra. Je la posais devant moi pour avoir une première vision de moi, et cela bien sûr m'a permis de répéter mais aussi j'ai gardé les petits modules comme des entités des œuvres à part entière. C'est aussi une pensée plutôt art contemporain que peut-être danse mais qui va dans la même idée de construire des matériaux et éventuellement les mixer, les confronter aussi. Nous avons toujours dit on va confronter nos matières et ça va donner, en fait, puisque c'est qu'une personne, un travail sur la notion de l'identité qui est une évidence. Parce que moi en travaillant sur différentes thématiques ça parlait toujours d'un élément proche, autobiographique, inconsciente de moi.

Donc, *Solo für ein Fahrrad* (solo pour un vélo), *Frau im Mantel* (la femme en manteau), où j'ai parti avec un manteau, Philippe construisait en même temps tout un univers d'arts plastiques avec une structure avec des planches. On avait plein de choses et on a développé et travaillé avec Pierre Garbolino, un vidéaste, autour de ma personne, des éléments qui peuvent ne pas être reliés, mais se rajouter pour construire une figure, un déroulement, et un déroulement performatif.

Q3 : Comment êtes-vous arrivées à travailler sur un concept d'egodocuments ?

C : À partir de ce travail en 2005, je suis tombée sur Kathleen Bühler en 2008 et sur la notion des ego documents. Et cela a été vraiment une révélation pour moi-même,

intellectuellement, de me trouver reliée à d'autres formes où à d'autres jet d'artistes qui travaillent dans ce domaine-là. Cela veut dire de construire un document de soi, et sortir de pure sociologique du réaliste mais aller dans quelque chose qui est artistique. J'ai travaillé aussi beaucoup avec des textes j'ai pris des textes dramaturge quand j'ai fait la pièce *Medea*.

Dans cette pièce j'ai travaillé avec une costumière qui nous avait fait un énorme manteau duquel était présente sur scène et que à un moment donné on a mis la vidéo, parce que j'avais construit une petite phrase et Philippe la doublait sur 40 minutes et l'a mis en double projections et c'est en fait à ce moment-là la vidéo, dont je rêvais quand même, est vraiment arrivée dans les installations, dans les performances installation du K-LI-P.

Donc dès le début on est dans la performance artistique reliée aux arts plastiques, aussi nous nous relient un peu dans le spectacle vivant bien sûr. Cela met le travail dans le double, du fait qu'on a aussi un résultat d'installation qu'on peut exposer. On a fait ça au CAB¹⁰³ aussi avec la pièce *Medea* avec Hélène kritikos, avec le manteau, la double projection de moi et tout un texte sur "l'étranger" de Médée et comment elle était poussée à faire des gestes violents, donc la violence de geste parce que dans sa propre nomination et dans sa propre identité il n'y a pas une autre issue. Donc j'ai fait des choses qui ont toujours été un tout petit peu des éléments historiques.

Dans *Medea* il y avait cette dimension de manteau qui était directement relié à quelque chose historique dans l'histoire allemand, avec un texte allemand qui était traduit mais qui était quand même dit en allemand. Et pendant la résidence au CCN2 pour la pièce *393 WEST BROADWAY N.Y.C.* j'avais filmé Myriam Berns, qui travaillait à l'époque encore au CCN2, comme moi en ego document dans sa préparation de sa classe. Et on avait donc projeté cette image-là sur une petite caisse du K-LI-P. Myriam Berns est la maman de la danse contemporaine à Grenoble, c'est elle qui m'a fait venir à Grenoble. Donc ensuite, dans *Gegenwelten*, il y avait aussi une transposition de mon propre histoire. L'année de cette création était vraiment très reliée à mon propre histoire familiale. C'était l'année où finalement nous avons su, en tant que famille, que le père de ma mère mon grand-père maternel avait été impliqué dans l'histoire sale du fasciste. Donc, j'avais transposé cela dans un texte d'une dramaturge qui avait écrit un texte sur

103 Le Centre d'art Bastille est un lieu d'exposition situé à Grenoble, consacré à l'art contemporain.

les dernières instances d'une femme dans une chambre à gaz. Alors, à chaque moment il y avait un moment "ego", d'ego document.

Après celui-là on a fait *Heimat fuck you* en 2012. Et à un moment donné, j'ai mis Philippe dedans, les premières images que j'ai de lui en planche contact. J'ai pour la première fois évoqué l'histoire de mon père dans ce travail aussi. Et en projection, c'était la première fois que j'ai mis des phrases ou des mots de la déclaration de droits de l'homme. Donc à chaque fois il s'ajoute quelque chose dans les créations qui complète ou qui donne un axe, et là c'était ma préoccupation avec la notion de *Heimat* (être chez soi) qui était questionné beaucoup à l'époque forte de l'histoire allemande. Et à *Gegenwelten* nous avons recherché dans nos fondements, et c'est ça en fait. Alors, la notion de l'identité pour moi n'est pas qu'est-ce que tu deviens... oui il y a un élément autobiographique mais il y a aussi le fondement culturel, les fondements de notre génération, donc c'est aussi générationnelle. On a travaillé aussi avec des redites du travail de Joseph Beuys dans la création *Guerrilla Girls and Beuys* et qui était très prenante pour nous, en tant que jeune dans les années 80. Après dans *393 WEST BROADWAY N.Y.C.* on trouve que tout le travail d'installation de Philippe est basé sur l'œuvre « The Broken Kilometer » de Walter de Maria que Philippe avait vu à New York.

Et ensuite, on a *EXTRAneus EXTRAnea* et *EXTRANEA* avec le concept "être étranger de soi-même", où nous avons utilisé dans l'installation de cette création, pour une deuxième fois, moi en ego document. On avait déjà la vidéo avant dans *DO YOU LOVE MY COLOURED FIELD #2* une double projection de moi, mais on n'avait pas repris dans ce sens-là. Et donc on a la vidéo qui est arrivé et est reprise dans la pièce *393* avec la vidéo de Myriam, la projection du texte et la projection sur moi du texte, avant d'être déclinée dans *Heimat fuck you*. Là, pour être à Berlin on avait des grandes vidéos de tunnel, des extraits de Wim Wenders. Donc on a utilisé les photos du Philippe, l'histoire de mon père et toujours dans un champ de lumière ou tubes fluos. Donc *EXTRAneus EXTRAnea* va faire naître moi en double personnages et en suite *EXTRANEA* avec laquelle nous avons partis à Berlin en 2015

Q4 : Pourquoi avez-vous choisi d'inclure d'autres personnes dans le travail ?

C : j'avais commencé avec la création *EXTRANEA* en 2015, d'inviter des gens à venir faire ce travail d'ego document avec moi. Et on avait fait, dans *EXTRANEA* au

théâtre Prémol à Grenoble, un spectacle pour eux et avec eux, sur leurs propres histoires ou sur un ressenti de leurs propres histoires. C'était une collaboration avec le théâtre et le quartier, et quand on a monté *EXTRANEA* à Berlin j'ai rencontré des personnes en migration, qui habite à Berlin mais elles n'étaient pas berlinoises, et j'ai travaillé avec eux. Ce n'avait pas été un travail de récolte d'interviews, c'était purement un travail du corps, dans un espace restreint et c'était un travail timide sur le transfert du poids qui était déjà en ralenti. C'était plus un travail où j'ai invité les gens de se glisser dans mon univers et de produire une petite partition après quelques moments d'improvisation sur le tapis, et elles ont été toujours filmées.

Des extraits de ces partitions avec eux, qui sont faites devant la caméra, apparaissent dans notre proposition de performance, dans l'installation. Et il y avait aussi ma fille dedans. A l'époque les participants n'étaient pas présents dans la performance, ils étaient juste dans les vidéos. Et ensuite, en 2015 quand on a fait le projet *Guerrilla Girls and Beuys* dans le théâtre de Sainte-Marie-d'en-Bas à Grenoble, j'ai travaillé aussi avec des gens du quartier, mais c'était juste en discutant de leurs histoires, de différence, de migration, et à ce moment-là je ne récoltais toujours pas ces histoires, je ne les incluais pas dans mon travail. C'était un petit atelier, et qu'il s'agissait plus de la danse.

Après, fin 2015 quand j'ai rencontré Katharina Husemann à Berlin elle m'a demandé si je voulais faire un projet avec les gens qui viennent de cette vague de migration et qu'ils étaient logés à Schloss Bröllin. Elle m'a demandé quelle sorte de projet pourrais-je éventuellement imaginer. Et puisque j'avais déjà peint pour aller où pour inclure les gens, j'ai décidé alors d'essayer d'inclure quelques témoignages. Et mon questionnaire était encore timide, il n'était pas assez élaboré. Je l'ai élaboré avec la deuxième version en 2017 à Crolles dans le processus en France qui avait été vraiment lancé comme ; est-ce que vous voulez raconter votre histoire et danser en même temps et participer dans une performance ? Et là c'était clair, et il fallait y aller dans un témoignage de soi.

J'étais dans une ouverture de vouloir partager un contenu, ne pas faire que travailler. Parce que l'expérience en 2014- 2015 au Prémol avait été vraiment un travail où moi je ne me produisais pas, mais j'ai donné en fait l'espace aux gens. J'avais fait un montage de médiation, nous avons dansé ensemble, nous avons raconté, chacun a raconté son histoire et chacun avait un temps de portrait. Et ce travail-là avait été important parce que je me suis rendu compte que si je veux amener les gens dans un

univers artistique qui va se mettre en place autour, un trauma quand même, je ne pourrai pas les amener en disant voilà vas-y raconte ton histoire. J'avais été déjà au Prémol dans une option du partage sans vouloir avoir une forme imposée. En fait, j'ai eu beaucoup de mal à imposer un forme, je pourrais le faire mais je ne voulais pas être le prof. Le projet Egodocument c'est quelque chose qu'on peut partager au niveau d'une rencontre où la personne, qui est là et qui fait, doit garder et doit rester dans une couleur propre, malgré toutes les contraintes que je donne.

Donc il y a un petit jeu qui est là qui fait que la question qui suis-je ? Ou qui sommes-nous dans notre société ? elle était thématique mais elle est aussi personnalisée. Et ce côté très personnel du sujet, de comment être là dans le monde ? C'est à ce moment-là, je veux dire, un instant, ce n'est pas un grand moment, c'est juste un témoignage dans l'instant, mais qui m'a toujours donné une force propre pour m'identifier et finalement je partage cela. Je ne partage pas une forme, je partage un besoin peut-être, un processus qui rend la personne une personne, et ne pas une transposition à quelque part.

Alors, déjà dans les vidéos on est du côté un peu fictionnel parce que c'est quand même l'image et forcément on a un côté transformation. On peut avoir un effet de loupe ou de fiction de soi-même qui peut se trouver dans le passé mais aussi dans le présent ou dans le futur, donc on est dans les trois temps. Et la personne peut se relier avec ça aussi directement dans ces trois temps, et nous à l'extérieur on va la relier dans ces trois temps. On va se dire, voilà ! Cette personne est à côté de son propre ego document et elle fait ce qu'il fait. Donc on va pouvoir voyager, j'espère, dans cette matière de temps qui m'intéresse. Dans l'image il y aura une transformation bien sûr, parce que toute image n'est pas la réalité, on le sait très bien. Donc c'est ça aussi qui est important parce qu'on va construire une image mais on va, en fait, permettre de percevoir cette personne en tant que personne.

Q5 : Pouvez-vous me parler de l'approche choisie de cette technique de danse ?

C : Dans mon parcours je suis physique, j'ai toujours été. J'ai un parcours très allemand gymnastique, après danse classique, danse jazz, expressionniste, et je me suis formée à la technique Cunningham. J'ai eu de la chance de tomber sur une prof à Hambourg qui est partie aux Etats-Unis et est revenue et a donné cette nouvelle technique dans fin des années 70 début 80, et qui était une vraie alternative, parce que

l'Allemagne était très orienté vers la danse-théâtre qui ne m'intéressait pas, j'étais plus intéressé par ce genre de danse Cunningham. J'ai fait un peu de Graham, Mais après aussi cela ne me convenait pas.

Cette technique m'avait amené à toucher à la jeune danse française qui était aussi Cunningham. Et j'ai fait un parcours ici en France avec différents chorégraphes, notamment avec la compagnie 47 49 de François Veyrunes. On s'est rencontré très tôt dans nos carrières successives, moi et François, et j'ai pu travailler donc en tant qu'artiste interprète, artiste sur scène, dans des spectacles...etc. j'ai gardé en moi, instinctivement, une approche très conceptuelle sur comment je vais développer le mouvement. Un concept qui n'est pas relié à un sentiment ou un concept.

Graham est très stéréotypé très vite, parce que c'est "contraction, release", c'est aussi une certaine pliure du corps, et moi, je suis quelqu'un qui travaille, naturellement, avec sa souplesse physique. Et petit à petit je me suis construit, avec mes expériences, un univers qui est parti du fait du transférer son poids. Donc dans l'évolution du K-LI-P on peut voir que, dans *Solo für ein Fahrrad* je suis encore pieds nus. *Ödland* est une performance qui se déroule dehors, dans un espace restreint, en tennis. *FRAU IM MANTEL* je suis déjà sur des chaussures qui restreint le mouvement, qui met le personnage sur un socle pour l'exposer, c'est un peu à la Steven Cohen, un performeur sud-africain, j'ai essayé donc de pousser les contraintes physique, mes chaussures sont devenus de plus en plus haut pour contraindre le mouvement et travailler de plus en plus le transfert du poids, l'articulaire du mouvement et une certain lenteur dû à la contrainte de mes chaussures. Avec François Veyrunes, à partir de la pièce *Malgré Nous* de la compagnie 47 49, nous avons commencé de couper le mouvement donc il y a un travail un peu parallèle qui s'est fait. On a ralenti le corps, et moi j'avais déjà ralenti le corps parce que j'avais aussi, par rapport à mon propre expérience des installations de Philippe, des contraintes physiques qui faisait que je ne pouvais pas tout faire, je ne peux pas faire des choses très fluide. J'ai quand même réussi dans *393 West Broadway N.Y.C.* à le convaincre d'enlever quelques tubes, parce qu'au départ il n'y avait que des tubes.

Donc transfert du poids, découpage de mouvement et l'espace qui devient de plus en plus petit aussi, avec mes contraintes, qui font, en fait, que le corps dans son mouvement est restreint et, qui cherche une physicalité signifiante qui n'est pas une danse de geste. Et je n'ai jamais pu faire ça avec autre genre de danse. Ce qui m'intéresse c'est le mouvement, et ça c'est très Cunningham. Il a beaucoup travaillé sur l'espace-

temps et sur le corps dans des évolutions impossible à faire mais quand même c'est possible de le faire, l'a enlevé toute émotionnelle, parce qu'il venait du Graham, et là il a fait quelque chose très sobre pour arriver à une pureté physique de mouvement dans l'espace-temps et c'était quelqu'un qui était très musical aussi.

Donc dans cette technique il y a une approche non émotionnelle de mouvement qui me correspond aussi. Parce que dans mon évolution et avec les contraintes que je m'imposais, physiquement, c'était important de trouver comment cheminer. Mais aussi parce qu'on ne travaillait pas en zoom sur le corps, on loupe sur le corps. Et les autres éléments étaient un peu là. Il y avait plein d'éléments d'installation de projection vidéo, un univers fort, très fourni de la bande son. Et moi là-dedans, ben, c'était ma cuisine, en fait, l'endroit où on venait visiter quelqu'un dans un univers. En goûtant un espace d'évolution de contrainte de mouvement qui était sur des chaussures et relié au transfert du poids. Parce que dans cette contrainte de chaussures on peut créer de l'extrémisme dans la grandeur de mouvement de corps.

Le cours de la vie et de me dire il faut qu'on se bat et on se bat jusqu'au dernier moment, ce n'est pas le sujet, je suis jamais allé là-dedans, parce que ça ne m'intéresse pas, en fait. Par contre, développer nos possibilités qu'ils vont nous parler de nos capacités de vivre ça c'est quelque chose qui m'intéresse, et cela se révèle juste s'il y a de l'extrémisme à quelque part. Donc les chaussures hautes, un espace restreint et une utilité du corps, ne pas que sur les pieds mais sur les mains sur la tête... etc. Et puisque l'espace contraint et avec la présence d'autres éléments, pour ne pas perdre le corps, s'agiter et devenir éphémère dans sa présence, il faut un ralenti. Dans la vision et dans le faire pour faire résonner et aller vers un autre élément en même temps il faut une présence, et un mouvement lent. Il y a toujours des moments de rapidité ou des accents.

Enfin, on va bien sûr communiquer nos émotions, mais on ne va pas les communiquer dans le mouvement pour les illustrer. on va laisser l'espace au spectateur pour avoir les émotions, ce n'est pas non émotionnel, mais le danseur, la personne qui est là n'est pas reliée à quelque chose qui devient émotionnelle, et ça c'est une clef. Parce que dans *EGODOCUMENT*, les gens que je mets dans leurs propres histoires, si je n'ai pas une contrainte physique à proposer, c'est très angoissante d'être sur scène ; ça peut vite devenir inconfortable en fait. C'est pour ça aussi que je travaille des partitions et non pas de quelque chose qui reste dans l'improvisation, pour sécuriser. Mais aussi me sécuriser que les gens ils ne vont pas partir en direct dans la performance et faire n'importe quoi, et que donc on n'a pas goûté à leurs portraits. On commence

avec une introduction directe des différents exercices qui vont mettre les fondamentaux pour nous. L'opposition de mouvement, être dans une verticalité mais tirer déjà le corps dans deux extrêmes. Découper le mouvement, travailler avec son articulaire pour avoir une approche physique de comment on peut articuler son corps dans l'espace.

Chaque processus est différent, dans *EGODOCUMENT Mise en scène de sa propre existence* on est parti du milieu de tapis on est là avec notre histoire, *EGODOCUMENT Portraits en Exil* c'était des traversées qui était symboliquement important. Et par exemple je ne pouvais pas travailler *Mise en scène* avec les jeunes et leur dire mettez-vous au milieu du tapis et on va développer dans ma perception, c'est trop demander.

Q 6 : Quelle difficulté trouvez-vous en travaillant avec des personnes différentes, et est-ce que cela est différent de travailler avec des danseurs professionnels ?

C : Travailler avec des gens, cela m'a amené plein de choses. Premièrement je suis très contente d'avoir trouvé une forme que je peux partager avec les gens, déjà ça. Et il faut comprendre que moi, en fait, quand je me suis, au début, remis dans cette recherche j'ai voulu un partage, non pas un soutien vers quelqu'un mais un partage. Le mot partage pour moi il est partout, en fait. J'ai partagé avec Philippe ou avec Pierre Garbolino ou avec Yves en tant que musicien. Partager une matière, ce n'est pas pour mettre une personne ou une chose, mais pour dire plusieurs choses qui peuvent cohabiter ensemble et créer cette richesse qui, je dis, est notre identité. Quand j'ai commencé à transposer le concept de mes ateliers egodocument et les amener rencontrer les gens, c'était le désir du partage et de faire ce pas inclusif dans le travail professionnel d'installation d'abord en images et après en vrai. J'ai toujours rêvé d'avoir des gens avec moi sur le plateau comme ça. Et que ce travail avec des amateurs ça ne m'a jamais gêné. Oui, il y a des moments que peut-être ça ne va pas matcher, mais cela pourra aussi arriver avec des professionnels des fois.

Le travail de purement egodocument, tout depuis 2015, avait été des rencontres. Et maintenant je suis peut-être plus dans la performance... ou peut-être pas, je ne sais pas. Mais inclure, sur un thème, des gens et leur dire que vous pouvez aussi venir là, et que le plateau n'est pas que pour des professionnels ou des formes très élaborées, mais aussi pour vous, et on peut, en fait, partager ça déjà ensemble et ensuite avec des publics, je pense que c'est vraiment une forme au-delà de plusieurs choses. Ça me plaît

qu'il y ait une partie qui se joue ou une réflexion sur la vie qui m'intéresse. Ce que je trouve toujours très intéressant c'est que chaque groupe qui va se construire pour faire un processus va découvrir quelque chose pour soi, et avoir une propre réflexion un regard double sur sa propre histoire et va partager avec les autres cette nombre d'histoire et c'est aussi bien artistique que humain, et ça m'intéresse aussi.

Après je me suis rendue compte que en mélangeant, comme l'année dernière par exemple, les deux processus Bröllin avec six amateurs et du Berlin les trois jeunes danseurs professionnels exilés, ce n'est pas la peine d'envisager une tournée. J'avais fait un set en disant qu'on fait ça à Bröllin et ensuite à Berlin mais avec les amateurs c'est difficile d'aller sur la notion de la tournée. Parce que ça demande un environnement qui dépasse le projet déjà et aussi pour un amateur il y a une côté émotionnel qui se partage et que sera presque trop demandant si on fait une tournée. Après j'avais été très surpris. Mais cela aussi peut-être parce que moi je suis la fille qui est tombée dedans, je suis tombée dans quelque chose qui intégrant des parties de ma vie. De travailler, de faire la danse, être dans la lumière, être exposée ou pas exposée, être sur scène, élaborer des pièces, réfléchir sur comment faire peut-être autrement, couper découper, enfin bref. Tout cela m'a intéressé... c'est ma vie.

Je vois aussi, à un moment donné, des gens que je demande de participer vont peut-être participer une fois, puisque je ne veux pas enrôler les gens. C'est un peu délicat de me dire j'ai absolument besoin que les gens qui viennent ou qui vont performer soient là de plein gré, en fait. Ce n'est pas un projet où je peux dire voilà, vous êtes là par hasard, il n'y a rien du hasard en fait. C'est le choix des gens d'être là, et ce sont des aventures humaines super fortes.

Dans ce projet d'*EGODOCUMENT*, être intéressée par ces histoires-là, j'aurais peut-être fait un projet si jamais je n'aurais pas été de toute manière occupé avec ma propre histoire d'identité. Donc ça veut dire qu'en fait au fond je partage un vivier de mon propre vécu avec les gens. Je suis ici en France, je me pose encore la question est-ce que je vais rester ou pas. Je suis étrangère dans mon pays d'adoption, que j'aime bien et j'adore, mais j'ai aussi remis les grappins sur l'histoire de mon père et l'histoire de ma mère qui sont aussi des gens en exil. Et finalement ma famille est profondément exilée je me sens. Et avec ces histoires fort, j'avais besoin dans ce projet, en tant qu'artiste, de prendre position aussi dans le monde et de dire il y a des tensions partout et on trouve des milliers des gens qui sont partis ou bien ont dû partir, et leurs histoires doivent être visibles. C'est un projet qui est au-delà d'une culture d'intégration ou de bienvenue, oui

on peut faire cela, mais on peut aussi dire l'état du monde. Et le seul fait de pouvoir le faire dans un cadre artistique, je pense que c'est ma partition que je peux apporter en fait, un part pour offrir quelque chose, offrir un espace. Mais aussi d'offrir à des personnes en migration un partage de leurs histoires, surtout une écoute. Ce n'est pas par hasard que je fais des ateliers individuels. Il faut être avec la personne, faire connaissance et établir un contact. Oui on a travaillé en groupe avec les jeunes mineurs, c'était un travail regroupé, on était en groupe où chacun œuvre pour soi-même.

Annexe n°2 : Entretien avec le plasticien Philippe Veyrunes / COLLECTIF K-LI-P

« Transcription mot à mot »

Entretien avec Philippe Veyrunes / Plasticien - COLLECTIF K-LI-P

Entretien effectué le 19 mai 2021 par Dyala Ghanam

Q1 : Pouvez- vous me parler de votre centre d'intérêt en tant que plasticien et sur quoi basez-vous votre travail ?

P : Mon travail de plasticien est vraiment basé sur la perception avec l'outil de lumière, ça c'est vraiment la grand ligne si je veux mettre une voix très simple à dire des choses. J'utilise différents médiums pour travailler et graphiquement dessiner la peinture. Donc, il y a dans cette notion-là de perception de vibration de la lumière. Après j'ai fait tout un travail de lumière et de la scénographie dans le spectacle vivant où je crée des univers très plastiques et donne à voir le corps dans l'espace. J'utilise la lumière de spectacle vraiment comme un outil plastique. C'est un jeu de comment percevoir les choses, et à chaque fois que je travaille là-dedans, ça sera l'espace global qui est donné à voir aux spectateurs. Alors suivant soit les installations, soit par rapport au spectacle soi-même, soit une exposition, je me concentre soit sur le fait que les spectateurs seront mis en position immobile et frontale, soit ils peuvent aussi se déplacer. Donc à chaque fois j'essaie, s'ils se déplacent dedans, que le spectateur lui-même se donne à voir par rapport aux autres, c'est à dire qu'il y a aussi une perception des personnes. Si on prend l'exemple de mon exposition qui a eu lieu au à l'Ancien Musée de Peinture, sur un moment donné j'ai utilisé tous ces déplacement de gens dans le lieu sur les dessins. J'avais éclairé une ligne du tube en haut mais pas l'autre, j'ai joué avec la lumière du jour, mais très sobrement, et je voulais simplement qu'il y ait cette notion là et que la personne qui face un dessin à 20 mètres met en exèdre par rapport aux dessins.

Q2 : D'où vient-elle votre inspiration dans votre travail ?

P : Si je veux parler des racines de mon travail, je m'appuie vraiment sur l'art minimal et conceptuel américain des années soixante, et ça c'est vraiment ma base de travail. Ce qui est intéressant c'est que je m'aperçois de plus en plus ou j'analyse qu'en

fait c'est la forme de travail de ces artistes qui, par rapport à leur propre concept et leur recherche, ont donné une forme, et que moi je me suis appuyé sur leur forme, et non pas sur leur concept, pour dégager mon propre univers. Par contre, de leur manière de penser, de chercher... etc. ils sont arrivés à une certaine forme, et moi je m'intéresse à cette forme-là.

La première exposition d'art contemporain que j'ai vu dans ma vie c'était *Le kilomètre Brisé (The Broken Kilometer)* de Walter de Maria qui est une installation plastique de longue durée à New York, au 393 au West Broadway. Et notamment, une des pièces de K-LI-P ça a appelé comme ça. Ce que moi j'ai vu là-dedans c'est cette perception de l'espace juste par un élément utilisé qui est les tubes de bronze, et ça définit vraiment mon travail.

Q3 : Pouvez-vous me parler de votre travail avec K-LI-P, et comment trouvez-vous votre propre place là-dedans ?

P : Je peux dire que depuis 35 ans je suis confronté au spectacle vivant, d'une manière d'abord apprentie puis professionnelle. Par contre, j'ai un passé où j'ai commencé de toucher la peinture à l'âge de 12 ans. J'ai rencontré un peintre qui vit aux Etats Unis et j'ai pu y aller, il m'a invité. Donc à 13 ans je me suis trouvé à New York où j'ai vu cette exposition dont je t'ai parlé avant. Ce peintre était au sommet de l'art contemporain puis il avait tout lâché. Il est invité à *La documenta* en 1978, puis il a tout arrêté, le monde d'art contemporain, et puis il a reparti vers la peinture des paysages.

Donc, j'ai commencé de peindre avec lui, au cours les années suivantes, car j'étais chaque été chez lui, il m'a invité à venir aux Etats Unies. Et là, j'étais que dans un monde d'artistes peintres...etc. Alors, j'ai commencé par la peinture, j'avais cette univers-là, après je suis basculer sur les beaux-arts. Et de là dans mon chemin, j'ai croisé le spectacle vivant par la danse contemporaine sur Grenoble. Donc, il y a moi et mon univers et la danse.

Puis j'ai rencontré l'éclairagiste Johan Vonk qui vient de la Rietveld Académie à Amsterdam, la grosse école d'art de Hollande, et j'ai eu un apprentissage avec lui sur les lumières avec cette notion cette réflexion pas technique sur la lumière mais vraiment plutôt artistique. Donc ça c'était ma formation. Après, je suis parti là-dedans et j'ai commencé à éclairer des spectacles vivants. Il y avait des choses qui passaient très bien et d'autres qui se passaient très mal, et en fait quand ça se passait très mal, c'est parce

que à un moment donné j'étais plus dans mon univers à moi et non pas dans ce qui se passait au plateau.

Alors, quand Christel a commencé de faire son solo à l'extérieur... etc. je lui ai proposé de faire un espace plastique lumière sur ce projet-là. Et là, on est parti sur cette aventure là en disant que je ne suis pas là en train de servir ce que elle est en train de danser, et elle n'était pas en train de servir mon installation, mais on va essayer de se confronter et voir qu'est-ce que ça donne. Donc, on a commencé à faire des pièces où il y avait vraiment une confrontation, où j'étais complètement dans mon élément. J'ai travaillé avec des ampoules et j'ai fait des tubes fluos...etc.

Dans la première pièce *Solo für ein Fahrrad*, en 2005, j'ai vraiment créé deux murs d'ampoules suspendues, où elle passe à travers le petit vélo, et deux lignes de tube fluo en bas des ampoules. Donc là, on a commencé vraiment à explorer. Puis après il y avait l'art vidéo qui est venu. Tout au début on a travaillé avec un vidéaste, puis j'ai pris la main. Mais je peux dire que c'est aussi confronté l'univers très conceptuel de Christel, parce qu'elle est vraiment dans une démarche intellectuelle, et moi j'étais plus dans une démarche sensible, en fait, avec quand même une structuration qui vient de l'art conceptuel et minimal sur des choses très carrées, et j'adore cette manière. Il y a beaucoup de sensible et il y a une structure très fort quand même. C'est ça qui me permet de jouer là-dessus et être dans cet univers-là.

Après on a fait jusqu'à deux créations par an. Dans la pièce *393 West Broadway N.Y.C.* en 2011, j'ai fait des lignes horizontales de tubes de différentes couleurs. Puis après venu alors la vidéo en tant que lumière. Et c'était intéressant parce que j'ai travaillé un mix entre les tubes fluos et de la vidéo, et ce que j'ai aperçu c'est que en projetant la vidéo sur l'espace global je touchais aussi les tubes avec cette lumière. Donc je faisais aussi bouger l'espace des tubes sans qu'ils soient éclairés, notamment dans *Himat Fuckyou* en 2012 où on a travaillé sur des vidéos qui sont que de la lumière, de sortie de tunnel ralentie... etc. Dans ce travail chaque image vidéo était de la matière qui nous venait de ce qu'on vivait, ce n'était pas du tout des sujets particuliers. Je ne travaille jamais en illustration, et les images qui sont là ont toujours le sens de ce qui se vit mais elles n'illustrent pas un sujet.

Q4 : Comment décidez-vous les images que vous utilisez et quoi filmer ?

P : C'est soit Christel qui filme, soit elle choisit les images que j'ai filmées. Mais par contre, par exemple dans la pièce de *Guerrilla Girls and Beuys* en 2016, il y avait tout un travail avec des images de Christel elle-même que j'ai fait à la Nam June Paik style, qui est l'artiste vidéaste des années soixante. C'est lui qui a lancé les premières installations vidéo. Il a fait tout un travail avec Joseph Beuys sur la performance *Coyote* en 1974. Dans ce travail, il a fait tout un travail des images découpées, et moi j'ai utilisé, entre guillemets, ce processus pour faire un travail sur tous les egodocuments de Christel qui étaient découpés et projetés dans l'espace comme ça sur le fameux écran. Donc, entre Christel, les ombres projetées de Christel et les images qui sont là-dedans, dans cette vidéo-là, à un moment donné, il y avait tout un travail de rétroviseur avec la route qu'on voit derrière en avançant devant. Ça c'est typique une image que Christel avait prise, et moi je vais, entre guillemets, la nettoyer, proposer et faire une boucle avec ça. Donc, ce n'est pas un problème si ce n'est pas moi qui fais l'image.

Pour la création en cours *INVENTAIRE*, en discutant avec Christel en se disant qu'est-ce qu'il sera intéressant de filmer à Grenoble ? Il y avait différentes idées notamment d'aller dans les bulles du téléphérique et filmer en montant et descendant. Donc j'ai filmé ça et j'ai fait un montage sur les quatre écrans avec la ville qui s'approche. Donc il sera très bien que Christel qui filme, je n'ai pas besoin d'être propriétaire de l'image. Après, c'est toujours à base de ses réflexions de ses pensées. On voulait aussi filmer place Verdun en tournant, et moi je vais travailler sur les images. Mais au-delà, c'est plutôt Christel qui tient l'appareil.

Même pour les éléments, c'est plutôt Christel qui me dit on va utiliser ça ou ça. Après, il y a des fois je dis mais non ça sera ça, parce que je l'ai dans ma tête et je me dis cela sera mieux, mais il faut que ça tienne, il faut que je puisse quand Christel dévoile dans l'espace qu'elle dise oui ça tient, et si elle dit ça ne tient pas on l'enlève. Donc, je n'impose pas une image si Christel n'est pas d'accord avec. Par contre, si elle me donne les images, moi je sais comment les faire tenir.

Q5 : Avec l'intégration de vidéo dans le travail de K-LI-P, vous avez utilisé des vidéoprojecteurs, comment les utilisez-vous, et quels autres éléments pouvez-vous utiliser ?

P : Alors, pour les vidéoprojecteurs, j'ai commencé par trois et au maximum j'en ai utilisé huit. En fait, je m'aperçois avec le recul, qu'avec cinq je fais déjà beaucoup. Les autres sont un peu de luxe, ou pour quelque chose très particulier. Il y avait une pièce où j'ai utilisé par exemple un vidéoprojecteur diffusait une vidéo d'archive dans l'installation.

Tant qu'à la lumière de la salle, ça c'est nouveau, j'ai aperçu qu'elles sont importantes quand on se trouve dans un théâtre, et comme il existait, je vais les utiliser. La première fois que je les ai utilisées c'était au début de *Portrait en exil* en 2018 au théâtre 145, avant j'avais jamais mis de lumière de spectacle parce que on se disait on met rien en l'air, comme ça on peut jouer partout. Mais, en fait, ce qu'on s'aperçoit quand on ne met pas de lumière extérieure, c'est que les participants ou les danseurs sur le plateau seront trop dans l'image, et il faut qu'un décalage qui puisse se faire. Ces gens sont dans un univers d'image, dans une perception de lumière d'une manière ou d'une autre, et les vidéoprojecteurs sont toujours placés pour les éclairer comme si c'était de la lumière du spectacle, pour donner un volume au cops. Donc j'ai besoin d'avoir des lumières qui sont latérales et les vidéoprojecteurs sont à latéral, ils sont diagonales en face mais aussi diagonales en arrière. Après il ne faut pas éblouir les spectateurs avec leur lumière, mais à un moment donné je préfère que le public va être obligé de se déplacer un peu. Mais je veux que le cops soit réellement en sa puissance sans être écrasé et mis dans le mur l'image. Et ça c'est vraiment important pour moi.

Entre 2005 et 2014, c'est vraiment une partie du K-LI-P que je viens de raconter et à partir de 2014-2015 il commence y avoir des gens qui était projeté dans les vidéos. Mais après, à partir des projets d'*EGODOCUMENTS*, on a vraiment pris le pas. Là, j'utilise le savoir-faire de dix ans avant du K-LI-P au service d'un projet où Christel a pris vraiment la main en tant que direction artistique du projet, et là je suis plasticien qui travaille pour une direction artistique. Donc ça change un peu les choses d'une manière où ne je propose plus de faire une installation de tubes fluos qui vont se balader comme ça, parce que, en fait, ça perturbe le sujet je pense. Et au contraire, il y a des familles d'images qui apparaissent, des gens de fameuse *EGODOCUMENT*, des portraits de gens.

Donc principalement, c'est que des vidéoprojecteurs, puis, si on joue dans un endroit où on peut, je mets des projecteurs de théâtre. Là par exemple pour la performance de 24 juin 2021, il n'y aura pas de projecteur de théâtre. Après il y a tout un travail depuis 2016 sur l'espace lui-même, j'ai des écrans que je mets dans l'espace, il y a le fameux tapis carré au milieu, mes écrans peuvent être sur cette base de carrée, entre guillemets, et après j'utilise aussi l'espace, des murs de la salle où je suis, là c'est un vrai travail de réflexion et ça c'est plus ma direction à moi et ma manière de travail.

Sur la prochaine création, sur *INVENTAIRE* c'est totalement différent des deux autres installations qui étaient similaires, grosso modo. Mais quand on voit la dernière version de *Portraits en Exil* en 2018 à Rivoiranche par rapport à celle d'avant, dans la dernière les spectateurs s'installaient à proximité sur scène, et les danseurs étaient alors dans le public, mais celle d'avant ils étaient dans la salle, et là, on avait un peu perdu entre distance, on est là à l'extérieur, et c'est moins pertinent je pense. C'est toujours bien d'avoir le public un peu englobé dans l'espace.

Alors dans la prochaine qui sera à la Maison de l'internationale, l'installation sera vraiment un virgule d'écrans, et l'espace va être intéressant, mais comme j'ai dit, je vais utiliser aussi le mur qui est là. On a le mur à l'opposé des écrans, et je vais utiliser à mon avis un ou deux vidéoprojecteurs qui vont passer entre les écrans, qui seront de l'autre côté, pour pouvoir éclairer les corps de ce côté-là. Et l'écran le plus proche du public va être éclairé non pas du public, mais il va être éclairé du fond de la salle. Ce qui me permettra de traverser le carré de tapis et d'éclairer les corps par derrière, plus du fond en latéral, donc éclairer un peu derrière un peu devant...etc. et comme ça j'ai vraiment le corps qui est éclairé dans son volume et ne pas coller à l'image.

Après, si je pousse plus loin, je peux dire, si jamais j'ai la ville qui se projette sur les 4 écrans de ce côté-là, cela va nous donner un couleur un peu de la ville, ce rouge de vieille ville. Et peut-être de l'autre côté je vais mettre une projection plus blanche avec les images du studio où les murs sont blancs, avec peut-être des textes qui se baladent. Cela me permettra aussi d'avoir une perception du corps et de ne pas le noyer dans les toits de la ville.

Q6 : Comment faites-vous ces montage des vidéos qui vont être projetés ?

P : C'est toujours un échange avec Christel, c'est-à-dire si j'ai une idée et je la fais, une fois que j'ai fini cette idée je la partage avec Christel pour qu'elle valide. Mais,

moi je sais ce que cela va donner dans ma tête. Par exemple pour *INVENTAIRE*, j'ai fait un essai d'un montage non seulement avec les phrases de danse des participants que je les ai découpé pour mettre sur mes quatre écrans. Par exemple un participant qui traverse, il est sur le premier écran et après il sort et continue sur le deuxième écran et ainsi de suite, ça veut dire qu'il y a une continuité sur des quatre écrans, c'est une référence à William Kentridge.

Et comme j'ai dit, la ville sera sur les quatre écrans. Et par exemple les textes qui seront entre la Déclaration et le Prévert, je vais mettre une image fixe du studio sur le dernier écran ce qui va donner une référence qu'on a vu ou on le verra après, et comme ça on peut situer les participants. Et dedans je fais tourner les textes de manière très légère entre la notion de déclaration des droits de l'homme, ou les droits humains j'aime plutôt dire, et avec le Prévert je trouve qu'il y a un côté assez intéressant de pouvoir ne pas mettre ça comme un coup de marteau mais quelque chose de plus léger. Et là, c'est une discussion avec Christel, car elle aimerait que ça sera un plus fort. Donc on verra.

Il y a les images de la ville, les images de danse, de ce que les participants qui seront sur le plateau fait, les images de Christel qui danse (tout ça c'est des images filmé dans le studio) et il y a des images d'autres personnes participantes qui ne vont pas être présentes, donc qui ne sont pas dans les traversées sur les quatre écrans, ils seront peut-être sur un écran ou deux, cela à voir. Donc c'est un peu un traitement d'images un peu différencié. Et après, il y a les selfies de chacun et aussi il y a tout un travail sur le dossier de migration de la mère de Christel, et ça à voir comment je vais traiter cette histoire-là, mais ça sera je pense en référence avec une pièce qu'on a fait avant. Et cela est en cours de réflexion avec Christel. Il me manque aussi un bout d'image de la nature comme on trouve dans *EGODOCUMENT* les images de la forêt et la route du Trièves, donc, j'aime bien ajouter ça aussi. Mais dans *INVENTAIRE*, je voulais qu'on puisse remarquer le lieu de Grenoble.

Annexe n°3 : Synthèse des répétitions – ateliers chorégraphiques

Projet *INVENTAIRE* de COLLECTIF K-LI-P

Synthèse des répétitions - COLLECTIF K-LI-P

Ateliers chorégraphique réalisés pour le projet de création 2021-2022 intitulé

INVENTAIRE Faire états des richesses d'une communauté

D'après plus de quatorze heures d'audio enregistrement, sur une période de cinq mois, des répétitions qui ont eu lieu lors des ateliers chorégraphiques menés par la chorégraphe Christel Brink Przygodda pour le nouveau cycle de la série EGODOCUMENT intitulé *INVENTAIRE Faire état des richesses d'une communauté* qui est en cours de préparation pour l'année 2021 - 2022. On peut observer les étapes du développement du travail conçu, et avoir un aperçu de ce qui se passe dans les ateliers avec les participants au projet.

Après avoir reçu chaque participant(e) séparément à une première rencontre, l'artiste explique le projet et raconte les objectifs de celui-ci, elle propose à ceux qui ont accepté de participer de venir faire une première séance d'atelier chorégraphique. Et selon chaque personne et le degré de sa participation, elle oriente le travail, qui, soit sera mené en deux séances et sera seulement filmé afin de l'utiliser dans l'installation plastique du projet ; soit la personne continue à faire des séances afin de participer dans les performances prévues.

Depuis janvier 2021, des ateliers hebdomadaires ont été mis en place, au studio de la Compagnie 47 49 de François Veyrunes, avec deux jeunes filles syriennes et moi-même, pour se préparer à une représentation le 24 juin 2021 à la Maison de l'internationale à Grenoble. Nous avons commencé à élaborer nos partitions chorégraphiques, personnelles, sous la forme de traversées sur le tapis de danse carrée. Au préalable de ces ateliers collectifs avec les filles, la chorégraphe avait déjà effectué deux séances avec chacune pour les introduire à la notion de transfert du poids, de l'opposition et des façons de se déplacer dans l'espace, pour débiter des premiers enchaînements. Des petits bouts de phrases étaient établis pendant des ateliers individuels.

Chaque samedi à 14h00, on se retrouve toutes les trois avec La chorégraphe au studio de la Compagnie 47 49 à Grenoble. Avant de commencer les échauffements

collectifs, on prend toujours pendant nos étirements, quinze à trente minutes pour parler un peu, raconter nos vies et échanger des avis et des réflexions, sur la situation sociale ou psychologique que nous traversons. La situation sanitaire actuelle et les périodes de confinement que nous avons vécues en raison de la propagation du coronavirus, nous ont particulièrement affecté le moral, et nous échangeons de tout cela pendant les répétitions. On peut donc trouver dans ces quelques heures de répétitions l'occasion de se voir et de profiter de cet espace confortable pour s'exprimer librement à travers la danse et la parole. On commence ensuite les étirements et les échauffements pour préparer le corps au mouvement à travers différents exercices que Christel met en place. Elle nous explique parfois l'anatomie du corps et pourquoi ces concepts sur lesquels elle travaille sont essentiels pour la sensation de mouvement dans le contexte général de l'œuvre.

Après cela, on commence à travailler sur le développement et les détails de nos partitions. Mes partitions étant assez avancées, je travaille plus à peaufiner le mouvement et à garder la sensation désirée avec la progression de chaque mouvement. J'essaie d'assister la chorégraphe en travaillant avec une des filles pendant qu'elle travaille avec l'autre. Et chaque fois, lorsqu'on réussit à effectuer une traversée, elle filme le résultat pour garder une trace et s'en servir lors des prochaines répétitions.

Nous essayons alors de traverser le tapis à plusieurs reprises, la chorégraphe nous donne des remarques sur la qualité du mouvement souhaitée et comment garder la sensation de transfert du poids et être grande dans le mouvement. Cet exercice nous permet également de sentir le mouvement et de voir si l'on est bien dans notre corps ou si l'on se sent bloqué ; dans ce cas, nous devons chercher une solution en modifiant le mouvement. La chorégraphe, en travaillant avec une des filles sur un spécifique mouvement, elle essaie de trouver avec elle une fin pour sa partition. Mais la participante, en enchaînant plusieurs mouvements des bras, pieds et bassins, pour un jeu de transfert du poids elle était bloquée par ce transfert et pour une certaine rotation de son corps. Le mouvement qu'elle doit faire était comme suit : elle va d'une position debout

- à l'extrémité droite du tapis et au ras de celui-ci face aux spectateurs,
- le poids sur la jambe droite, la gauche presque relevée mais elle touche toujours le sol avec les orteils
- le bras tout droit est levé en haut au maximum

- elle fallait ensuite descendre le bras droit, aller avec le coude sur son côté vers le sol
- s'appuyer sur sa main droite,
- le bras gauche est libre et s'étale sur le côté gauche,
- lever en même temps la jambe gauche dans l'air en pliant la jambe droite
- pour aller avec la jambe gauche qui est levé, et la poser derrière en transférant le poids à de jambe gauche plus vers devant
- les deux bras vont être étalés et rassemblés devant elle
- ensuite il faut tourner, en dépasser le bassin dans la sensation de mouvement, et en visant le diagonale avec les mains.
- ce qui va faire amener le pied droit avec, et éventuellement continuer pour trouver une conclusion à ce mouvement.

En travaillant là-dessus, la chorégraphe lui a expliqué qu'il faut construire le mouvement et qu'il faut que ses bras et son bassin avancent avec elle. Elle lui montre le mouvement en expliquant :

- « j'avance mais j'avance aussi dans mon pied droit »
- « Je dirige le pied gauche avec moi vers la gauche pour tourner et ça va ramener le pied droit avec moi ».

Portraits en Exil... Une performance de danse reflète des valeurs humaines

Deux jeunes hommes et deux femmes, accompagnés de la chorégraphe, exécutent des mouvements expressifs en tournant dans un petit espace. Leurs pieds s'accrochent à un point sur sol alors que leurs bras essaient de voler en avant, Très lentement, mais en douceur (sans à-coup) ils continuent toujours d'avancer. Le mouvement lent et fondu continue d'avancer dans ce même petit espace de performance. Mais ils ne peuvent pas revenir en arrière. Chacun d'entre eux semble avoir une histoire à nous raconter, ou peut-être ils racontent nos histoires au travers d'une performance intitulé "Egodocument Portraits en Exil".

Le rêve de rentrer au pays

"Pendant que je danse, une partie de mon corps repose sur le sol et tente de tenir, alors que l'autre partie est tirée vers une autre direction que je ne peux pas atteindre. Ceci représente ma situation, en tant qu'être humain vivant en exil, essayant de commencer une vie, alors que je suis attiré par mon pays. Mais je ne peux pas revenir à la même position à nouveau. Je dois continuer dans ce nouvel endroit, mais mon âme et mes pensées sont dans ma patrie (pays natal)." C'est la manière dont Ghaith Al NOURI 23 ans, irakien, se présente dans cette performance. Le jeune homme, qui a quitté l'Irak vers la Syrie en 2004, où il a étudié l'informatique et la danse, dit que bien que la performance parle de l'exil, chaque danseur a sa propre empreinte.

La danse est un témoin de nos histoires humaines

Tandis que Dyala GHANAM 32 ans syrienne, vivant en France, préfère exprimer ses sentiments à travers l'art plutôt que de parler. Elle préfère le chant ou la danse comme un espace d'expression pour la personne, au travers des mouvements, elle exprime ce qui s'est passé. Ce que cette performance représente est quelque chose du commun entre la plupart de ceux qui ont quitté leur pays vers l'Europe malgré leurs différences, leurs raisons et leurs différentes circonstances. Quatre danseurs sont réunis dans le même espace pour raconter leurs histoires communes à travers la danse. Bien que Dyala

ait étudié la littérature française en Syrie, elle est en train de continuer ses études en arts du spectacle en France. Pour Dyala, la danse est "le témoin des histoires d'êtres humains, des tragédies et des joies. La danse est un témoin d'histoires humaines qui peuvent être partagés par des personnes de n'importe quelle nationalité ou qui parlent différentes langues et qui ont vécu l'expérience de vivre en exil".

Les danseurs incarnent certaines valeurs humaines

"Chaque danseur ou danseuse incarne une certaine valeur humaine en choisissant un mot, une phrase ou un paragraphe de la Déclaration des droits de l'homme", dit Mohammed DIBAN, 32 ans, de Syrie. "Il y a une différence entre les deux performances", ajoute l'un des héros de la performance de danse "Hadra hura". La dernière a été présentée dans le cadre soufie et mystique en racontant l'histoire d'une personne qui a dû quitter son pays natal vers l'inconnu, alors que dans "Portraits en Exil" la chorégraphe Christel Brink Przygodda a choisi de s'appuyer sur la technique Cunningham. DIBAN souligne que ce spectacle est varié en terme de performance, de mobilité et aussi intellectuellement. Les danseurs et les danseuses travaillent chacun sur un sens et une idée différente, et ont une totale liberté d'expression.

La moitié de deux maisons font une maison

L'exil a de nombreuses facettes et formes. Aseel QUPTY, 23 ans, palestinienne étudiante en danse à Berlin, a une expérience différente de l'exil. Je suis de Nazareth, les palestiniens de l'intérieur ou les citoyens arabes d'Israël. Je vis là-bas, dans ma ville et avec ma famille, mais avec une identité israélienne et dans un pays auquel je n'appartiens pas : j'ai toujours vécu en exil dans mon pays. Je vis à Berlin depuis trois ans et c'est devenu une sorte de patrie. Peut-être que ce n'est pas si grave : "une moitié de maison en Palestine et une autre à Berlin font une maison".

« Bien que nous ayons toute liberté en tant que danseurs et dans la nature personnelle de la performance, cependant, elle a un caractère humain commun. Tout le monde peut se voir avec son expérience dans l'une des histoires de la performance. »

Exiler, danser et communiquer avec les autres

La chorégraphe et la créatrice de cette performance Christel Brink Przygodda a des antécédents d'exil, d'immigration et d'aller-retour. Elle est née de parents ayant connu l'exil, l'immigration et le déplacement sous diverses formes.

Son père, né en 1912 en Pologne (qui appartenait à la Prusse à l'époque) et la montée du fascisme, est parti pour l'Amérique du Sud, entre l'Argentine et Rio de Janeiro, et résida pendant vingt ans sans papiers d'identité. Il rentre après la guerre et découvre que sa patrie n'existe plus. Il décide de reconstruire sa vie à Hambourg dominé par un manque de communication avec la communauté environnante.

Sa mère, née en 1927 près de Magdebourg, décide après la guerre de travailler comme enseignante, mais le mode de vie de l'Allemagne de l'Est ne répond pas à ses ambitions. Elle émigre en Allemagne de l'Ouest et est envoyée à Hambourg. C'est là que les immigrants se sont rencontrés pour se marier et avoir Christel.

Christel a grandi avec une mère qui se plaint toujours de la séparation familiale et un père qui ne voit aucun problème avec toutes ces années vécues en exil sans papiers. Il encourage toujours ses enfants à voyager, à se déplacer et à bouger. Christel décide de quitter Hambourg pour Berlin dans les années 1980, puis de se rendre en France pour étudier la danse conceptuelle avec des élèves du chorégraphe américain Merce Cunningham.

"J'ai aussi ressenti cette situation", dit-elle de ce qu'elle considère l'exil en France. "Ma situation est différente de celle des personnes nées en France, même si j'ai une famille et parle la langue."

Pourquoi des spectacles de danse sur l'exil ?

Nous sommes rentrés en Allemagne en 2014, ayons vécu des histoires de nouveaux arrivants, puis j'ai rencontré Katharina Husemann de Schloss Bröllin et ensemble nous avons parlé de ce que je pouvais faire. J'ai trouvé intéressant de proposer un espace ouvert pour montrer nos histoires. J'avais envie de communiquer avec les gens à travers l'art.

Nous avons terminé la première partie du projet, qui a vu trois danseurs syriens et trois danseurs afghans amateur. La performance traitait de leurs histoires, de ce qui s'était passé dans leur pays, de la décision de partir et leur chemin de départ. J'ai laissé à chaque personne l'espace de se présenter, d'exprimer ce qu'elle voulait nous dire, les danseurs ne sont pas des acteurs.

Nous en arrivons maintenant à la deuxième partie du projet (Portraits en Exil), qui consiste à tenter de peindre un tableau de chacun en exil, qui raconte comment vous sentez vous dans un nouveau pays ? Chacun/e a une histoire différente à partager.”

Christel insiste qu'elle ne cherche pas la danse émotionnelle. «Je leur ai demandé de seulement s'exprimer, je voulais du ralenti, pas du rapide», avec le rapide continu, le public ne verra rien. Je me concentre toujours pour aller en avant, ne pas rester au même endroit, tout en restant dans le même petit espace sur scène.

À propos de l'incarnation des valeurs humaines tirées d'articles de la Déclaration universelle des droits de l'homme, Christel déclare : "Je voulais des mots et des valeurs qui ne venaient ni d'une personne ni d'un peuple en particulier, qui s'adresse à tous les peuples et à toutes les cultures ... Nous n'analysons pas ces matériaux ni ces mots, mais nous nous en servons comme point de rencontre de tous les êtres humains".

Portraits en Exil présentée à Ufer_Studio 1, Badstraße 41, 13357 Berlin, le samedi 09 mars 2019 à 20h30 et dimanche 10 mars 2019 à 19h00. Pour réservation cliquez [ici](#).

Amal Berlin – rapport et préparation : Asmaa YOUSUF

Photos: Dawood ADEL et Asmaa YOUSUF

Traduction en français : Dyala Ghanam

Annexe n°6 : Installation, *EGODOCUMENT Portrait en Exil* lors de l'exposition à la Maison de l'Internationale de Grenoble du 04 au 20 décembre 2019.

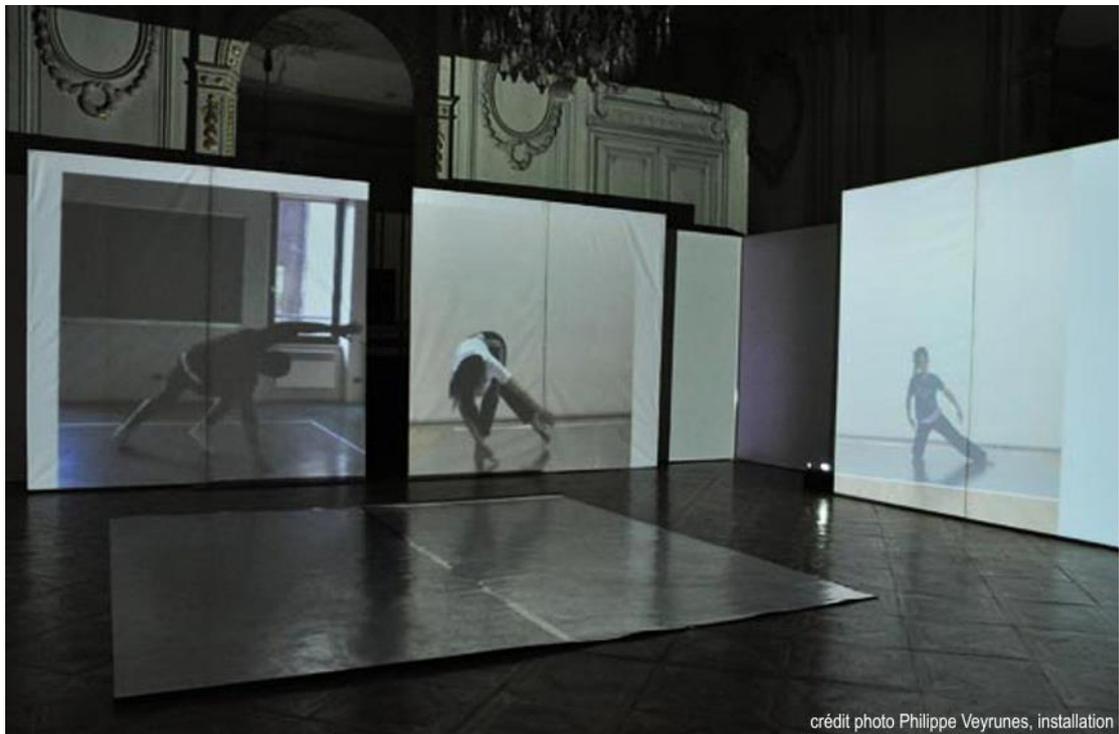


Fig. 21 Installation EGODOCUMENT Portrait en Exil à la MIG, 2019 © Philippe Veyrunes



Fig. 22 Exposition EGODOCUMENT Portrait en Exil à la MIG, 2019 © Philippe Veyrunes

Annexe n°7 : Selfies - Flyer design de la performance
EGODOCUMENT Portraits en Exil - processus Berlin



Fig. 23 Flyer EGODOCUMENT Portrait en Exil - processus Berlin © Philippe Veyrunes, Santiago Sankovich, Lea Morelli.

Annexe n°8 : Selfies des participants à *EGODOCUMENT Portraits en Exil*, processus du
Trièves 2019 - Flyer design pour la performance



Fig. 24 Selfies de participants de portraits en Exile –avril à juillet 2019.

Annexe n°9 : Affiche de la Performance *EGODOCUMENT Portraits en Exil* 2020
au parvis de la Maison de l'internationale de Grenoble



EGODOCUMENT - PORTRAITS EN EXIL 2020 GRENOBLE

Parvis de la maison de l'International, Jardin de ville Grenoble
vendredi 31 juillet à 21h30

Concept Christel Brink Przygodda, Philippe Veyrunes
Univers sonore COLLECTIF K-LI-P, Matija Strnisa
Performance Christel Brink Przygodda, Philippe Veyrunes,
Allou Barry, Saïbou Keita, Binta N'ba.
Assistante aux répétitions Dyala Ghanam

dans le cadre de L'ÉTÉ : Culture[s] À GRENOBLE

« Qui sommes nous ? D'ou venons nous ? Comment vivons-nous sur ce nouveau territoire ? »

Depuis 2016, la chorégraphe Christel Brink Przygodda recherche la rencontre avec de nouveaux arrivants en Europe et des gens en migration. Elle met en scène le départ, l'arrivée et les différentes manières de construire sa nouvelle vie ailleurs, soutenue par l'installation vidéo de l'artiste visuel Philippe Veyrunes et accompagnée par l'univers sonore de Matija Strnisa. En 2018, elle a travaillé autour de la notion de notre « Identité » en prenant appuis sur le texte de la déclaration des droits de l'homme avec des jeunes mineurs isolés étrangers de l'association 3 aMIE à Grenoble.



Association Loi 1901 / N° SIRET : 504 791 377 00014 / Licence d'entrepreneur de spectacles N° : 2-104514

Annexe n°10 : Répétitions, projet *INVENTAIRE Faire état des richesses d'une communauté*,
studio de la Compagnie 47 49, Grenoble.



Fig. 25 Répétitions 22 mai 2021, projet *INVENTAIRE*, studio de la Compagnie 47 49 de François Veyrunes, Grenoble. © Dyala Ghanam.

Annexe n°11 : Conférence « On Hospitality and Gesture »

Sidi Larbi Cherkaoui, Rachid Ouramdane, Anne-Gaëlle Saliot et Felwine Sarr

Conférence « On hospitality and Gesture »

Visioconférence par Zoom, le 31 mars 2021

19h00 (heure d'Europe centrale) - 13h00 (heure de l'Est)

Traduction de l'anglais en français par Dyala Ghanam

*On hospitality and Gesture*¹⁰⁴ est une discussion qui fait partie d'une série d'événements transatlantiques sur l'hospitalité menée en anglais et lancée par l'Université Duke et les services culturels de l'ambassade de France à Atlanta, animée par Michael Kliën, professeur de la pratique de la danse, directeur du programme de maîtrise en danse à Duke University.

Les invités qui sont intervenus lors de cette discussion enregistrée qui a eu lieu sur zoom sont : Felwine Sarr, universitaire et écrivain sénégalais, Anne-Gaëlle Saliot qui est professeure agrégée d'études romanes à la faculté principale des arts cinématographiques au Département d'art, d'histoire de l'art et d'études visuelles de l'Université Duke. Il y avait aussi le danseur, chorégraphe et metteur en scène belgo-marocain Sidi Larbi Cherkaoui et le danseur, chorégraphe et metteur en scène français Rachid Ouramdane qui a été artiste associé au Théâtre de la ville à Paris et codirecteur du CCN2-Centre Chorégraphique National de Grenoble en France, et qui est actuellement le nouveau directeur du Théâtre Chaillot à Paris.

L'intervention de Felwine Sarr :

Dans ses réflexions au sujet de l'hospitalité, Felwine Sarr a présenté différentes notions des arts martiaux et abordé la signification des gestes dans ces arts, où la relation deviendra altérité sur l'accueil de cette altérité en soi et autour de soi. Il a expliqué que les arts martiaux nous demandent de laisser arriver la difficulté et de ne pas se raidir avant d'attaquer, pour accueillir ce qui vient et devenir une surface de réceptivité en faisant référence à la bienveillance dans la mythologie grecque. Et notre matérialité est

¹⁰⁴ Détail sur l'événement est disponible sur l'adresse : <https://frenchculture.org/events/13096-hospitality-and-gesture>

intégrée au monde et c'est aussi le lieu à partir duquel nous agissons, par exemple nos gestes constituent notre formation de l'espace.

Dans les traditions chinoises et japonaises, le but des arts martiaux est de transmettre le sens d'un rapport à la vie by "*Learning a technical form*", qui permet le dévoilement de l'esprit et de devenir l'expression d'un rapport au monde et au vrai sensible. La réalisation d'un art au Japon mène à conduire une pratique et une production vers la perfection et fondamentalement vers la perfection de soi-même, au-delà de celle de l'objet ou des gestes. Le sens du geste dans les arts martiaux est d'afficher notre figuration à soi-même, l'idée est de s'absorber entièrement dans le geste. La subjectivation profonde est d'être présente par le geste en tant qu'une surface de projection face à ce croisement d'une personne différente, et ce n'est pas à travers le geste qu'un sujet se connaît mais pendant qu'il fait le geste, il se laisse aller vers, inconsciemment.

En conclusion, Felwine Sarr constate que le geste dans les arts martiaux est une communication vers l'hospitalité. Le geste en Bu-Jutsu par exemple nous apprend à habiter son corps, ici c'est habiter le corps social et apprendre à faire une communauté d'humains. Dans le geste on n'est plus sujet ou objet, on est entre les choses. L'idée est de participer à l'ensemble des choses qui vivent dans l'univers, de laisser entrer la variété des possibilités, en se subjectivant chacun et en abandonnant la prise de conscience de crise de notre objectif et de notre désir. La plupart des maîtres d'arts martiaux pratiquent cela afin de déconnecter leur conscience de leur pratique, et considèrent l'inconscient comme un répertoire de possibilités pour eux et aussi pour la société. Et cela consiste sur deux émotions essentielles, l'attention et la disponibilité. Et pour laisser le changement s'opérer, il suffit d'un geste, et un geste doit provenir d'un sentiment profond, un seul geste signifie tout le corps et tout le corps signifie l'esprit. Alors faire un geste plein, c'est réintégrer le mouvement et le flux de la vie, accueillir l'autre en soi dans l'espoir de faire un geste plein. Pensez-y comme recevoir notre existant au lieu de vouloir le dominer. Vivre c'est constamment s'intégrer et se reconstituer, changer d'état et de forme, le processus exige l'accueil en soi de l'altérité, de l'altérité au mouvement du flux et c'est ce que nous apprend le geste du Bu-Jutsu.

L'intervention de Rachid Ouramdane :

Anne-Gaëlle Saliot a posé une question qui suit à Rachid Ouramdane :

« en 2017, lorsque nous avons parlé de la danse de l'altérité au festival *Umbrella* de danse à Londres, vous avez mentionné à quel point il avait été difficile d'être labellisé comme migrant en tant qu'un français d'origine algérienne. Seulement lorsque vous avez créé *Loin* en 2008, où il y avait encore beaucoup d'œuvres qui n'ont jamais été vues via ce crismo extranéité, ce regard a-t-il changé au fil des années, le regard de la presse et du théâtre lui-même ? Le langage utilisé autour de l'altérité avec nos origines ou le handicap dans les cercles de danse est-il aussi chargé ? »

Rachid Ouramdane : Je suis définitivement convaincu que notre identité est un processus permanent, et c'est vrai selon le contexte d'où vous êtes perçus selon ce contexte, en ce moment je parle anglais avec un accent français très profond et je représente un certain aspect de ce qui pourrait être algérien de deuxième génération en France mais dès que je vous quitterai, je vais rejoindre mes deux gamins et je deviendrai père. Je pense que la notion de l'identité se refaçonne en conséquence, ce n'est pas ce que vous êtes, mais ce que quelqu'un d'autre perçoit de vous, c'est quelque chose que j'ai appris bien sûr, à travers Deleuze par exemple, et tous les philosophes de la phénoménologie nous apprennent cet état d'identité non permanent. Mais je pense que je l'améliore définitivement dans ma pratique en me confrontant aux autres.

Et pour revenir à l'hospitalité, je pense que c'est peut-être pourquoi, autant que je peux, j'essaye de cultiver une notion d'hospitalité, car essayer de partager une forme d'hospitalité est toujours un moyen de rencontrer quelqu'un d'autre et ensuite de réaliser ce qui vous fait, en quoi vous êtes différent de ce que vous avez devant vous, car souvent quand on parle d'hospitalité on parle d'actes généreux, on parle d'une sorte de dévouement pour les autres. Je dirais que, ou je pense que l'hospitalité est non pas un sauvetage, mais elle nous aide à grandir.

Dans *Franchir la Nuit* il y a deux aspects de l'hospitalité, en quelque sorte il y a une dimension sociale ; J'ai travaillé avec des mineurs isolés, et disons que ce processus consistant à rencontrer ces enfants de travailler avec eux et d'essayer de les faire vivre autre chose que d'être seulement dans un foyer, mais de pouvoir rencontrer tous les enfants pour s'impliquer dans un autre domaine, c'est une forme d'hospitalité

sociale. Mais en se référant à ce que Felwen a dit, à travers cela, être dans le studio avec eux, être dans une expérience physique avec eux en essayant de pouvoir se toucher et d'être sûr de se toucher, nous ne nous manipulons pas l'autre, nous ne nous poussons pas, nous nous touchons simplement et essayons d'analyser profondément comment cela nous affecte. Car un contact, ou la façon dont vous percevez un toucher dépendra du contexte, si vous touchez quelqu'un que vous aimez, ou un policier dans la rue vous touche, vous le sentirez différemment, il y a des règles sociales qui vont influencer la façon dont vous vous touchez.

Je donnais des ateliers avec ces enfants et j'ai remarqué deux choses, le fait que j'étais assez impressionné par la forme de maturité qu'ils ont en se touchant. Habituellement, quand je travaille avec des enfants du même âge qu'eux, ils se taquinent, ils se sentent gênés de se toucher. Ceux que j'ai rencontrés ont été très capables de prendre soin les uns des autres, ils ont su soutenir la nuance dans la façon dont ils se touchent, et que je décide de travailler avec eux et de me concentrer et d'essayer de partager cette maturité d'un toucher parce que je pense que c'était une façon d'exprimer quelque chose d'assez spécifique de la part de ces enfants. On a travaillé sur l'acte de toucher, et sur la façon de faire corps avec l'autre. Je ne voulais pas partager, avec eux, un autre témoignage sur la monstruosité de la mer méditerranée, on le sait déjà, mais l'attention particulière du toucher qu'ils ont eu c'est quelque chose sur lequel nous avons travaillé, et toutes les séquences de la pièce sont basées sur cela, c'est une variété de qualité de proposition technique.

J'essaye d'apporter des projets artistiques basés sur la notion de diversité et d'hospitalité. C'est plus facile dans un contexte protégé de création en studio, mais il ne faut jamais oublier que lorsque nous créons ou travaillons avec des personnes qui ne viennent pas du domaine artistique, vous connectez tout le monde et par votre pratique artistique vous impactez le tissu social. Pour ces mineurs isolés, Ce n'était pas si important d'être sur scène ou de faire une pièce, ce qui était très important pour eux c'était de venir au studio tous les jours pour rencontrer d'autres personnes tous les jours pour partager leurs pensées. Le processus en entité et leur vie même était ce moment de partage de sensibilité, et c'était tout aussi important que le résultat. Et je crois fermement que l'art peut vraiment avoir un impact au-delà des cultures et des œuvres d'art en transformant des habitudes, en proposant des expériences que certains ressentent et pensent la même chose.

Parce que dans *Franchir la nuit* j'ai dû travailler avec le ministère de la Justice avec des psychologues, avec le domaine médical et avec le programme d'éducation, car ils doivent prendre ces personnes qu'ils ont leur charge, et je pense faire une œuvre d'art on dit en français : « faire œuvre c'est créer un tissu de relations », donc créer un tissu de relations entre les personnes. Et bien sûr, le moment de partager une œuvre d'art sur la scène est parfois important, nous partageons un imaginaire, nous attirons l'attention du public pendant un moment où nous confrontons des images pour stimuler l'imagination. Mais je pense que nous ne devrions jamais oublier qu'il y a des choses que l'on met en scène, mais aussi il y a toutes les habitudes quotidiennes, toute la vie quotidienne que beaucoup de gens vont partager et qui a transformé leur vie et cela fait aussi partie de la création de l'œuvre d'art en fait. C'est aussi pourquoi je pense vraiment qu'il est important d'amener l'art là où l'art n'est pas attendu dans l'espace public.

Et ces dernières années, nous avons dû faire face à des restrictions de l'espace social à cause des règles liées au terrorisme et maintenant à cause de la crise sanitaire, et nous redéfinissons les frontières de certains pays à cause des mouvements de migrants. Notre espace social est remodelé presque chaque saison en ce moment et il est très important d'imaginer quand pratiquer l'art, de ne pas résister mais au moins de proposer une alternative car tous ces espaces de liberté deviennent de plus en plus limités. Je pourrais être très concret sur Chaillot "le théâtre national de la danse", disons que c'est une philosophie que j'essaierai de développer. D'essayer d'amener un dialogue entre des champs de l'activité humaine qui ne sont pas seulement issus du domaine de l'art, et essayer de proposer, d'amener un dialogue de connaissances pour promouvoir un art transdisciplinaire et pourquoi pas une pratique transdisciplinaire qui pourrait avoir un effet sur divers domaines de la médecine, de l'éducation, de la recherche et ainsi de suite

L'intervention (mot à mot) de Sidi Larbi Cherkaoui :

Ce que j'ai retenu de toutes les choses qui ont été mises sur la table, l'une des choses est qu'il y a un contexte pour l'hospitalité, vous avez besoin d'un espace, vous avez besoin de cette scène, ou vous avez besoin de ce studio de danse dans lequel il y a une permission pour se rencontrer, il y a de l'espace pour être hospitalier ou pour permettre à quelqu'un de venir chez vous. Vous avez donc besoin d'un espace et vous ne pouvez pas accueillir quelqu'un si vous n'en avez pas. Ce que nous faisons chacun à

notre manière, c'est parfois de créer un espace où nous pouvons accueillir quelqu'un. Nous faisons cette réunion chez nous, donc je peux vous dire bienvenue chez moi, et que vous êtes peut-être aussi chez vous, nous avons donc besoin d'abord d'un contexte dans lequel nous pouvons avoir un espace pour ces gestes pour accueillir.

Et je suis totalement d'accord avec vous sur la conversation autour du toucher car le toucher est fondamental pour le développement humain. Quand je pensais à quand me sentais-je le bienvenu ? Et c'était quand j'étais enfant, quand je suis né et les gens m'accueillent comme étant l'enfant dans la pièce et ils souriaient toujours parce que les gens aiment les enfants, ils vous embrasseront et vous porteront. Alors, en tant qu'enfant, vous apprenez ce qui est le bienvenu. Si vous avez de la chance dans votre environnement familial, vous serez accueilli et vous aurez ainsi une idée de ce que c'est d'être accueilli. En tant qu'adulte ce que j'ai vécu, je me suis senti le bienvenu quand je suis allé au temple de *Shaolin* en Chine, en référence aux arts martiaux, je me suis senti le bienvenu même si je ne parlais pas la langue ou obéissais à leurs règles d'une certaine manière. Il faut aussi se souvenir qu'il faut trouver un moment pour s'ouvrir à nouveau les uns aux autres et pour être à nouveau, pour trouver un moyen d'avoir le sens de l'échange.

Un autre mot qui me vient à l'esprit, c'est la notion de Peur, avoir peur les uns des autres, est aussi un élément de l'étranger, avoir peur de l'étranger et cultiver soi-même l'idée que l'on est étranger aux autres et de toujours s'en souvenir pour être humble à ce sujet, pour réaliser que je suis étranger aux autres, donc je devrai toujours m'expliquer, je devrai toujours rester qui je suis et ce que je suis. Et si nous pouvons le faire les uns avec les autres, cela pourrait nous aider dans notre sens de la communication et de nous sentir bien accueillis. Parce que c'est la seule chose que vous pouvez faire, vous pouvez vous changer. Et je pense que nous nous tenons tous différemment et nous nous attendons à ce que les autres se tiennent de la même manière que nous. Nous avons donc constamment besoin que les autres soient comme nous et ce qui est difficile et stimulant, et idéalement amusant, c'est de profiter de la différence de l'autre et de le faire profondément.

Dans *LA ZON-MAI* l'espace où nous travaillions était pour moi une sorte d'invitation au public qui venait au musée pour regarder tous ces interprètes, ces danseurs, comment ils vivent dans leur propre maison, qui est une maison qu'ils ont dû faire peut-être dans un autre pays dans un autre espace. Et il y a un danseur qui peut venir de Nouvelle-Calédonie et il est venu en Suède pour travailler avec moi sur ce

projet, et nous étions dans un appartement là-bas et avons eu un dialogue avec lui en mouvement dans cet espace car c'est notre maison maintenant. Est-ce que nous sommes là où nous sommes maintenant ? les gens peuvent regarder la maison, ils ne peuvent pas entrer dans la maison parce que c'est un sentiment que beaucoup d'étrangers ont, que nous ne sommes pas les bienvenus à l'intérieur, on nous demande toujours d'être à l'extérieur et tout ce que nous pouvons faire est de vous saluer et j'espère que vous avez ouvert la porte pour que nous puissions avoir un échange et peut-être prendre un thé ou partager quelque chose. Et le mot partager est également important, partager ce moment avec une autre personne.

Je pense que la danse contemporaine est un espace comme tant d'autres espaces où l'on peut partager. Lorsque nous partageons nos pensées et que nous ressentons un sentiment d'accueil, donc plus nous pouvons créer des espaces comme ça de toute façon, je pense, mieux nous serons en tant que personnes.

Annexe n°12 : Entretien avec Antoine Boyer – participant au projet *Entropic Now-Éternelle*
Jeunesse #1 Valence / Christophe Haleb – Cie La Zouze

Entretien avec Antoine Boyer - 21 ans / Participant

Projet *Entropic Now* de Christophe Haleb

Entretien effectué le 06 mai 2021 par Dyala Ghanam

Q 1 : Pouvez-vous me parler du projet *Entropic Now* et les questionnements abordés ?

A : Ce que Christophe Haleb cherche à faire c'est des courts métrages dans chaque ville ou dans des villes en tout cas, dans des endroits et des lieux qui ont une identité. Comme en l'occurrence, il était à Valence à LUX, mais ça peut être à Paris ou dans une ville à Cuba. Voilà donc, dans certains milieux où il va chercher la jeunesse qui est en mouvement, c'est-à-dire qui s'exprime. Cela peut-être la danse, qui est une méthode assez primitive parce que c'est simplement avec son corps, bref, qui s'exprime dans son environnement urbain. Donc c'est vraiment lié à l'endroit où ils sont, soit dans une manière individuelle où ça peut être aussi un groupe de jeunes. Je pense quand même que son but ce n'est pas de mettre forcément en avant des individualités mais plus des groupes de jeunes qui pratiquent dans leur milieu urbain. C'est les jeunes et non pas Untel, Untel, Untel...

Q 2 : Pouvez-vous me parler de ta participation personnelle dans ce projet ?

A : C'était en class quand j'étais en L3 en arts du spectacle à Valence. Il y a eu un appel au projet, quelqu'un qui passe le message que Christophe Haleb, un chorégraphe, est à LUX, parce que notre promo elle est reliée forcément à l'institution de Valence du spectacle vivant. Donc il y avait un appel des jeunes qui ont des pratiques urbaines et qu'il cherche des personnes pour participer au projet.

Alors, moi comme je fais du diabolo, et j'en ai fait à Valence mais pas que, parce que je ne suis pas vraiment de Valence, je suis un peu à proximité. Mais je me reconnaissais quand même, et je me suis dit pratique urbain, moi je peux faire du

diabolo dehors dans un milieu plus périurbaines, mais qui est en tout cas dehors de tout institution. Donc je voulais aller le voir quand même. Et après, il y a eu plusieurs appels au projet, il est revenu dans d'autres cours, cet appel à projet, via d'autres profs. Mais là par contre il était à la recherche de figurants pour un projet. Donc à ce moment ce n'était plus une question d'avoir une pratique urbaine mais simplement des figurants.

Moi j'y suis allé, du coup il y a eu quelques réunions, ils ont montré le projet qu'il avait filmé à Cuba avec des jeunes qui dansent le Hip Hop. J'avais assisté à une première réunion avec d'autres jeunes qui faisaient tous partie du même service civique, donc ils étaient plus des jeunes de mon âge dans la vingtaine. C'était une réunion assez étrange une sorte des expériences collectives un peu de jeux de parole et de danse, de parler de tout et de rien, franchement j'ai du mal d'en parler, je suis désolé...

Il avait donc juste ce jour-là et eux (l'équipe) ils ont juste fait des prises son de ce qu'on disait. Mais bon pour être plus concret, il y a eu ce fameux tournage quelques mois après, en décembre 2019, on est allé tourner dans une serre à Valence et moi j'ai amené mon diabolo. Il m'a filmé en train de faire du diabolo tout simplement, mais ce n'était pas qu'il demandait de faire des figures super dures, non pas du tout, Christophe Haleb voulait s'arrêter sur chaque détail qui l'inspirait, entre guillemets, qu'il appréciait.

C'est un chorégraphe très contemporain, donc il s'intéresse vraiment à tout et n'importe quoi. Ce que je veux dire c'est que tu peux avoir une coupe de cheveux qui est très intéressante par exemple (Antoine rit) et il va vite oublier que tu fais du diabolo. Donc voilà, il m'a demandé de m'attarder sur les détails et sur ma façon de déplacer, mais sans forcément aller chercher des chose technique, pas du tout, c'était juste de faire des chose plus lentement pour faire des plans qui l'intéresse qu'il trouve assez esthétique et qui évoque une certain poésie. Enfin, je suis un peu sorti perplexe de ce tournage, parce que j'aurais aimé montrer plus, pas forcément techniquement mais juste de montrer quelque chose de plus concret, j'avoue. Si tu veux vraiment connaître mon expérience et mon avis sur ce tournage.

Q 3 : Quelles sont les étapes de travail mises en place ? Et quelle était l'intention de Christophe Haleb à transmettre ?

A : Donc, il y avait plusieurs rencontres et plusieurs étapes. Excuse-moi, j'ai beaucoup du mal à parler de ce projet, parce que j'étais un peu pris à la va-vite, moi je

l'ai vu deux fois puis il a tourné avec moi puis je suis revenu le jour de la fameuse représentation public. Donc, je ne l'ai pas vu tant de fois. Mais je sais ce qui est important en tout cas et ce que je peux dire sur les étapes mises en place par Christophe Haleb, c'est que avant tout, il voulait se mettre au contact avec ces jeunes, d'être vraiment dans le vrai, dans la réalité.

Pour lui ce qui compte ce n'est pas forcément de faire des réunions et de se voir dans chaque réunion, mais de "traîner" avec ces personnes, de cohabiter avec elles, d'apprendre en allant les rencontrer. Donc, quand il va dans une ville, là c'était à Valence, il voulait faire des choses à Valence avec ce que font les jeunes à Valence et s'intégrer vraiment à des groupes pour les comprendre et les observer trouver ce qui l'intéresse et ce qu'il a envie de dégager de ça, quel esprit, ce qu'il trouve de fort là-dedans pour enfin les écrire dans son journal de bord de tournage.

C'est vraiment un travail pas forcément documentaire, mais de contact et de l'humain je veux dire. Par exemple il propose de boire un coup après les réunions, donc, il veut vraiment partager et prendre à connaître vraiment les gens. Malheureusement je n'ai pas pu, vu le temps, échanger avec lui parce que je n'étais pas assez disponible et j'avais pas mal de choses à faire. Ensuite, il commence à tourner, et quand il tourne, il donne des indications précises.

Le but, je pense est de réunifier ces jeunes pour voir un collectif, et voir les jeunes de Valence et ne pas des personnes isolés les uns des autres, non. Il voulait être fidèle au proche de ce qu'ils sont les gens et ce qu'ils font tout simplement. C'est pour cela qu'il a entamé tout ce processus d'intégration dans un groupe sociétal et humain.

Q 4 : Pouvez-vous me parler de la représentation publique menée à LUX ?

A : La représentation à LUX à Valence a eu lieu en septembre 2020. LUX est un établissement qui propose de cinéma mais aussi des représentations d'art visuel. Donc il y a une salle principale avec un plateau et aussi un écran au fond, et il y a d'autres salles de cinéma classique mais c'est un bâtiment avec plusieurs étages. Donc on peut déambuler dans la salle quand il y a des expositions, c'est justement ce qu'ils font des expositions de tout avec des vernissages et tout. Donc là en l'occurrence, ce qui était exposé c'était les courts métrages qu'il avait tourné avec nous. Le public pouvait

venir et retrouver dans les moindres salles le projet ou "la série filmique", un thème utilisé par Christophe Haleb, d'*Entropic Now - Valence*.

Alors, il y avait l'exposition, mais lui, il a dit on va aussi ajouter une représentation dans la salle où il y a le plateau avec tous les jeunes qui était dans le projet *Entropic Now* à Valence. On va bien voir les jeunes à travers l'écran mais, il se dit, ils sont là les jeunes pourquoi on ne les amène pas qu'on ancre ça dans la réalité pour avoir un retour au concret humain directe pour le public. Et cette représentation s'est préparée deux jours avant la date de l'exposition. C'était vraiment deux répétitions, moi je n'ai même pas assisté à la première, je ne pouvais pas venir. Donc, il voulait juste essayer de faire intervenir tous les jeunes dans un même truc, dans le but de recréer l'environnement des jeunes sur scène.

Donc, il voulait montrer ce côté un peu imprévisible, un peu libre, spontané. En gros il voulait recréer un environnement où les jeunes font ce qu'ils veulent et non pas montrer un spectacle. Du coup, il a un peu décoré le plateau et un peu partout dans la salle et à côté les sièges des spectateurs avec des pleins de ballons de piscine, des bouées un peu "fun", un peu enfantin et un peu candide. Donc, il a mis pleins d'installation comme ça qui parle jeunesse, et il voulait que nous on se balade partout, mais je pense qu'on n'avait pas le droit d'aller trop près des spectateurs pour des raisons de sécurité je pense. Il voulait qu'on se balade dans l'environnement et qu'on s'échange entre nous comme si on était dans la vie de tous les jours quoi. Mais les choses ont évolué à un moment donné, il y avait des chanteurs dans un groupe donc il voulait les faire chanter, puis il y avait des danseurs et il voulait les faire danser, moi j'ai fait un tout petit peu de diabolo à un moment, mais pas non plus énormément, parce qu'il voulait quand même pas trop évolué et que ça reste un truc de groupe.

C'était assez long, et j'ai un peu du mal à en parler parce moi-même je n'ai pas trop compris ce qu'on a présenté mais le but c'était de recréer un environnement propre aux jeunes de Valence.

Q 5 : Est-ce que cette rencontre avec d'autres jeunes a amené quelque chose pour vous ? Avez-vous trouvé un commun ?

A : Dans ce projet il y avait un mélange très hétéroclite de jeunes, il y avait des jeunes adultes, des lycéens, des collégiens et même plus jeune, je veux dire des enfants

quoi. Donc, il y avait plusieurs groupes différents, dans la vingtaine il y avait ceux qui venaient du service civique, moi et deux ou trois personnes qui venaient de ma promo de troisième année de licence arts du spectacle. Et j'ai forcément échangé avec eux lors de la réunion où on était ensemble, mais pas énormément parce que je n'étais pas assez dedans et on s'est vu que quelque fois, c'est juste une question de temps. Mais oui, il y avait une personne avec moi qui a pas mal échangé avec les gens, elle s'est beaucoup plus ouverte que moi, mais c'était un échange spécifiquement avec des gens de son âge.

Le problème c'est que chacun va avec les gens de son âge, parce qu'il y avait plusieurs groupes de lycéens qui n'étaient pas du même lycée mais qui ont échangé entre eux et qui ont je pense des connaissances en commun, parce qu'ils étaient du même âge. Moi je n'avais pas grand chose en commun avec eux malheureusement. Et puis il y avait les plus petits qui rigolaient entre eux.

Mais c'est compliqué de dire ce qu'on a trouvé en commun. Cependant ce qui est commun, c'est le fait qu'on chérit tous une passion bien sûr, totalement, même s'il y en a des personnes qui sont peut-être moins passionnés. J'exagère, on est tous passionnés bien sûr mais il y en a ceux dont leur passion prend moins de place dans leur vie. Par exemple mon pote Yanis fait de la Salsa, mais c'est un loisir pour lui il ne s'identifie pas en tant que danseur de Salsa, pas comme les skateurs qui ont une certaine identité et une façon d'être. Donc, on avait tous plus ou moins une discipline ou une passion qui est de faire quelque chose et d'être en mouvement, on était tous en mouvement forcément.

Tout cela a amené quand même des rencontres et de voir d'autres jeunes. J'ai échangé avec deux trois personnes dont un acrobate que j'ai bien aimé. Par contre si j'avais été plus jeune, ou si j'avais été lycéen, ça m'aurait cent fois plus amené. Parce que moi j'ai déjà fait avant d'autres projet de ce genre là, quelques projet en collectif avec d'autre jeunes pour faire des représentations quand j'étais lycéen. Donc, ça m'a déjà apporté ce que ce projet pourrait apporter. Et là je n'avais pas le même regard, j'étais un peu plus âgé.

Mais ce qui était intéressant est de rencontrer Christophe Haleb et sa compagnie. Il y avait un jeune danseur et un autre danseur plus âgé qui étaient super intéressants du point du créatif. Ils ont vraiment pris en main à création la représentation public, parce qu'ils étaient plus pragmatiques et j'ai préféré. Mais Christophe Haleb, lui, il est intéressant car il a un grand vécu de chorégraphe de danse contemporaine.

Finale­ment mon présence à ce projet était assez anecdotique. Je n'étais pas à fond dedans, je ne pouvais pas être présent à chaque fois qu'il le souhaitait, et j'ai vu ma participation comme être un figurant dans un projet, c'était malheureusement un peu le rôle de certains pas tous. C'est juste de figurer sur un projet de la jeunesse de Valence, donc je n'étais pas très investi, et si j'aurais été plus jeune ça aurait été une expérience plus marquante pour moi, mais c'était super cool de rencontrer Christophe Haleb et sa compagnie.